

01086
lej. 2

LA DIALECTICA LITERATURA-TESTIMONIO
EN "MORIRAS LEJOS" DE JOSE EMILIO PACHECO

Trabajo de tesis presentado por Humberto Raúl Dorra
para optar al grado de Doctor en Letras

(Dirección de Posgrado de la Facultad
de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.)


FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Asesor de Tesis:

Doctor José Pascual Buxó

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

01086
s/año

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

(uno)

LA LITERATURA PUESTA EN JUEGO

A: ¿Cómo se hace la literatura?

1) La ley y la excepción

Reflexionando sobre el poder que moviliza y la búsqueda que supone cada libro, tratando de advertir la relación que el libro guarda con la totalidad de ese universo sin centro que es la literatura, Maurice Blanchot subraya: "No debe decirse, por lo tanto, que todo libro concierne a la literatura, sino que cada libro decide absolutamente por ella."¹ De acuerdo a este juicio, y casi reiterándolo, podríamos decir: en cada libro se pone en juego toda la literatura: su función, su poder, su destino, y aquello que admite ser llamado, más o menos vagamente, su esencia. Es probable que Blanchot, al escribir "todo libro", no haya pensado en cualquier libro, sino más bien en aquellos que han ocupado con preferencia el horizonte de sus reflexiones, libros en verdad decisivos para la marcha y metamorfosis de la literatura contemporánea (pensemos en la obra de Mallarmé, de Proust, de Kafka, de Joyce, de Artaud, de Borges), itinerarios de una búsqueda que ha vuelto a poner en actividad esas preguntas -- que siempre acechan: cómo se realiza, cuál es el lugar de su acontecer, hacia dónde encamina su discurso, qué es, es suma, la literatura. Pero aunque ciertas obras, más que otras, propicien la meditación de Blanchot, sus palabras no dejan de tener una validez general. Cada libro que ingresa al

(1) Maurice Blanchot, El libro que vendrá, Monte Avila, Caracas, 1979, p.225.

universo de lo literario afirma a la vez su parentesco y su diferencia, asiente con el mismo gesto con que niega, en algún momento introduce la modificación. "Todo libro" confirma la literatura, convalida sus dominios, repite su actividad, pero a la vez la transforma, incorpora su particularidad irrepetible, fuerza sus límites, se dirige hacia un punto en que la rebasa. La literatura, pues, se alimenta de estas apariciones -- que reclaman su excepcionalidad y que precisamente valen porque justifican tal reclamo, alteran su juego en algún punto que puede ser espectáculo o secreto y porque a partir de esa alteración introducen nuevas relaciones entre las obras, modifican su combinación y su lectura. Para perpetuarse, la literatura necesita sin cesar ser alterada. Su avance es un vaivén entre la regla y la excepción, entre el acatamiento a las leyes que la organizan y su violación sistemática. La ley apoya su vigencia en la excepción; la excepción se alimenta de la ley, la exhibe y la amenaza. Una literatura estrictamente reverente, "académica", que reafirmara siempre y a cada paso un conjunto siempre idéntico de leyes sería una contradicción en rigor impensable: una literatura muerta o menos aún: una literatura inexistente.

Si la literatura es este vaivén, es posible imaginar una historia de la literatura que registrara, en el decurso de las generaciones o de las épocas, las preferencias de ese movimiento que, yendo siempre de la ley a la excepción --de la norma a la desviación-- o de la excepción a la ley, de un modo o de otro exhibe el estado general de la literatura en un momento determinado: épocas en las que el péndulo señala el triunfo (siempre rela

tivo, siempre precario) de la disciplina, del amor al orden o la necesidad del orden y épocas que frecuentan la transgresión, el exceso, la iconoclastia estilística, épocas, en suma, lanzadas a la aventura. Así quizá podría decirse que el péndulo se mueve de lo clásico a lo romántico -¿o manierista?- o, para evocar la fecunda meditación de Nietzsche, de lo apolíneo a lo dionisíaco.

Nuestra época, parece evidente, es de las que muestran el espectáculo de la transgresividad, de las que persisten en la búsqueda de un rebasamiento que a veces se vive como liberación y otras veces como fatalidad. Época en que la literatura experimenta la fascinación de las contravenciones y en la que por lo tanto proliferan las obras que se proponen como antilitreratura -esto es, como una quiebra de los dominios que la tradición ha reconocido como el dominio de "lo literario"-, sus producciones han hecho pensar con frecuencia que atravesamos una crisis cuando no una negación militante de la literatura. Huidobro, recordemos, se proclamaba "antipoeta" pero ya antes de él Rimbaud exclamaba con fruición blasfematoria "merde pour la poesie" y antes todavía Hölderlin se había preguntado "¿para qué poetas en tiempos de penuria?" y frente a la penuria del mundo se había retirado a la soledad primero y luego a la locura para pensar en la desolada misión del poeta y escribir sobre un tema que negaba la espontánea vitalidad de la poesía: precisamente el tema de la poesía. La literatura, cada vez más insistentemente, ha frecuentado la negación y se ha ensañado contra sí misma. Este giro, que muchas veces quiso ser violento y espectacular, ha terminado por hacer de la extrañeza una costumbre y de la costumbre una extrañeza: hoy por hoy, una historia conta

da linealmente es un gesto melancólico y la ejecución de un soneto empieza a parecernos la ejecución de un desafío. Sin embargo, este panorama de la transgresividad no debiera inducirnos a un gesto apresurado: la blasfemia es una forma invertida de la fe, de cualquier modo una afirmación de la palabra; la quiebra y la excepción pueden hacerse sistema, la búsqueda de una escritura sin ley puede ser un gesto imitativo, la diversidad de formas oculta no pocas veces una sumisa monotonía. Si a este conjunto de obras, aparentemente heteróclitas, apocalípticas, seguimos llamándole literatura es porque de algún modo y en algún momento se constituyen como tales, encuentran sus sistemas de referencias, movilizan ciertas funciones del lenguaje, van hacia el lector en busca de una plenitud. "En la profundidad todo se vuelve ley", según la sentencia de Rilke.² Si ello es así, para observar este conjunto es en la profundidad donde debemos situar nuestras interrogaciones, nuestros modelos explicativos, nuestra paciencia. La sentencia de Rilke puede ser asimismo una ley pero en todo caso será para nosotros una hipótesis de la que debe extraerse una guía para el análisis. Lo que nos interesa, antes que nada, es que la literatura contemporánea vuelve a forzar viejas preguntas, sobre todo vuelve a ponernos frente a la pregunta fundamental: ¿qué es, cómo se realiza la literatura? La literatura contemporánea es la que, situados en la perspectiva del crítico, nos dice sin término y sin consuelo: tienes que pensar de nuevo, tienes que empezar de nuevo. Pero nunca se empieza de nuevo; el

(2) Rainer Maria Rilke, Cartas a un joven poeta, Macondo Ediciones, Buenos Aires, 1977, p.51.

inicio o el reinicio es siempre, también, el encuentro con todo el pensamiento crítico que nunca ha cesado de acompañar a las producciones literarias. Los cambios en este pensamiento son asimismo, como los cambios en la producción literaria, una mutación sobre la permanencia.

Estas reflexiones recobran actualidad para nosotros a partir de la lectura de Morirás lejos³ una obra que, para volver a las palabras del comienzo, pone en juego toda la literatura, su tradición, la forma de su construcción y su destino. Escritura que avanza a través de contradicciones, retrocesos y constantes recomienzos, su avance la encamina hacia una laboriosa negación, hacia un punto central pero siempre desplazado, siempre vacío, donde la palabra instala su presencia fantasmal -"sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones" (p.95)- y al mismo tiempo su irreductible soberanía: no hay, en efecto, sino el acontecer de esa palabra vana, de esa escritura de la impotencia que dibuja sus trazos, que organiza sus ritmos, que se sitúa una y otra vez ante su límite y ante su necesidad de recomienzos pues aunque "nada puede expresar lo que fueron los campos"(p.95) no existe otra cosa sino esa palabra hablante que dice su imposibilidad como una manera, la única, de señalar lo que precisamente no puede decir. Palabra hablante que calla, que no puede decir lo que justifica el decir, Morirás lejos es esta contradicción central: obligación de hablar de un drama histórico en lo que tie

(3) José Emilio Pacheco, Morirás lejos, Mortiz, 1967 y 1977. Salvo expresa indicación en contrario, las citas se harán según la edición de 1977; se anotará, entre paréntesis, el número de la página inmediatamente a continuación del texto.

ne de in-decible, obligación de hacer el relato de lo in-narrable lo que significa renunciar a la narración, narrar siempre "otra cosa", repetir y negar. Así, la obra se construye como una metáfora donde el drama histórico toma las formas del drama de la escritura. No poder hablar, no poder dejar de hablar: esta sed y este límite son acaso el límite y la sed del discurso literario; son, por lo menos, una experiencia decisiva en la literatura contemporánea.

Nuestro presente trabajo tratará de situarse en esa dialéctica de la búsqueda y la negación; el propósito es analizar este libro (aunque sea en los temas que consideremos centrales) y a través de este análisis quedar en condiciones de reflexionar sobre el discurso literario. Trataremos de ocuparnos de lo particular y de lo general haciendo al fin y al cabo lo que, según Todorov, suelen hacer los estudios literarios: moverse entre la crítica y la búsqueda de una teoría o, si se quiere, entre la interpretación y la poética. Sin embargo desde ahora debe quedar claro que en última instancia nuestro trabajo no será otra cosa que una lectura.

2) El trabajo del espíritu

Morirás lejos es un libro difícil de abordar y esa dificultad es la que lo vuelve fecundo. El hecho de que su primera edición, de 4.200 ejemplares, haya tardado diez años en agotarse entre un público para el cual el autor no era desconocido ni subvalorado indica, aunque tal vez ello no sea la única causa, que su estructura discursiva exigía de la lectura una actividad problemática. Acaso, como se ha dicho, el libro hubo de esperar a que los acontecimientos sociales y políticos del continente corroboraran

el temor y el temblor que recorre sus páginas como si otra vez, en este caso, las formas del arte antecederan a las formas de la vida cumpliendo así la paradoja de Wilde: "la vida imita al arte". Pero la noción de imitación no cabe en esta obra que se aleja todo lo posible de la idea del arte como reflejo -así sea anticipado- de la vida social. No puede negarse, sin embargo, que los acontecimientos históricos y políticos, el recrudecimiento de prácticas represivas brutales y sangrientas en América latina y las repercusiones que esas prácticas han tenido en México han transformado la sensibilidad y la visión del mundo ^{de modo} tal que los horrores de la persecución nazi se volvieron contemporáneos de esos otros horrores recurrentes. Pero si es necesario señalar esas transformaciones de la historia social es igualmente válido decir que el cambio experimentado por el público con respecto a Morirás lejos tiene que ver con la historia de la escritura y la lectura, historia que, si bien se transforma como consecuencia de las transformaciones sociales, tiene sus vicisitudes específicas. - Estas vicisitudes que constituyen propiamente la historia literaria y que necesitan ser teóricamente sistematizadas dan razón a Paul Valéry cuando postula la necesidad de una historia de la literatura que sea una "historia del espíritu en tanto produce o consume 'literatura' " ⁴.

La idea de Valéry nos sitúa ante una empresa tan difícil que no se ve cómo convertirla en una disciplina pero su hipotética ejecución nos instalara en ese punto móvil y preciso desde el cual podrían quedar explicados —

(4) P. Valéry "De la enseñanza de la Poética en el Collège de France", Variedad II, Losada, Buenos Aires, 1956, p. 225.

procesos que por ahora son sólo objeto de vagas intuiciones. Habría que insistir en la necesidad de seguir el itinerario de ese espíritu. Pero la palabra "espíritu" -clave en el pensamiento de Valéry- no debe en este caso confundirnos: "Bajo este nombre de espíritu no entiendo en modo alguno una entidad metafísica -aclara Valéry-; entiendo aquí, muy simplemente, una potencia de transformación"⁵. No se trata por lo tanto de seguir la trayectoria de un espíritu desencarnado sino de comprender un proceso de transformaciones, en este caso transformaciones operadas en una instancia compleja pero circunscripta por una determinada actividad: la producción y el consumo de lo literario. Una obra como Morirás lejos, -- tanto vista en sí misma como en su todavía breve pero significativo itinerario a través de la lectura, hace patente la necesidad de esa forma de estudiar la literatura que imaginaba Valéry: el proceso histórico de la escritura, el proceso histórico de la lectura y fundamentalmente, puesto que se trata de un mismo espíritu que produce y consume literatura, las -- formas históricas del encuentro de una actividad con otra, ese momento -esa suma de momentos- en que la escritura se hace escritura leída. Un libro -- cerrado, dice Borges, es "una cosa entre las cosas"⁶; el hecho estético se produce cuando el libro encuentra su lector, cuando se abre a la mirada y se convierte en texto literario. La historia imaginada por Valéry sería -- así una historia del texto literario, una historia de la escritura en tanto escritura leída: recorrida y realizada, negada y afirmada: transformada. -

(5) Paul Valéry, Política del espíritu, Losada, Buenos Aires, 1961, p. 72

(6) Jorge Luis Borges, Siete noches, F.C.E., México, 1980, p. 107

Se entiende que en una historia así concebida del texto literario estaría sin cesar presente la historia social pero recogida en un nivel específico; subsumida en la historia del texto. Difícil historia sería ésta, pero de pertinencia indudable. Al recorrerla sería posible ver cómo se realiza la literatura; cómo una escritura ingresa, se modifica y --por qué no-- abandona el ámbito de lo literario; cómo --para decirlo en -- términos valeryanos-- el espíritu da forma, reconoce, incorpora o excluye.

Ahora bien; una historia del espíritu en tanto produce y consume literatura sería en definitiva la historia del espíritu que hace la literatura o más bien la historia del hacer-se de la literatura. Así considerada, la actividad del hacer-se de la literatura sería una actividad --aun que abierta siempre, y móvil-- completa en sí misma: se trata de la actividad por la que la literatura se busca y se consume. Pero si esta actividad puede ser observada y evaluada, ello quiere decir que habrá que su poner e incorporar otra: la del espíritu que piensa la literatura. Hablaríamos entonces de un desdoblamiento: por un lado el espíritu es esa actividad realizadora, es, insistamos, la propia literatura haciéndose, y por el otro lado es esa actividad que hace pie en el texto literario para --despegarse de él y situarse a una distancia que le permita indagar su naturaleza, las leyes que rigen su transformación, su función y su destino.-- De esta segunda actividad que convierte a la literatura en su suelo y en su objeto, y que conduce a la teoría, podemos decir que, a diferencia de la primera, ella es por definición incompleta y precaria y que la conciencia de su precariedad e incompletud es el motor de sus transformaciones.-- Superflua, parasitaria para unos, legítima y necesaria para otros, pode--

mos observar que si bien la literatura, en su hacer-se, no necesita en principio, o al principio, de ella, en cierto grado de su desarrollo comienza a recurrir a esta segunda actividad, la incorpora a su proceso al punto de que la una llega a ser impensable sin la otra. La reflexión sobre la literatura, en efecto, ha acompañado siempre a su realización y, al menos en la tradición occidental, se ha fundido con ella llegando a ser condición de su proceso. De acuerdo a la observación de Heidegger".⁷ Hölderlin es el primer poeta que, ante la "penuria" de un mundo solitario del que los dioses ya no son fundamento, se vuelve sobre la poesía para hacer de su esencia el tema de su meditación y de su actividad. Por ello Hölderlin sería nuestro primer contemporáneo en la medida en que el gran tema de la literatura contemporánea es precisamente la literatura. A partir de Hölderlin (y el nombre de Hölderlin es aquí sólo un índice, esa palabra que nos permite señalar, más o menos convencionalmente, el momento en que aparece lo que podemos llamar el espíritu contemporáneo) esa doble actividad literaria—hacer-se, pensar-se—se funde en una sola: la literatura se hace pensándose y se piensa haciéndose. Innecesaria, interminablemente podríamos prodigar ejemplos de esta actividad unificante ya que se trata de una característica central en nuestra literatura. Desde el Romanticismo hasta el presente las obras, las escuelas o los movimientos se han sucedido para afirmar un modo de realizar y de entender la literatura. Jorge Luis Borges, que ha rechazado como inútil y perturbador todo intento de definir, clasificar o analizar la literatura, que ha dicho que la poesía exis

(7) Martín Heidegger, "¿Para qué ser poeta?" en: Sendas perdidas, Losada, Buenos Aires, 1960.

te de la manera íntima y evidente con que existe "el amor, el sabor de la fruta, el agua",⁸ ha construido sin embargo su obra para responder a la misma pregunta, fecunda, incesante: ¿qué es la literatura? A ese afán, a esa perplejidad le debemos una orgánica serie de observaciones de cuya sabiduría los años nos han ido convenciendo.

3) Palabra y objeto

Obra de nuestro tiempo, Morirás lejos se interroga y nos interroga acerca de la literatura. Su interés, su peculiaridad, las dificultades de su lectura radican en la forma que asume esa interrogación tanto como en las funciones que ella cumple como factor constructivo de la obra. Su propósito manifiesto, obsesivamente reiterado, es hacer de la literatura una "ficción" que sin embargo pueda ser eficaz en el dominio de lo "testimonial". La obra se presenta como animada por una voluntad que no es estética sino ética; quiere ser la denuncia del "gran crimen" (las masacres de judíos perpetradas por los nazis); testimonio, denuncia, desgarrada protesta, se trata de un "intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita" (p.157). ¿Cómo hablar, sin embargo, del gran crimen? ¿Cómo -- significar eso que parece exceder infinitamente la palabra? La pregunta plantea el problema de la función referencial del lenguaje. ¿Cómo puede -- si es que puede -- la palabra referirse a "otra cosa" cuya propiedad es -- constituirse precisamente como un más-allá de la palabra? ¿Cuál es la articulación del signo lingüístico con el referente concreto, no el concepto sino el hecho, la cosa, digamos el mundo? Parafraseando a Eliot, en --

(8) Jorge Luis Borges, op. cit., p. 108.

un poema de intención irónica, José Emilio Pacheco escribe:

-Entre objeto y palabra
cae la sombra⁹

Leídos después de la lectura de Morirás lejos, estos versos no son ya episodio de un poema sino enunciado de una preocupación central, quizá la razón que organiza los laberintos de la escritura de esta obra. En la frase que construyen tales versos, la contundencia de los sustantivos - objeto, palabra, sombra-, la plasticidad del verbo -cae- no deben ocultarnos el valor de dos elementos que parecen cumplir una función meramente articuladora, sintáctica, pero que en realidad señalan el lugar de un drama: la preposición entre y la conjunción y. En su prólogo a 15 poemas de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz¹⁰ llamó la atención sobre la preposición entre, palabra que instala "esa zona vertiginosa y provisional" que se abre "entre dos realidades", "estado intermedio" que "no es espacio", que "tampoco es tiempo", y que señala la coexistencia de los opuestos, el sitio del desgarramiento y la continuidad. El entre, para Octavio Paz, puede ser designado por otras palabras: "agonía", "pliegue", "doblez", esto es, el sitio que hace patente la presencia de los contrarios y la grieta sin retorno que los une y los separa. En los versos que hemos citado, este sitio, el entre, es designado, más bien reiterado, por un nombre apenas audible: y. Juntura (con-junción) pero también grieta, continuidad pero también desgarramiento, la y señala el

(9) J.E. Pacheco, "H & C", en: Islas a la deriva, Siglo XXI, México, 1976.
(10) Octavio Paz, 15 poemas, UNAM, S. f., Material de lectura, serie Poesía moderna No. 15.

momento, el intervalo fugaz y decisivo que reúne y enfrenta la palabra con el objeto para mostrarlos como términos de una serie que abarca una dualidad y cuya característica es la decisión de con-juntar lo diferente. En ese paso, en esa juntura -entre, y- se instala la sombra, el vacío crepuscular que confunde la diversidad disolviendo sus límites para crear la ilusión de una continuidad indiferenciada. La palabra, entonces, pierde sus límites en la sombra, vacía en ella su diferencia, cuando no se hace la sombra del objeto ("aunque sombra de las cosas..."), su doble fantasmal. La juntura es lo que se disimula bajo lo ilusorio de la sombra pero es también lo que emerge como quiebra en cuanto la mirada se vuelve sobre ella. Continuidad y desgarramiento, la escritura de Morirás lejos quiere precisamente instalarse en esa juntura, en el espacio del "entre" donde la inestabilidad se perpetúa. Pero instalarse en el entre (el paso), en el lugar de la y (la juntura) implica en realidad adentrarse en el lenguaje. Porque el entre no sucede sino dentro del lenguaje y cuando hemos creído tocar los rebordes exteriores del lenguaje caemos en la cuenta de que no hemos hecho sino avanzar hacia un centro pues nos hemos movido y hemos reflexionado sobre y desde y en última instancia en la palabra. No podemos cercar y constituir la juntura sino en el movimiento de la palabra y no podemos encontrarla sino en su interior. El límite del lenguaje es un punto impreciso y conflictivo situado en lo profundo del lenguaje. La conciencia de este límite ^{está} implícita en la escritura de Morirás lejos pues el problema del cómo hablar del "gran crimen", lo que quiere decir: cómo encaminar al lenguaje hacia lo que está del otro lado de la juntura recibe --

una solución a primera vista paradójica: adentrándose en la palabra, replegándose en el puro espesor de lo lingüístico, renunciando a las seducciones del realismo:

Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. (p.157)

La salida es, pues, un movimiento hacia la irrealidad de la ficción, allí donde la escritura no es otra cosa que escritura. Pero esta salida, lejos de ser la proclama del poder soberano de la escritura, es la proclamación de su impotencia. En tanto no es posible situarse directamente del lado de la cosa o del suceso históricos, la elección del espacio de la escritura se impone como una fatalidad. Su soberanía es su pobreza, el reconocimiento de la imposibilidad de lo "real": soberanía obligatoria y vana, poder cuyo horizonte es la "ficción". La escritura de Morirás lejos se -- reconoce como "inepta", "llena de recovecos y digresiones", prodiga sobre sí los juicios condenatorios, previene al lector contra sus laberintos y sus falacias, anuncia que su afán es una "mentira" incesante y necesaria, se construye, en suma, como una negación.

La negación es un doble y complejo proceso. Para hacer un esquema -- global, que en el curso del trabajo iremos precisando y matizando, incluso contradiciendo, digamos que la estructura de la obra es, básicamente, la -- oposición de dos partes o dos tipos de escritura: una escritura "testimo-- nial" cuyo propósito es evocar la historia de acosos de que ha sido vícti-- ma el pueblo judío, especialmente "lo que pasó en los campos" durante la -- Segunda Guerra Mundial, y una escritura "literaria" que se propone una fic

ción que a modo de alegoría escenifique el juego del acoso. Ambos propósitos son, empero, dos caminos cerrados. No es posible que la palabra refiera puntualmente los hechos históricos; ella sólo puede evocarlos, "tocarlos" tangencialmente y ese juego del deseo y el rechazo conduce a una escritura que, lejos de buscar la transparencia expresiva, se vuelve crispada sobre sí, se hace cada vez más laberíntica, más digresiva y solitaria. Por otra parte, la ficción que se propone urdir la escritura "literaria" es una pura virtualidad cuya realización está estructuralmente negada: a partir de una hipotética situación inicial, -- que señala al relato como un inminencia, lo que se desarrolla no es un fábulas sino una serie de hipótesis cada una de las cuales conlleva la posibilidad de una fábula o la predicación de una imposibilidad de la fábula; la ficción consiste en una sucesión de opciones y de alternativas excluyentes que sin embargo quedan incluidas por una voluntad que las despliega y las inmoviliza. No hay ocurrencia sino virtualidad. Sucede como si un hablante deseara construir una frase pero no pudiera decidirse en cada caso por uno de los términos del paradigma y desplegara cada vez un paradigma entero convirtiendo lo que era un ejercicio de la selección en la propuesta de una sucesividad de términos alternativos, -- contradictorios o excluyentes. La frase en este caso no será una realización sino una serie de hipótesis. Pues una frase realizada es un sintagma constituido por una continuidad de términos cada uno de los cuales supone el trabajo de la selección, el haber dicho no en cada caso a todos los términos posibles menos a uno y el combinar el término así obtenido con otros que van emergiendo de procesos semejantes. En el sintagma,

cada término presente se asienta sobre la ausencia de los que han debido cederle su lugar pues cada miembro del sintagma es una opción (no por instantánea menos compleja) en la que se pone en riesgo la inteligibilidad o la eficacia de la frase. Pero si en lugar del sintagma constituido por esa serie de opciones y combinaciones tuviéramos ante nosotros, - cada vez, todo el conjunto de los términos que integran un paradigma, no se daría el juego de la ausencia-(selección)-presencia, que es un proceso que va de la profundidad a la superficie, y sin ese juego el sintagma no ocurriría: estaríamos en el momento previo a la formación del sintagma, situados frente a la muestra del conjunto, o de la serie de conjuntos, de términos alternativos antes de que el mecanismo de la selección comience su trabajo. Tendríamos el proceso inverso al de la construcción del sintagma, es decir, tendríamos el proceso de su desconstrucción, el desmontaje del mecanismo constructivo y la exhibición de las piezas que constituyen su materia prima. Esta sería, en suma, una operación metalingüística encaminada a observar el aparato generador de los enunciados de la lengua.

Algo semejante ocurre con la ficción en Morirás lejos. Dicha ficción puede ser reducida a este enunciado de base: X acosa a Z. Una propuesta del tipo "X acosa a Z" es el esquema vacío de un relato, esquema de tres términos donde queden designados los lugares del agente, del proceso, y del paciente del acoso. Para que el relato ocurra, el esquema - debe ser saturado por dos operaciones: selección y combinación. La X, - por ejemplo, designa el lugar del agente del acoso y la realización de - un relato exige que ese lugar sea ocupado por un personaje más o menos de

terminado o por una serie de personajes compatibilizados por su función actancial. Ello supone una selección dentro de un repertorio amplio de posibilidades. El término seleccionado se combinará, desde luego, con los otros términos del sintagma actancial y ello significa que los determinará a la vez que por ellos será determinado. Imaginemos, sin embargo, que el lugar de la X es ocupado simultáneamente por tres términos no sólo heterogéneos sino incompatibles entre sí. Imaginemos por ejemplo estas tres predicaciones para X:

- a) X es un homicida
- b) X es un escritor
- c) X no existe

Tendríamos por lo tanto tres características disímiles para X: a) peligrosidad, b) inofensividad, c) inexistencia. Estaríamos ante tres diferentes sujetos. Por lo tanto, a partir de esas caracterizaciones de X tendríamos que pensar en tres relatos, en tres formas diferentes del acoso, en tres términos incompatibles en el lugar de la Z, cada uno de los cuales pueda combinarse, respectivamente, con las diferentes opciones de X.-

Por ejemplo:

- a) Z es una posible víctima
- b) Z es un paranoico
- c) Z es un alucinado

El acoso, la relación que une a Z con X, tendría tres formas: en el primer caso sería real, puesto que X existe y es un homicida; en el segundo caso sería hipotético: X no reviste peligrosidad pero su existencia obje

tiva puede dar lugar a una hipótesis débil que, instalada en la conciencia paranoica de Z, se convierta en una certeza del acoso; en el tercer caso, el acoso sería una fantasía de Z (puesto que X no existe) y acontecería por completo en el espacio de su conciencia alucinada. Se trata, pues, de tres formas del acoso que no podrían combinarse en el mismo relato y en relación a los mismos actantes. A pesar de ello, imaginemos todavía que una voluntad persistente que no retrocede ante las incompatibilidades e insiste en las combinaciones. Imaginemos nuevas alternativas: por ejemplo: X es un detective, su tarea es el seguimiento y el acecho pero esa tarea no la ejerce con Z, cuya existencia ignora; o también: Z, que ignora a X, se siente acosado por sus propios recuerdos e ignora el cerco que X le tiende. Imaginemos aún que sólo existe un personaje (X o Z o tal vez un tercero) y que éste, con su solitaria fantasía, construye toda la situación, incluso el escenario. Imaginemos, en fin, que todas estas hipótesis están presentes al mismo tiempo y con el mismo grado de posibilidad: tal vértigo de combinaciones disponibles sería no el proceso de construcción de un relato sino el proceso de su desconstrucción; estaríamos ante el despliegue de los elementos que podrían entrar en la composición de un relato ante de tomar decisiones en cuanto a su selección: nos moveríamos en un sentido inverso al orden constructivo de un relato, avanzando hacia el subsuelo del relato donde se almacenan las posibilidades todavía no realizadas. Nos encontraríamos, en suma, ante un metarelato.

Aun con todas estas complejidades, todavía nos mantenemos en el nivel del relato como enunciado, digamos de la historia o de lo que en este trabajo

jo llamamos, deliberadamente, la fábula. Las complejidades, sin embargo, no terminan ahí. Si en el decurso de la ficción encontramos este juicio: "La propuesta X acosa a Z (la fábula en cualquiera de sus variantes) no ha sido enunciada", pasamos a situarnos en otro nivel: ¿quién dice que X acosa a Z y quién dice que eso no ha sido dicho? Ahora lo problemático no es sólo el enunciado sino también la enunciación. ¿Quién habla? ¿Es un mismo sujeto el que formula la propuesta y el que asegura que la propuesta no ha sido formulada? ¿Desde qué espacio se habla? Abreviemos: -- los espacios desde los que se produce la enunciación son diversos y también incompatibles; esa diversidad se reproduce con la identidad de los sujetos de la enunciación. La misma historia es, o puede ser, contada -- por un narrador exterior a la escena, por un personaje-agente o un personaje-paciente y también por una voz que no admite ubicación y se presenta como una voz plural y sin soporte. El que enuncia (o imagina) la fábula -- es, o puede ser, un personaje enunciado por la fábula; en ese caso la enunciación contiene el episodio de su propia enunciación: el relato, en efecto, nos informa de un escritor (una de las variables de X) que se propone escribir --y de algún modo ya está escribiendo-- el libro que leemos. Las hipotéticas identidades del (de los) sujeto(s) de la enunciación son inagotables y si el enunciado es un despliegue de incompatibilidades la enunciación también lo es. Estamos nuevamente ante un ejercicio de la mostración, ante una destrucción que en este caso es el desmontaje de una figura mítica: la figura del narrador. ¿Quién cuenta? ¿Qué cuenta? Todo se moviliza en la ficción no para responder a estas preguntas sino para mostrar las innumerables formas en que ellas pueden ser planteadas.

La parte "ficticia" de la obra no desarrolla entonces propiamente - una ficción (una "mentira") sino, de hecho, una laboriosa reflexión sobre el trabajo del enunciado y de la enunciación del relato. La escritura no dice, no representa: construye un laberinto en el que se diseminan los materiales de que se sirve el relato: una especie de caos propiciatorio del orden que, a través de los procedimientos de la selección y la combinación, hará emerger los perfiles de la fábula y decidirá el itinerario del discurso. Esta afirmación encierra sin embargo una verdad parcial y aun podría ser por completo refutada. Es evidente que no estamos ante una obra cuya finalidad última es practicar un estudio de la construcción del relato. Si la escritura no dice, no es tampoco porque se quiera a sí misma como un -- esplendor intransitivo. La intransitividad, las incompatibilidades sucesivas, el trazo laberíntico, la suspensión del relato, son imposiciones de la necesidad. El propósito de la obra, y la decisión de reconocer las dificultades que implica su ejecución, detienen al relato en su punto de partida. Considerada en su totalidad, la obra expone casi sin pausa su propósito ético: ¿cómo elaborar una escritura que sea eficaz en el deseo de contribuir a que la sociedad de los hombres supere -al menos atenúe- su tenaz propensión al horror?; ¿cómo contribuir, con un libro, a un progreso -verdadero -es decir, en última instancia, moral- de modo tal que la historia del hombre deje de ser la historia de sus persecuciones y sus mantanzas? Este desvelo de la "razón práctica" es lo que desemboca en los inevitables laberintos de Morirás lejos. Así considerada, puede decirse entonces que -- esta obra no es literatura experimental sino literatura comprometida y es - de mucho interés esta observación pues la obra aparece en un escenario -el

de la literatura latinoamericana- donde ha proliferado el entusiasmo por defender la idea del "compromiso literario" con exposiciones teóricas -- o con producciones cuya eficacia estética y cuya eficacia política son -- con frecuencia por completo discutibles. A este respecto se puede afirmar --y esta afirmación es fundamental para nuestro trabajo-- que Morirás lejos tematiza y al mismo tiempo pone en práctica una respuesta al problema de las relaciones entre "literatura" --mensaje estético-- y "testimonio" --intervención ideológica. Nada ingenua, nada "realista" (lo que quiere -- decir: decidida a buscar un realismo esencial), hay en esta obra más desgarramiento que consuelo, más insatisfacción, más perplejidad, más duda -- que afirmación. ¿Cómo hablar del acoso incesante, multiforme, del interminable crimen que lo muestran al hombre siempre a la caza del hombre? En principio, haciendo un recorte en la vastedad de la historia para tomar, -- dentro de su inabarcable totalidad, un motivo temático abarcable y de valor simbólico; procediendo, en consecuencia, por sinécdoque. Este tema es la historia de las persecuciones de que ha sido víctima el pueblo judío -- y sobre todo la más reciente y ominosa: el exterminio perpetrado por los nazis. Sin embargo, repetir las innumerables crónicas de esa matanza sería "contar una historia ya mil veces narrada" (p.105) y por lo tanto de eficacia dudosa pero sería sobre todo entregarse a la ingenuidad de pensar que entre el lenguaje y lo otro (lo que llamamos "el hecho", "el mundo")-- hay una relación meramente especular, que el lenguaje es un espacio puntual de representación. Pero el lenguaje no representa, el lenguaje significa; mejor dicho: el lenguaje trabaja la significación. Una vez más: "Entre objeto y palabra/ cae la sombra." La palabra tiene espesor, actividad, leyes --

de organización que le son propias. Entre la palabra y el objeto (o, si se quiere, entre el signo y su referente) no hay esa continuidad que sugieren los hábitos del sentido común; hay el paso y la quiebra, los enigmas de la búsqueda y la diferencia. La palabra nombra al objeto, esto es, para decirlo como Heidegger¹¹, lo llama, lo convoca, y ese llamado -- significa que ahí no está el objeto sino su ausencia; mejor dicho que el ahí (el entre) es el lugar donde se da el juego de la ausencia-presencia del objeto nombrado, el lugar donde su ausencia se hace aparecer, revelación, advenimiento. La palabra no representa al objeto sino lo significa, instala entre ambos la diferencia, ese intervalo invisible e inaudible que hace posible ver y oír las palabras y las cosas. Llamado, significación, diferencia, entre la palabra y el objeto hay una dialéctica cuya complejidad empieza a vislumbrarse en cuanto el lenguaje deja de ser un hábito para convertirse en tema de meditación. Morirás lejos es, en este y en otros sentidos, una obligada meditación sobre el lenguaje.

Pero hay aún otra razón para que la escritura no quiera ser "una -- historia ya mil veces narrada". Lo que puede reproducirse, en efecto, es la exterioridad de los hechos, aquello que no se resistiría a ser el tema de una narración, lo decible de la historia o, mejor, la historia en tanto decible. Sin embargo "lo que (verdaderamente) pasó en los campos", el horror, "el gran crimen" es, precisamente, lo in-decible, y es lo in-decible lo que se necesita decir. Se trata, entonces, de buscar una escritura don

(11) Martin Heidegger, Acheminement vers la parole, Gallimard, 1976. Ver especialmente el ensayo "La parole".

de el decir sea el decir de lo in-decible. Ello supone que lo in-decible no se sitúa fuera del lenguaje, en un más-allá que sería el dominio del hecho o del puro acontecer del objeto; pues lo in-decible, por el contrario, pertenece al orden del lenguaje y no puede ser pensado sino a partir de él y en su interior pero como una oquedad o un negativo del lenguaje. En tanto in-decible, y para que lo sea, lo indecible debe ser significado como tal por un trabajo del lenguaje. Lo in-decible se sitúa en un límite interno y de extrema tensión donde el signo debe significar lo que lo excede y sólo puede hacerlo mediante una aporía: declarando su impotencia para significar y convirtiendo su renuncia en el significante de aquello-que-no-puede-quedar-significado. ¿Cómo decir lo único que importa decir: lo in-decible del horror de los campos de exterminio? ¿Cómo avanzar hacia ese vacío del habla al que no se puede renunciar y en el que hay que seguir hablando para decir precisamente que no se puede hablar? Lo in-decible, por definición, es lo que no puede ser llamado por su nombre y permanece por lo tanto como un silencio entre el murmullo del habla. Si lo in-decible es también, y por eso mismo, lo in-nombrable, el llamamiento no puede ser sino indirecto y dirigido a otro nombre que a su vez pueda ser un llamado evocador. El llamado no puede nombrar sino "evocar" o "sugerir", insistir girando alrededor de un punto álgido y siempre ausente, esa perpetua aporía. Sugerir, evocar, buscar rodeos con destino a lo inaccesible de una ausencia, es el programa que se traza la escritura de Morirás lejos.

4) Las dos escrituras

Es necesario no perder de vista que este programa avanza siguiendo -

dos comportamientos estilísticos o distinguiendo dos apariciones de la escritura que son opuestas y complementarias. Hay una escritura de -- tipo "testimonial" y una escritura de tipo "literario". En el primer caso¹², más que testimonio de los hechos, la escritura es testimonio de su impotencia para nombrar la última verdad de los hechos. Y no por-- que esta verdad (el horror, "el gran crimen") sea secreta sino, al con-- trario, porque su propia magnitud la vuelve indesignable. Excesiva, -- flagrante, no puede ser significada (limitada) por un significante y -- exige un proceso de la significación en el que los signos aparezcan to-- mados del revés: vistos no en su positividad significante sino en su -- negación, en lo que no designan y señalan precisamente como lo-no-desig-- nado. La escritura se desgarrá entre lo positivo y lo negativo, se -- busca y se ofrece a sí misma como una pobreza o como una imposibilidad, empeñada en "un esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera frenar una división Panzer"(p.68), porque "nada puede -- aproximarse siquiera a la espantosa realidad del recuerdo"(p.89), "nada puede expresar lo que fueron los campos"(p.95). La "voluntad" sin em-- bargo persiste, debe persistir en su "esfuerzo" para que la escritura -- no cese de aproximarse moviéndose ante una inminencia que permanece gi-- gantesca y callada. La escritura se dirige hacia un punto perpetuamen-- te desplazado y para hacerlo debe buscar rodeos, sucedáneos, oblicuida--

(12) En realidad, si consideramos el orden de aparición en el libro, la escritura "testimonial" sería el segundo caso; si lo consideramos prime-- ro es porque está propuesto como principal, como el elemento subordinan-- te de una oración formada por dos entidades sintácticas.

des que paradójicamente aseguren que conducen a una clausura y a la obligación de recomenzar, siempre acercándose en un movimiento sin fin. De ahí que esta escritura "testimonial" sea una escritura del deseo y ofrezca sólo la postergación, los retorcimientos del trazos, el espectáculo - de su complejidad, sus ritmos quebrados, el juego de la sucesividad y el corte. Esta escritura propone a grandes rasgos una historia: la historia del pueblo judío que es la historia de sus persecuciones. Pero esta historia es linealidad y al mismo tiempo círculo, un extremo se toca con el otro (la destrucción del templo de Jerusalén por los romanos, la destrucción del gueto de Varsovia por los nazis) hasta confundirse con él - para que el giro de la historia comience de nuevo, sea, como la escritura, una espiral en torno de un centro único y ubicuo. Cada suceso de la historia reitera a otro o lo prefigura y el antes es intercambiable con el después. Como en un verso de Islas a la deriva, "aquí la guerra terminó o tal vez no ha empezado". El "aquí", el mundo o la historia, tiene la forma de una escritura desgarrada y es, también, el vasto escenario de una guerra que no termina sino para recomenzar y en la que cada intervalo es una conjunción entre dos fases de su desencadenamiento.

Pero las complejidades de esta escritura "testimonial" son incansables como trataremos de mostrarlo en otro momento de este ensayo. Por ahora, a fin de globalizar rápidamente su visión, sólo agregaremos que si la historia que evoca es linealidad y círculo, el trazo que describe se aleja de la "ficción" para reencontrarla en su origen: esa historia que evoca es la historia que se propone escribir - que está escribiendo, que ya ha escri

to- el "escritor aficionado", uno de los personajes sugeridos por la ficción; es también, según otra versión, la historia que escenifica en su imaginación el "dramaturgo frustrado" y que llevará por título "Salónica", el nombre de la ciudad griega largamente ligada al destino del pueblo judío y el nombre que, en el libro, identifica la escritura "literaria". - El "testimonio", entonces, no sólo se vuelve sobre sí a cada paso para negar su avance y obligarse a recomenzar, sino que también aparece como una emergencia y un retorno de la ficción: está escindido en su fuente.

Si en el primer caso la escritura es "testimonial" en el segundo caso es "literaria": se propone elaborar un relato que a modo de alegoría - escenifique la relación verdugo-víctima. Si este relato puede quedar resumido en el esquema: X acosa a Z, su desenlace, de acuerdo a la lógica narrativa, debe situarse en uno de los puntos extremos (consumación o conjuración de la amenaza implicada en el acoso) o en algún punto intermedio (postergación, suspensión, cesación momentánea de la amenaza, etc.). Para ello el relato, como ocurrencia, debe ser la escritura de la frase que -- constituye su esquema: debe llenar los lugares correspondientes a los actantes X y Z (sujeto y objeto de la oración gramatical), debe saturar el proceso (verbo principal) decidiendo las formas concretas del acoso y elegir un desenlace (subordinada consecutiva) que dé término y coherencia a ese proceso. Pero dicho enunciado se posterga; el relato, como tal, es lo que (todavía) no ocurre, lo que rehúsa acontecer y permanece como inminencia. El discurso queda retenido en el nivel de la enunciación, nivel desde el cual el relato es lo venidero. Pero antes de abordar el relato, antes de hacerse narración de la fábula, el discurso se torna inquisición. Esta

inquisición es obsesiva, persecutoria: Inquisición por la identidad de los personajes (el él): ¿quién es eme?, ¿quién es Alguien?; inquisición por el narrador-receptor (el yo-tú): ¿quién me cuenta esta historia?, ¿a quién se la cuento?; en suma, inquisición por el sujeto: ¿quién soy yo? Ya Noé Jitrik¹³ percibió en esta incansable interrogación por el quién, por la identidad del otro, una forma del interrogatorio policial y también una forma de la paranoia, lo que vendría a representar a la vez las perspectivas del verdugo y de la víctima. La alegoría de la persecución que construiría la fábula, es en verdad la persecución de la alegoría -- que realiza el discurso. Nuevamente la escritura se entrega como una metáfora de lo-que-no-puede-decir. No se trata de construir una narración, de contar una fábula, porque cualquier fábula, cualquier juego actancial y cualquier desenlace de ningún modo reproducirían lo que la escritura persigue. Se trata entonces de insistir en la búsqueda y la huida del relato pues esa búsqueda y esa huida del relato es el juego del acoso -- trasladado a la escritura y es también por lo tanto una escenificación de "lo que pasó en los campos".

En síntesis, la escritura de "ficción", con su rechazo a constituirse como una narración de lo narrable, así como la escritura "testimonial", con su propensión a mostrarse como un espectáculo de la impotencia para el testimonio, tratan por esos medios de aproximarse a lo que no puede ser significado sino por la negación y por lo tanto no puede ser llamado sino por --

(13) Noé Jitrik, Apuntes de clase, Imprenta Tekné, Buenos Aires (mimeógrafo).

otro nombre: lo in-decible, esa cesación del lenguaje instalada en el centro del lenguaje.

Ahora bien; esta escritura que vuelve constantemente sobre sí pa-
ra señalar el proceso que la constituye se autocalifica como "inepta
desde un punto de vista testimonial y literariamente inválida"(p.105).
¿En qué sentido podemos entender este juicio? En primer término, sin
duda, como una astucia de la escritura, un modo de buscar confirmación
para lo que parece descalificar. Pero también como una forma del temor,
como el reconocimiento de que ése puede ser el juicio del lector y que
ese juicio puede contener una verdad. Al enunciar su invalidez litera-
ria -aun como una forma de hacer literatura- o al dejarse atravesar por
el temor de que esta escritura desgarrada por la inseguridad sea una es-
critura literariamente inválida, este libro comporta, de hecho, una pre-
gunta por el ser de la literatura. Jugar a no ser literatura o admitir
de antemano la posibilidad de una recusación del valor literario de esa
escritura que trabajosamente se mueve bajo nuestra mirada, preguntarse
y preguntarnos: ¿soy, acaso, literatura? es antes que nada preguntarse
y preguntarnos: ¿pero qué es la literatura?

La primera frase del libro dice así:

Con los dedos anular e índice entreabre la persiana
metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto
por una torre de mampostería, el mismo hombre de
ayer está sentado en la misma banca leyendo la mis-
ma sección, "El aviso oportuno", del mismo periód-
co: El Universal.

Aquí, pues, en esta frase, la promesa del relato: dos personajes acerca de
los cuales parece natural esperar que conoceremos su identidad y sus accio-

nes en cuanto el discurso narrativo prosiga su marcha, un escenario preciso, un espacio para situar el enunciado y un espacio-tiempo desde el cual se moviliza el proceso de la enunciación. El hecho de que el segundo personaje nos sea presentado en una actitud que es reiteración de -- otras idénticas y puntuales y que ello nos lleve a la inmediata certeza de que el primer personaje (el que "entreabre la persiana metálica") realiza un acto igualmente reiterativo, propone una expectación, nos instala en la inminencia del relato: el relato es lo que acontecerá enseguida, lo que debe acontecer en cuanto algún hecho inevitablemente venga, con su irrupción, a poner en marcha la fábula. Esta ceremonia de la -- reincidencia (los mismo personajes en las mismas actitudes sobre el mismo escenario), y la circunstancia de que esté formulada en el comienzo de un libro que de uno u otro modo viene clasificado como "una novela" -- (y estas preclasificaciones también tienen que ver con la historia de -- la escritura), aparece entonces como la Presentación del relato, el momento ritual que, siguiendo una preceptiva que hoy descansa en los manuales pero que persiste enraizada en los hábitos del consumo literario, precede al Desarrollo (que contiene el Nudo y el Descenlace) y tiene la función de poner en escena a los protagonistas y al espacio de la acción. La Presentación no es el relato sino la proximidad del relato, el tiempo de su anunciación y de su espera, el momento en que la narración habla -- pero todavía no dice pues su tarea es, ahora, trazar el suelo de las futuras evoluciones y ofrecer los apoyos iniciales para la inteligencia de -- los hechos que vendrán. ^{Presentación es la} La/presencia pero no la presencia aquí, sino la -- presencia que adviene, la inminencia de su manifestación. La presentación

supone el venir-hacia-aquí del relato; supone, dicho de otro modo, los hábitos de una memoria literaria que hará de ciertas señales una Presentación, o sea un reconocimiento y una espera de la presencia del relato.- En Morirás lejos, sin embargo, la presencia es lo que no adviene pues - el hecho llamado a poner en marcha el relato no se produce o se produce de tantas y tan inconciliables maneras que la fábula se paraliza antes - de comenzar; la inminencia, entonces, se hace prórroga perpetua. El lugar de la presencia es ocupado por la sucesión de las preguntas o las -- hipótesis que tienen por objeto la Presentación. Pero la Presentación - no es tal; en todo caso no es la presentación de un relato sino de un -- problema que impide el acontecer del relato; ¿a quién, y qué, presenta - la Presentación? Las opciones que a continuación se esbozan para una posible apertura del relato son en cada caso afirmadas y negadas y funcionan como un aplazamiento. El relato es lo sustraído por la propia Presentación, lo llamado y desplazado por una escritura que constantemente se quiebra, se escinde, que traba su propio impulso y es sin cesar interrumpida por el movimiento de otra escritura impulsada hacia una historia -- real, sobre todo real en lo que tiene de intolerable y en lo que hace imposible el relato. Esos cortes, esas clausuras, esas denegaciones dan - sentido a los juicios que la misma escritura distribuye sobre su valor, y habilitan la pregunta sobre su naturaleza. ¿Es literatura eso que esta escritura teje y nos entrega? ¿Qué es la literatura?

B: ¿Qué es la literatura?

5) La pregunta y la(s) respuesta(s)

Acaso de lo único que podemos estar seguros frente a la pregunta por

la literatura es que ella sobrevivirá a cualquier respuesta para volver, una vez y otra, con la insatisfacción intacta. Nunca colmada, esa pregunta preside no sólo el saber sino también el hacer de la literatura.- Espontánea o reflexivamente, de manera directa o indirecta, la literatura se piensa y se realiza para contestar a esa pregunta y al mismo tiempo para dejarla abierta. El ser de la literatura se presenta bajo las formas del Enigma. El Enigma es aquello que, para seguir siendo, necesita mantenerse indescifrado y para mantenerse indescifrado necesita ser interrogado e interrogarnos sin cesar. La respuesta desarrolla un aspecto de la pregunta, la confirma y la enriquece. Desde esta premisa, si nos preguntamos ahora por el ser (o por el modo de ser) de la literatura es menos para imponer una respuesta, que sabemos que será necesariamente insatisfactoria, que para reconocer esta pregunta en el libro que nos ocupa y para elaborar una respuesta a propósito de su lectura. Y, en todo caso, para hacer explícita una preocupación que subyace en todo estudio literario y que esta obra particularmente estimula.

Y bien; aceptada la pregunta, habría en lo inmediato una respuesta - que se presenta como simple, espontánea y confiada y cuyo triunfo tendría la virtud de volver inútil cualquier disquisición teórica acerca de la naturaleza de la literatura. Ella consistiría en desarmar la pregunta preguntando a su vez: si la literatura es un placer inmediato, una experiencia plena e indudable, toda respuesta está contenida en su propia plenitud; ¿a qué distanciarla, entonces, para razonar sobre ella? Juicio hedonista - (y este calificativo no tiene para nosotros ningún interés peyorativo), ---

apenas encubre la actitud reflexiva que declara rechazar, mediante un desplazamiento. Citemos un texto de Borges sobre la poesía: "El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua."¹⁴ Aquí se trata, como se ve, de enfatizar la fuerza con que el hecho estético, en este caso la poesía, existe. La evidencia, la inmediatez, son el motivo de la indefinibilidad y aquello que hace que la condición de indefinible sea una virtud. Si la poesía es indefinible por la plenitud con que existe, entonces hay que celebrar que sea indefinible. ¿Qué importa indagar lo que la poesía sea si ella es y es plenamente? La lógica que preside este juicio es, desde luego, no la de la razón sino la de la afectividad. Si insistimos en observar la frase de Borges sin renunciar a nuestra pregunta por el ser de la poesía notaremos que, a este respecto, contiene una respuesta significativamente pobre: el hecho estético, la poesía, "es algo". La vaguedad del "algo" funciona desalentando la indagación teórica, indicando que es la parte opaca y clausurada de una frase construida para el esplendor. Y si la específica respuesta por el ser es pobre, la respuesta por el modo de ser de la poesía es aquí equívoca y en realidad opera un desplazamiento. La poesía es "algo" que existe "como el amor, el sabor de la fruta, el agua". Si nos preguntamos: ¿cómo existen, pues, el amor, el sabor de la fruta, el agua?, veremos que la frase ha agrupado a estos tres elementos ciertamente complejos, distintos entre sí y problemáticos no para crear un círculo vicioso que nos reenvíe al primer término (el amor, el sabor de la fruta, el

(14) J.L. Borges, op. cit., pp. 107-108.

agua son... como el hecho estético) sino porque el "como" trata en verdad de responder, en vez de al cómo, al dónde: estos tres elementos tienen en común el instalarse en la subjetividad y dejarse sentir ahí como un hecho inmediato y elemental. Se trata entonces de la esfera del sentimiento. - De ahí que Borges se ubique explícitamente en esa esfera en la frase que enuncia a continuación de la que hemos citado, frase ésta entusiasta, celebratoria y hasta ganada por cierto afán propagandístico: "Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía". Reiterativa, esta frase sólo se propone explicitar la convicción de que el órgano de la poesía es el sentimiento y su espacio es la inmediatez. Por ello, una vez más, no debemos preguntarnos cómo "sentimos la proximidad de una mujer" o la montaña o la bahía pues ese cómo es lo supuestamente dado como un hecho, en este caso un hecho de la subjetividad. Lo que interesa en esta reiteración es que, como en la frase anterior, afirma un doble paradigma (amor sexual-naturalidad) cuyos términos representativos se distribuyen -en las dos enumeraciones- en el mismo orden y en la misma cantidad: amor y (proximidad de la) mujer inician respectivamente las dos series, las que se integran en el primer caso con los términos (sabor de la) fruta y agua, y en el segundo caso con los términos montaña y bahía. En esta doble enumeración predominan, como se ve, los elementos de la naturaleza y esa predominancia hace que los términos del primer paradigma (amor-mujer) puedan ser incluidos en el segundo: el amor y la mujer, también pertenecen al orden de lo natural. Si esta deducción es correcta podemos decir que la poesía es correlativa de una serie de térmi-

nos todos los cuales admiten ser agrupados en el mismo paradigma (Naturalidad) y por lo tanto la poesía es también otro término del mismo paradigma. La poesía, pues, según esta visión, sería un acontecer de la naturalidad, un pronunciamiento de la Naturaleza: indudable, inmediato, rotundo. Postular que la poesía es un acontecimiento de la naturalidad - es situarse en una línea que hunde sus raíces en el Romanticismo. Ello, desde luego, es sorprendente en Borges quien difícilmente a lo largo de su obra puede ser relacionado con la tradición romántica y quien siempre pensó que la poesía no era un habla -para decirlo en términos becquerianos- "desnuda de artificio" sino más bien una "hija de la meditación y -- del arte". El arte, según ha insistido Borges, sería un hacer que "entreteje naderfas!"

No intentaremos explicar esa incongruencia -aparente o real- pues no hemos evocado las palabras que estamos comentando por provenir de Borges sino por considerarlas representativas de una visión del fenómeno poético vastamente extendida y arraigada. Alegar que la poesía es natural, que pertenece a la esfera de los sentimientos y permanece intocada por el discurso teórico implica, desde luego, una meditación sobre su ser; declarar la indefinible es de algún modo definirla, por lo menos situarla con respecto a la teoría. La defensa del hecho, del sentimiento apenas encubre la preocupación reflexiva: se trata, de cualquier manera, de un razonamiento acerca de la poesía aunque esté construido para negarle pertinencia a la razón. A las dos citadas/^{frases} que definen (y declaran indefinible) a la poesía por comparación con hechos de la naturaleza que a su vez se identifican con hechos del sentimiento, sigue en el texto borgiano una interroga-

ción retórica que culmina el proceso de la reflexión: "Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos?"

Ahora bien; este razonamiento supone que tanto la poesía como el sentimiento son hechos unívocos, rotundos, y se reconocen sin mediación y sin conflicto. En consecuencia, la poesía que estas reflexiones suponen y visualizan es una poesía ya de antemano incorporada como tal por la cultura, incorporada de modo tan cierto que puede confundirse con la Naturaleza. Estas reflexiones miran hacia el pasado, hacia lo que la tradición ha consagrado e incorporado, se apoyan con confianza en ese suelo, empiezan por suponer que el dominio de la poesía ha sido ya establecido y por lo tanto no cabe proponerlo como un problema sino como una evidencia que el sentimiento no puede sino reconocer. Tal vez podríamos entregarnos a ese sentimiento si el dominio de lo literario no estuviera tan frecuentemente cuestionado por las propias producciones literarias, si la confianza no fuera atravesada tantas veces por el sobresalto, si, en suma, no existieran obras como Morirás lejos. Porque ocurre que un libro como Morirás lejos está escrito para poner en duda lo que era una evidencia; su lectura conmueve lo establecido para introducir la vacilación donde existía la certeza. Si el sentimiento está aquí también recogido y considerado, ese sentimiento ha pasado a ser un órgano complejo que no tiene ante sí el discurso de la familiaridad sino el de la extrañeza. La obra, entonces, no (se) permite los soportes que la tradición ha establecido para que el sentimiento pueda fluir sin solución de continuidad hacia el reconocimiento. Estamos ante una obra que no consiente la entrega, que

pregunta y obliga a preguntar. La indagación forma parte de la obra y a la vez la desplaza para situarla a distancia. Como la reiterada pregunta por la identidad de los personajes, la pregunta por la filiación del discurso que se pregunta por ellos se convierte en elementos constructivos y sitúa al lector al mismo tiempo dentro y fuera del texto a la búsqueda de una respuesta que pueda incorporarse a su desarrollo y que tenga también un dominio general de validez. La obra busca la vacilación del lector, la trabaja y cuenta siempre con ella para incorporarla a la trama. Estamos, pues en la antípoda de la naturalidad y por lo tanto imposibilitados para servirnos de una visión de la literatura en la que la poesía forme parte de la Naturaleza.

"Pero lo que es indefinible no es forzosamente negable",¹⁵ dice Paul Valéry hablando del objeto de la Estética ; y agrega: "Nadie, que yo sepa, se ha jactado de definir las Matemáticas, y nadie duda de su existencia". Aunque estas palabras parecen orientadas en el mismo sentido que las de Borges (afirmar lo indudable de un hecho indefinible), estamos en realidad ante otro punto de partida; la comparación, en este caso, del hecho estético con el hecho matemático, lo pone de relieve: no se trata aquí de un sentir sino de un saber; el órgano que conoce (o re-conoce) y el proceso que realiza son ahora diferentes: podemos decir que ahora estamos ante un trabajo de la inteligencia. El hecho estético, pues, es algo que se sabe; y si sentir el hecho estético -la poesía, la literatura- in-

(15) Paul Valéry, "Discurso sobre la estética," Variedad II, Losada, Buenos Aires, 1956, pp. 157-152.

plica mantener con él una relación subjetiva única, intrasferible, sa-
berlo supone una operación en la que toma forma la convergencia social,
operación donde el conocimiento es una experiencia de la participación
y por ello mismo un re-conocimiento, y el objeto de ese reconocimiento
está instituido como tal. Avanzando en esta perspectiva llegamos a --
otra concepción extensamente difundida del fenómeno literario; la litera
tura es lo que se sabe qué es; una visible institución de la cultura,-
Esta concepción está implícita prácticamente en todo el discurso de la
crítica y en gran parte del de la teoría como un presupuesto necesario
para el propio desarrollo de este discurso pues la condición de este --
desarrollo parece cifrarse en la posibilidad de hacer pie en una certi
dumbre implícita. Esa certidumbre es la que invoca Walter Mignolo cu
ando escribe: "Si nos preguntamos 'qué es literatura' o 'qué es un género'
nos enfrentamos con un problema complejo pero que, no obstante, puede -
resolverse derechamente diciendo que la literatura es lo que todos sabe
mos, por tradición, que es literatura y que los géneros son clases de -
textos, tales como la crónica o el teatro misionario."¹⁶ La literatura,
entonces, es lo que se sabe qué es. Ilustrativamente tautológica, esta
manera de señalar el dominio de lo literario reúne la confirmación y la
carencia. La literatura es eso que está ahí, siempre al alcance de nues
tra posibilidad de reconocimiento; sólo que eso que se puede reconocer -
es, también, lo que no se puede nombrar. Estaríamos casi en la situación
de los habitantes de Macondo que, atacados por el olvido de la palabra -

(16)Walter Mignolo; cita tomada del ensayo "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", M L N Vol. 96, The Johns Hopkins University Press, p.358.

que designaba a las cosas, podían tocar las cosas con el dedo más no pronunciar su nombre. Pero pronunciar el nombre de una cosa es recortarla y definirla, es -otra vez con Heidegger- "llamarla", hacerla aparecer -- desde su ausencia y retenerla contra el fondo continuo e innominado de las otras cosas, en suma ir de su emplazamiento e identidad a su diferencia. Reconocerla sin nombrarla, sin poder hacerla objeto de un llamado es confirmar que existe pero al mismo tiempo reconocer que se está privado de la posibilidad de que ella advenga en su nombre a recortar su diferencia. Postular que la literatura es lo que se sabe qué es, es también postular que, en otro sentido, la literatura es lo que no se sabe qué es. Y si antes habíamos observado que ~~el~~ hacer de la literatura el objeto de un sentir inmediato y sin conflicto era proponerla como un hecho de la naturalidad, ahora debemos decir que al hacerla objeto de un saber in-diferen-ciado la incorporamos a otro dominio que, aunque en otro nivel, también opera socialmente como una naturalidad; el dominio del sentido común. Postular que la literatura es lo que se sabe qué es, ^{es} postular que la literatura forma parte de ese vasto y heteróclito repertorio de procesos cuyo espacio de operación y cuyo órgano de conocimiento es el sentido común.- El sentido común supone un saber persistente y sin límites, organizado - sobre ciertas premisas: consenso, estabilidad, simplicidad, ausencia de demostración o de refutación (el sentido común dice la evidencia misma - y por eso está siempre más acá del examen que se proponga demostrar o dudar de lo que dice). El sentido común es, en consecuencia, conocimiento incorporado y naturalizado, acrítico; lo que de otro modo podemos llamar

la ideología. Por ello Bachelard¹⁷ afirma que la ciencia comienza con el no, es decir con la negación de las operaciones del sentido común que sin cesar nos sitúan ante la evidencia. En este sentido podemos decir que conocer es develar, tomar la evidencia no como el objeto sino como el -- obstáculo. Por su parte, Morirás lejos es también este no lanzado a las instituciones del sentido común: negación del conocimiento como naturalidad, desestabilización, experiencia de la zozobra. Si algo afirma Morirás lejos es, precisamente, que no sabemos lo que es literatura. Dicha afirmación tiene la forma de una pregunta: ¿este discurso que soy es acaso literatura?; pregunta que pone en cuestión tanto el discurso literario como el saber acerca de ese discurso.

De ningún modo queremos decir, sin embargo, que cada lector en particular tropieza invariablemente con esta perplejidad. Es necesario considerar que cada lectura particular supone también elecciones particulares, irrepetibles decisiones de la atención, un ritmo de la inteligencia y si se quiere un estilo, la iluminación de ciertos aspectos y el oscurecimiento de otros, una travesía, en fin, que sobre la marcha va trazando su propio itinerario. Pero sobre todo es necesario considerar que normalmente un libro llega al lector ya "leído", clasificado y procesado a través de -- variadas circunstancias que pueden quedar dentro o fuera del espacio estrictamente literario pero que de todos modos pertenecen a la azarosa red de -- situaciones que rodean al libro y tienden a fijarle su destino social. To-

(17) Gastón Bachelard, La formación del espíritu científico, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

de lo que llega con el libro es prelectura y hasta preinterpretación; el nombre del autor que lo suscribe, el de la editorial que se ha hecho cargo de él e incluso le ha asignado un lugar dentro de una colección determinada, la catalogación realizada por la librería o por la biblioteca, los círculos que lo acogen, lo que han dicho de él tanto los críticos como los legos y los canales que han hecho circular sus opiniones, toda la serie de actos premeditados o azarosos que cubren la trama que va de la escritura a la lectura como acontecimiento privado y que conforman lo que podríamos llamar la historia social de la lectura, historia difícil de hacer pero que sin duda merece ser hecha para enriquecer el conocimiento de la historia en la que desemboca: la historia del texto literario. Ningún lector sale en busca de un libro, o acepta que el libro llegue a sus manos, si no tiene alguna prefiguración del "asunto" al que habrá de dedicar su lectura, y de algún modo un juicio sobre dicho asunto. Pero aun en el caso de escrituras "inclasificables" o irreductibles a un "asunto", la preclasificación del asunto aparece necesariamente: un libro, para circular, debe poder ser presentado y poder ser asociado a otros libros aun de una manera laxa. Por otra parte, declarar que un libro es "inclasificable" es darle una clasificación, vincularlo a otras obras igualmente indóciles o extrañas y presentarlo como formando parte de las extrañezas que nos aporta la modernidad. La clasificación, la explicación, no se detienen ante ninguna obra. En gran parte nuestra cultura moderna se alimenta de la paradoja de la explicación de aquello que declara inexplicable: la racionalidad positiva no retrocede ni ante lo que ella misma

concede como límite. Kierkegaard pensó en esta paradoja con justificada razón. Los profesores se harán cargo de mí, pensó. Los profesores -- procederán a explicarme después de haber hecho la siguiente aclaración: "su particularidad consiste en que no puede ser explicado".¹⁸

En el caso de Morirás lejos, si la perplejidad acerca de la naturaleza de su discurso no absorbe necesariamente al lector particular no es -- porque el problema no esté propuesto o porque el lector sea incapaz de -- planteárselo de un modo que no sea rudimentario: es porque el problema -- le ha sido resuelto --por sustracción, amputación, enmascaramiento-- antes de comenzar la lectura y por obra de las prelecturas. En ese caso, la -- interrogación persistirá silenciosa hasta que otra lectura venga a develarla. ¿Qué naturaleza, qué legalidad, qué justificación tiene esta escritura que vuelve y vuelve sobre sí para dudar de cada uno de los pasos con que avanza y retrocede poniendo todo en cuestión? Una lectura que se quiere reflexiva difícilmente dejará de asumir estos interrogantes que le somete la escritura. Si el libro pone en juego # la literatura, ello en ese caso significa que no podemos dar cuenta de tales interrogantes recurriendo a la naturalidad ni a las pautas del sentido común, o sea a las -- certidumbres que la tradición nos tiene preparadas. Poner en juego la literatura quiere decir dejar en suspenso las respuestas instituidas por la tradición para interrogar los orígenes (la tradición es olvido de los orígenes), producir una detención y un reacomodo, volver sobre el juego de --

(18) Søren Kierkegaard: Diarios, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1955, p.307.

las marcas y las diferencias, instalarse, en suma, en la perplejidad.-
¿Qué es la literatura? ¿Podemos incluir, y en qué condiciones, dentro
del dominio de lo literario eso que lleva por título Morirás lejos? La
pregunta no nace de un afán de obviedad ni de lo que podría llamarse -
un "furor teorístico". La pregunta forma parte del libro, reivindica
su legitimidad a pesar de -o quizá a causa de- ser Morirás lejos una -
obra de interés práctico, una decisión que en primer lugar es ética y
en segundo lugar es una política de lo literario. Pregunta pertinente,
por lo tanto, si lo que nos proponemos es una lectura que dé cuenta de
la organización de la escritura.

6) La literatura de la semejanza y la literatura de la diferencia

Y bien; es necesario seguir preguntándose por la literatura sin la
vana pretensión de dar una respuesta exhaustiva sino con el propósito -
de esbozar algunas aproximaciones que cobren sentido para el texto que
estudiamos. De manera esquemática pero iluminadora, Todorov¹⁹ ha nota-
do que las respuestas a la pregunta por la literatura se han caracteri-
zado por organizarse desde dos puntos de vista: el "funcional" y el "es-
tructural". La respuesta "funcional" intenta determinar lo que el arte
-la literatura, en nuestro caso- hace o al menos persigue. Por lo tanto
esta respuesta no intenta caracterizar qué es lo que intrínsecamente --
constituye al discurso estético como tal sino cómo este discurso pasa a

(19) Tzvetan Todorov, "La noción de literatura", ensayo recogido en el li-
bro Lingüística y literatura (integrado con trabajos de varios autores)
que editó en 1978 el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de
la Universidad Veracruzana.

formar parte de un sistema o conglomerado más vasto de discursos, por ejemplo cómo se incorpora y funciona en la vida social, cómo penetra en la filosofía, la moral, la política, etc. La respuesta "estructural", por su parte, se detiene en la consideración de lo que el arte es, del sistema de peculiaridades que le da su organización específica, de sus procesos y procedimientos internos. Esta segunda respuesta es la que por ahora nos interesa. Según Todorov -y ello nos parece convincente- la respuesta estructural tiene una historia que admite la distinción de dos etapas en las cuales ha predominado primero la idea de que el arte es una "imitación" y después la idea de que el arte es un "sistema" específico o una actividad "autotélica". Ello quiere decir que el arte ha sido concebido como un trabajo de la semejanza primero y después como un trabajo de la diferencia con respecto a lo que concederemos en llamar, sin demasiado espíritu crítico, la "realidad", esto es la sociedad o la naturaleza. En la primera etapa, o etapa clásica, que abarca desde la antigüedad hasta la entrada del mundo moderno, el arte se define en términos generales (aunque hay vacilaciones y aun notorias excepciones tanto en la reflexión como en la práctica) como reproducción de un modelo o de un objeto situado más allá del dominio de su acontecer. Para esa mirada el arte es un discurso o una actividad mimética que utiliza diversos soportes materiales entre ellos el lenguaje verbal para el caso de la literatura. La literatura es mimesis, representación; ello define su estatuto. A fin de tomar dos grandes hitos en la historia de esta respuesta, digamos que desde la Poética de Aristóteles hasta la Poética de Hegel, la idea de discurso literario como re-presentación es lo que anima a los tratados acerca de

lo literario o lo artístico general. Recordemos que, apenas anunciado - el tema del que habrá de ocuparse, Aristóteles estampa en su Poética la siguiente definición: "La epopeya y el poema trágico, igual que la comedia, la poesía ditirámica y, en gran parte, la música de flauta y la música de cítara, son, de una manera general, imitaciones."²⁰ A su turno, ocupándose del mismo tema, Hegel escribirá: "Podemos decir, en general, que el carácter del pensamiento poético consiste en ser figurado. Pone ante nuestra mirada no la idea abstracta de los objetos, sino su realidad concreta. Nos representa a éstos de tal manera que aprehendemos simultáneamente su forma exterior o individual y su esencia, la idea que constituye su fondo."²¹ Lessing, por su parte, en el prefacio de su Laocoonte, anotaba que el aficionado que ama por igual la pintura y la poesía, y las compara entre sí, siente "que una y otra son capaces de dar realidad a la apariencia presentándonos las cosas ausentes como presentes"; y que las - dos, en fin, "nos agradan engañándonos".²² Corresponde al filósofo -según Lessing- "penetrar la razón de tal agrado" o sea indagar en la belleza, la cual "tiene reglas generales que se aplican a distintas cosas". En cuanto al crítico, él es el encargado de operar con tales reglas para observar cómo se organizan y dividen, cuáles de ellas predominan en la poesía y cuáles en la pintura. Lo que preside las operaciones del crítico sería entonces,

(20) Aristóteles, Poética, Aguilar, Madrid, 1963.

(21) W.C. Hegel, Poética, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1948, p.57.

(22) G.E. Lessing, Laocoonte, UNAM, 1960. p.1.

de acuerdo con Lessing, el inicial efecto de semejanza que provoca el arte. Indagar en este efecto de semejanza es por lo tanto indagar en las leyes de la producción y del producto estéticos. El arte es de tal modo una prolongación de la realidad que entre los griegos, según refiere Lessing, se consideraba pintura noble a aquella que se ocupa de representar personas o espacios de la nobleza mientras que la que se ocupa de temas plebeyos se consideraba a su vez pintura plebeya. La consagración que a la sociedad merecía el modelo se trasladaba sin interrupción a la pintura que lo reproducía y aún -metonfmicamente- al pintor. "Pausanias -dice Lessing- que estaba aun por debajo de la pintura vulgar y cuyo innoble gusto se complacía en expresar todo lo deforme y feo de la estructura humana, vivió rodeado de desprecio y de miseria."²³ Y en nota a pie de página comenta que Aristóteles "recomienda no dejar ver sus cuadros a los jóvenes." Como es fácil observar, aquí el interés del mensaje se centra en lo representado y no en las formas de la representación; dicho en términos lingüísticos: no la enunciación sino el enunciado. Esta manera de ver el arte ha predominado durante largos siglos -con la notable excepción de los períodos manieristas- y, sobre todo, ha sido consagrada como la manera "natural" por excelencia.

No demasiados años posterior a Lessing, amigo y compañero de juventud del propio Hegel, Hölderlin siente la confusión y el extravío de lo "real" y se vuelve, con mirada extrañada, sobre el ejercicio de la poesía hacien-

(23) Id., p. 12.

do de ella el objeto, el tema y el sentido del poetizar. Así, la poesía se desprende de la re-presentación de lo "real" y se convierte en un habla intransitiva, solitaria y soberana. El arte reconoce su autonomía y se programa como una meditación sobre su propia naturaleza, sus procedimientos y sus fines. A partir de ese momento, entre "el arte" y "la realidad" se instala la diferencia y es el reconocimiento de la diferencia lo que hace al arte cada más consciente de sí.

Hemos dicho que la historia de la respuesta a la pregunta por el ser de la literatura reconoce una primera etapa de predominio de la semejanza y una segunda de predominio de la diferencia. Hablar de predominio es -- afirmar implícitamente tanto la tendencia general como las interrupciones de esa tendencia. Con la autoridad de su erudición, Curtius²⁴ ha mostrado la antigüedad y las persistentes reapariciones de la literatura manierista a todo lo largo del desarrollo de las formas clásicas. El fenómeno manierista (arte de la diferencia) es para Curtius contemporáneo de todo el clasicismo.

Por otra parte, el predominio de la diferencia en la segunda etapa es menos nítido, pero debemos darlo por cierto cuando un defensor del realismo como Georg Lukács, en 1955, concede: "Es un hecho esencial el que, -- todavía hoy, en la superficie de la vida literaria, parezca predominar la tendencia antirrealista, vanguardista."²⁵ Para Lukács el predominio de la

(24) Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, F.C.E., México, 1955. Ver especialmente, en el Vol. II, el Cap. "Manierismo".
(25) Georg Lukács, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1977, p. 18.

"tendencia antirrealista" no era, sin embargo, sino el síntoma de un extravío patológico del que el arte (y desde luego la sociedad) se recuperaría con el avance del socialismo. El realismo socialista, herencia - y culminación del "realismo crítico" restituiría el dominio de la semejanza y la literatura volvería a ser, o mejor dicho sería plenamente, - el fiel reflejo de la realidad objetiva."²⁶ Pocos años bastaron para - que el error de Lukács fuera inocultable: por una parte el fracaso ejemplar del realismo socialista y por otra la creciente afirmación de una conciencia estética para la cual el arte no es, ni puede ser, "reflejo" sino trabajo de la forma, proliferación de una actividad significativa y plena, han expandido el dominio de la diferencia y han cuestionado todavía más profundamente la estética del realismo. A pesar de ese cuestionamiento, y como quiera que sea, hoy en día todavía el realismo sigue siendo, sobre todo en la narrativa, una referencia para la observación y la valoración de las obras literarias. La narrativa contemporánea, en efecto, de algún modo todavía sigue presentándose como un desarrollo, una -- transformación o una quiebra de la tradición realista del siglo XIX y -- ello quiere decir que el realismo es en estos casos el modelo de referencia con respecto al cual las formas contemporáneas aparecen como una "desviación" y con frecuencia como una negación. Así, el predominio de la - literatura de la diferencia se ve no sólo interrumpido sino, hasta cierto punto, medido en relación a la semejanza.

(26) Id., p.26.

Lo que lleva a Lukács (y Lukács, obviamente, está citado tanto por su relevancia como por su representatividad) a definir sin vacilación - la literatura realista como "fiel reflejo de la realidad objetiva", del mismo modo que lo que lleva a la persistencia del modelo realista en -- la valoración de las obras contemporáneas, es una ideología estética -- que hace de un estilo una permanencia y de un cierto tipo de trabajo ar tr is t i c o una manifestación de la naturalidad; que hace, también, una ver dad o bj e t i v a de las afirmaciones del sentido común. Como la literatura clásica, la literatura realista se propone un efecto de semejanza y ese efecto descansa en la elaboración de un verosfmil artístico. No se tra ta, pues, de veracidad -cualidad ajena al arte- sino de verosimilitud.- Ya Aristóteles, citando a Jenofanes, recordaba que la verosimilitud no es la conformidad de una forma artística con la realidad como tal, sino la cualidad de un discurso elaborado "conforme a la opinión general".²⁷ Pero ello formula esta recomendación: "Es necesario dar preferencia a lo imposible que es verosfmil sobre lo posible que resulta increíble;"²⁸ Pe ro el propio Aristóteles explota otro sentido del término "verosfmil", - sentido que, según Todorov,²⁹ no encontramos sino hasta los clásicos fran ceses: lo verosfmil como la ley de un determinado género literario, o, me j o r d i c h o, lo verosfmil como la adecuación de un elemento con lo que el género prescribe. Así, "cuando el poeta hace entrar en su obra lo irra-

(27) Aristóteles, Poética, op. cit., p. 99.

(28) Id., p. 96.

(29) Varios autores, Lo verosfmil, Tiempo contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1970; ver especialmente el ensayo de Todorov: "Lo verosfmil que no se podría evitar".

cional, sabiendo darle un aire de verdad, puede conseguirlo, a pesar del absurdo" pues "el poeta disimula el absurdo dando un sabor agradable a la narración."³⁰ En suma: la satisfacción de las exigencias del género -en este caso, narrativo- asegura la verosimilitud de la obra.

Desde luego, el término verosímil tiene también otros sentidos pero en todos los casos el trabajo de la verosimilitud consiste en la preservación de los datos del consenso y de la familiaridad y en la eliminación de lo extraño e inusual, de aquello que puede conducir a contemplar la vida y sobre todo el propio arte desde una perspectiva inesperada. Más que observar que el efecto de realidad es un trabajo de la verosimilitud, lo que nos importa es destacar que la literatura de la semejanza y la literatura de la diferencia dan forma a dos ideologías y se apoyan por lo tanto en presupuestos diversos con respecto al valor artístico o estético. Por ejemplo, para el arte de la semejanza el valor estético por sí mismo no basta para dar sentido y justificación a una obra; ese valor es en realidad vehículo o exponente de otro valor a través del cual la obra rinde su utilidad para la vida: el valor ético, político, religioso, etc. Para el arte de la diferencia el valor estético es autosuficiente y puede convertirse en mensaje su propia aparición; puede además subordinar a los otros valores incorporándolos como aspectos de la afirmación de la obra de arte que, en todo caso, no tiene otra obligación que la de ser. Si este arte conforma, en última instancia, una imagen de la "vida", lo hace proclamando la radical heterogeneidad que separa a uno de otra.

(30) Aristóteles, op.cit., pp. 96 y 97.

La literatura de la semejanza -para la cual el valor puramente estético no sólo es insuficiente sino muchas veces indigno y siempre sospechoso- aparece entonces generalmente ligada a lo que Todorov llama la "función", esto es a la interacción con otros discursos y, de un modo u otro, a la búsqueda de utilidad. La idea de que el arte debe mezclar, como -- prescribe Horacio, "a lo dulce lo útil", que debe decir "cosas gratas y a la vida adecuadas", es la fórmula de todo clasicismo. El realismo, por su parte, busca intervenir en la "vida retratándola, haciéndose, como que rfa Stendhal, su "espejo": por lo tanto construyendo una ilusión donde la vida real, al ver la copia de sus formas, encontrara los necesarios estímulos para renegar de sus fealdades y acrecentar sus virtudes. La paradoja de Oscar Wilde según la cual "La Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la Vida"³¹ quiere ser una fórmula chocante y hasta escandalosa pero en última instancia vuelve a afirmar la noción de arte como semejanza y transitividad. Entre el arte y la vida sigue habiendo una continuidad que no se interrumpe aunque en este caso el orden de precedencia quede invertido. El arte, según Wilde, no sólo se anticipa a la vida sino - que le impone su forma, del mismo modo que sirve de modelo a la naturaleza: "¿A quiénes si no a los impresionistas debemos esas admirables brumas oscuras que caen suavemente en nuestra calles, esfumando los faroles de - gas y transformando las casas en sombras monstruosas?"³² El arte enseña a ver y es la visión de las cosas lo que determina su existencia. El arte

(31) Oscar Wilde, El crítico artista, La fontana literaria, Madrid, 1972.

(32) Id., p. 141.

revela, hace aparecer lo existente pues "No se ve una cosa hasta que no se ha comprendido su belleza."³³ Pero eso puede decirse, o puede decirse Wilde, que las brumas de Londres "No existieron hasta el día en que el Arte las inventó. Y actualmente confieso que se abusa de las brumas."³⁴ El arte, para Wilde, enseña a ver de una manera determinada, fundando la verdad del objeto y descubriendo su excelencia; el arte descubre o, lo que es lo mismo, da forma al mundo e instaura esa forma como modelo. -- ¿Pero no es eso lo que hacen el arte clásico y el realista? Pues si el clasicismo y el realismo se programan y se proclaman como imitación es para legitimar el derecho a proponer, a su turno, modelos de conducta, valores, formas de la excelencia; imitando reafirman la confianza en una continuidad entre el arte y la vida, continuidad reversible que asegura la posibilidad de que el arte sea también imitado, que descubra e instaura las formas que la vida debe reproducir. Pero la paradoja de Wilde, al mostrar la misma relación en un orden invertido y al insistir en esa inversión, revela el fenómeno de la semejanza desde una perspectiva inesperada y con ello logra un efecto de extrañamiento que nos obliga a volver a observar dicha relación. La inversión hace que la "naturalidad" de esta relación aparezca de pronto cuestionada. Si la vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida entonces la imitación no es obra de la naturalidad sino esfuerzo de la cultura y preponderancia de la actividad creadora, artística; lo originario no sería la organización del vivir, "esa --

(33) Id., p.141.

(34) Id., p.142.

práctica esencialmente monótona"³⁵ sino las variaciones que el hacer le introduce. Se comprende que esta manera de afirmar la misma secular relación pero haciéndola objeto de una mirada diferente termina por mostrar a ambos términos de la relación con otra naturaleza: en tanto representa al arte, la "vida" tampoco es naturalidad sino asimismo trabajo estético, forma social. La re-presentación, esa actividad que puede avanzar desde el arte hacia la vida o desde la vida hacia el arte, sería a su vez un proceso cultural tangible lo que quiere decir que la semejanza es una institución de la cultura.

Pero este mismo emplazamiento de la mirada que puede mostrar al arte como el término que ocupa el primer lugar en la relación arte-vida y atribuirle así la propiedad de ser originario, hace posible otro juicio de mayor riesgo, ciertamente, y de más desestabilizadora profundida: "la Verdad es absoluta y enteramente una cuestión de estilo."³⁶ Juicio complementado por esta observación: "es el estilo y únicamente el estilo lo -- que nos hace creer en algo."³⁷ El arte, según ello, como actividad fundacional, es lo que da forma al ser; y la verdad del ser es la verdad de la forma. Atribuirle al estilo la función de fundar la verdad es atribuirle al trabajo perceptible, diferencial de la forma. El estilo, la -- dirección del trazo, el trabajo de los signos, la organización material del discurso, su huella social y su movimiento son la fuente y el aparecer del sentido y aquello que organiza el tejido de la vida. El estilo

(35) Paul Valéry, Política del espíritu, Losada, Buenos Aires, 1961, p.78.

(36) El crítico artista, op. cit., p.132.

(37) Id., pp. 147-148.

es y es lo que habla, lo que da razón del ser mostrándolo: diciéndolo.- Como se ve, este emplazamiento de la mirada que descubre una nueva perspectiva y hace de su objeto una extrañeza, sin renegar de la continuidad y de la semejanza arte-vida se abre paso, sin embargo, a la revelación de la diferencia. Si el estilo dice la verdad y dice el ser lo hace mostrando su propio aparecer, nombrando su presencia, diciéndose. Por este camino, que Wilde contempla pero que no recorre, se llega -se puede llegar- al momento en que la actividad artística define su autonomía y consecuentemente se niega como semejanza o representación para asumirse como intransitividad y trabajo signifiante; trabajo, en suma, de la diferencia. Ese es el momento en que la literatura reconoce y ocupa su dominio, se hace presencia, y al negarse como semejanza se niega también como discurso práctico, se desentiende de ese programa que le indicaba que la literatura debe mezclar "a lo dulce lo útil".

La literatura de la semejanza y la literatura de la diferencia dan forma a dos ideologías y ponen en práctica procedimientos de escritura y de lectura siempre en contradicción. Lo que nos interesa ahora decir, y esto quedará como una afirmación latente que irá desarrollándose a lo largo de nuestro trabajo, es que, en el caso de Morirás lejos, su particularidad consiste en que siendo literatura de la diferencia está animada -- por una voluntad que siempre ha elegido la semejanza. Morirás lejos quiere ser útil. Ese mismo deseo de utilidad lo lleva a plantearse, no de manera contemplativa sino compulsiva, el problema de la relación arte-vida o palabra-realidad: lo que habitualmente conduce a una preocupación -

por la funcionalidad en este caso conduce a una revisión de la estructura. El deseo, la necesidad de ser útil es entonces lo que aleja a esta obra del discurso como representación para llevarla al discurso como intransitividad y autoconciencia. Se entiende la peculiaridad, se diría la paradoja: un propósito siempre llamado a generar literatura de la semejanza genera aquí literatura de la diferencia.

7) La literatura y la mirada

La autoconciencia del discurso literario es, pues, trabajo de la diferencia, soberanía del trazo, presentación del proceso material de la escritura como una transformación dotada de poder y de sentido, y como una perplejidad que indaga en ese mismo movimiento. A este trabajo, a esta indagación debemos, entre otras, las obras de Poe, de Mallarmé y de Macedonio Fernández. Debemos también, como una actividad paralela al hacer de los escritores, un trabajo teórico que es su consecuencia. Este trabajo teórico ha ido elaborando modelos para despejar y al mismo tiempo construir el camino hacia su objeto al que no puede concebir sino como un sistema de relaciones y al que no puede definir sino diciendo, como Saussure dijo de la lengua, que es "forma y no substancia". Dicho trabajo, que sin cesar supone la pregunta o la respuesta acerca del ser de la literatura, ha ido buscando con instrumentos cada vez más delicados precisar tanto una como otra. Así, en uno de sus mejores momentos, la pregunta alcanzó esta formulación: ¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte? Y la respuesta no fue menos nítida: el predominio de la función poética de la lengua. Simples y rotundas como toda formulación

que aspira a ser definitiva, estas definiciones encuentran en Jakobson³⁸ su planteamiento quizá más preciso o en todo caso más exitoso. La respuesta al problema del ser de la literatura parece destinada a poner término a una dilatada vacilación: en realidad su mérito más seguro es el de abrir la posibilidad de nuevas preguntas para avanzar en el tema. Como toda formulación científica, mira a un pasado inmediato al que quiere superar con una nueva certeza pero sobre todo prepara el advenimiento de lo que a su vez habrá de superarla.

Postular que la lengua tiene seis funciones una de las cuales es la función poética, es desde luego practicar una abstracción para los fines de la teoría. Decir que esa función poética (que algunos han llamado función estética y otros función retórica) está volcada sobre el propio mensaje, definirla como "La tendencia hacia el mensaje como tal" (Jakobson), es distinguir o, más exactamente, constituir teóricamente el objeto. Si aceptamos la postulación general y la caracterización del objeto específico, el paso consecuente será observar el comportamiento de ese objeto —esto es, la función poética— en lo concreto del discurso verbal. Lo que habría que determinar, y determinar "empíricamente" según sugiere el propio Jakobson, es la aparición de las funciones y el predominio de una sobre las otras. De inmediato se impone la siguiente pregunta, ¿es eso empíricamente posible? La pregunta es pertinente porque, de acuerdo a las definiciones de Jakobson y de toda la corriente teórica a la que se asocia, -

(38) Roman Jakobson, Lingüística y poética, ensayo recogido por diversas publicaciones.

pareciera que la relación que entablan las funciones en un mensaje dado, y eventualmente el predominio de la función poética, es una positividad, un dato estable y objetivo aportado por el propio hecho lingüístico y -- frente al cual es necesario plantearse no tanto el problema de su forma de existencia cuanto el de su verificación. Así, la Poética, por lo menos en esta fase de su actividad sería una ciencia de las relaciones -- cuantitativas entabladas por las funciones de la lengua, relaciones que se podrían observar y cuantificar metodológicamente en la objetividad del discurso. Ello supondría que los métodos de la Poética/^{podrían} determinar, de -- antemano y ante actuaciones verbales nunca antes evaluadas, que un mensaje dado es una obra de arte procediendo a la verificación de la relación entre las funciones. De hecho la Poética, como ha ocurrido invariablemente con los estudios literarios, ha operado siempre sobre obras a las que una tradición asume de un modo u otro como literarias; o por lo menos nunca se ha atribuido la potestad de determinar, contra el consenso o sin el consenso, la naturaleza de un mensaje verbal pues ésa sería una tarea de valoración que le es explícitamente ajena. Por lo tanto la pregunta acerca de la posibilidad de establecer determinaciones empíricas sobre actuaciones concretas sigue abierta. Por otra parte, habría que preguntarse -- también si las relaciones que entablan las funciones son estables, es decir definitivas, o dependen de situaciones cambiantes. En este último caso las funciones no estarían ahí sino en potencia y también las jerarquías y predominios de unas sobre otras sería una potencia a la que una circunstancia todavía no determinada pondría en actividad. La pregunta sigue -- abierta, ahora en una nueva etapa de su avance: si lo que determina que un

mensaje verbal se convierta en obra de arte es el predominio de la función poética, ¿qué es lo que determina, a su vez, el predominio de la función poética?

La naturaleza de un mensaje verbal no es un hecho definitivo sino una determinación histórica. Hoy sabemos que toda pieza de escritura puede hacerse materia literaria. Un documento judicial, una crónica periodística, una prosaica relación de gastos puede ingresar -y vemos que ingresa- sin mayor violencia en el espacio novelesco. Una información trivial como "La marquesa salió a las cinco" puede dejar de serlo para convertirse en elemento de un poema: estos desplazamientos y estas metamorfosis, hoy por hoy, no nos extrañan. ¿Pero por qué esa información trivial puede dejar de serlo y hacerse otra cosa, por ejemplo un verso de nueve sílabas con acento en la tercera, sexta y octava? La respuesta parece no quedar demasiado lejos: porque el enunciado ha cambiado de contexto y por lo tanto ha abandonado su eficacia práctica para asumirse totalmente como forma. Así podría decirse que un cambio de contexto, o sea una modificación de las relaciones habituales de un objeto lo muestran de otro modo. Para recurrir a un ejemplo que caiga fuera del universo verbal, digamos ahora: un trozo de algodón incrustado en un cuadro de exposición, ha cambiado de contexto; sus elementos contiguos ya no son las substancias desinfectantes, las herramientas quirúrgicas, los hábitos de la higiene; ahora forma parte de otro sintagma y ello lo ha modificado intrínsecamente: el algodón contiguo al óleo, al lienzo, al catálogo de exposición y, por un efecto sinecdóquico, al universo del arte, no es ya un elemento elaborado o concebido para satisfacer necesidades de

la higiene sino una presencia significativa, una materialidad que dice, una cosa plena de sí; ya no establece con los objetos que sirven a la higiene una relación metonímica sino más bien metafórica: ha roto con ellos la contigüidad y desde esa ruptura los evoca, nombra su ausencia. El trozo de algodón ha sido, pues, arrancado de su "normalidad" y al exhibirse como una "desviación", como un trastorno del sistema de relaciones al que de ordinario pertenece, nos induce a volcar sobre él una mirada extrañada que descubre su materialidad compacta y significativa. Así, una frase como "La marquesa salió a las cinco" puesta en el contexto de la poesía deja de ser información trivial para hacerse sonoridad, ritmo, extensión silábica, intensidad significativa, proliferación, por lo tanto, del significado. Cambio de contexto significa entonces ingreso a un nuevo espacio y solicitud de otra mirada. Bajo esta "otra" mirada la frase "La marquesa salió a las cinco" abandonará su "normalidad" informativa, dejará de ser puro enunciado para mostrar el trazo de la enunciación, se hará texto literario. Cualquier pieza de escritura puede ingresar a un nuevo contexto cuando se vuelve objeto de una nueva lectura que la recorre para revelar (relevar) la materialidad del mensaje, su presencia, su construcción, la actividad significativa que ese mensaje acumula. Según la conocida aseveración de Flaubert, basta con mirar una cosa durante un cierto tiempo para que esa cosa se vuelva interesante: traducido a los términos de nuestra meditación, ello significa que la insistencia de la mirada puede arrancar a la cosa de las relaciones habituales entre las que enmudece para hacerla destino de una contemplación en la que ella enseñe su plenitud. Cuando se refiere a la escritura

ra, este paso a la presencia plena se produce por la intervención de una lectura que por ahora no sabríamos designar sino tautológicamente como lectura literaria. A partir de esta tautología podemos retomar las vacilaciones anteriormente registradas acerca de la determinación del predominio de la función poética, y de la estabilidad de ese predominio, para responder ahora que el predominio de la función poética en un acontecimiento verbal no está de antemano determinado ni, menos, estabilizado por la escritura: ese predominio es una decisión, o por lo menos un asentimiento, de la lectura. Desde luego la escritura puede programar ese predominio (y de hecho lo programa) o puede sustraerlo: un soneto, digamos, realiza la primera operación; un documento judicial, la segunda. Pero la lectura puede por su parte recoger la sugerencia programática y realizarla (leer el soneto como una obra de arte) como también puede no recoger la sugerencia (leer el soneto como testimonio histórico o ejercicio gramatical); o puede, en fin, perseguir las huellas de la enunciación en lo que quiere ser puro enunciado (leer el estilo del texto judicial). En cuanto a la estabilidad de la relación que entablan las funciones en un mensaje verbal dado, ahora será fácil afirmar que si la lectura se modifica la relación entre las funciones se modifica en la misma medida.

En su libro Estructura del lenguaje poético,³⁹ Jean Cohen sostiene, como se sabe, que la poeticidad de un mensaje verbal depende de que éste atraviese dos momentos: el momento de la "desviación" y luego el de la "re-

(39) Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1970.

ducción" de esa desviación. El primer momento se realiza en el espacio puramente lingüístico, en lo dado del mensaje: la "desviación" es un fenómeno lingüístico verificable, positivo, incluso cuantificable o por lo menos susceptible de un registro puntual. Ese primer momento no basta sin embargo para constituir un texto poético. Un enunciado del tipo "La tierra es azul como una naranja" puede ser un absurdo lingüístico, puede ser un artefacto retórico desprovisto de poeticidad, puede ser, también, literatura. Depende de que la "sensibilidad" del lector reduzca esta "desviación". Depende, mejor dicho, de que la "sensibilidad" - convertida en un mensaje "afectivo" o "connotativo" lo que, positivamente, no es sino una ruptura de la lógica asociativa o, como quiere Cohen, de la "denotación". Si el libro de Cohen despertó poco entusiasmo, cuando no fue severamente criticado,⁴⁰ ello se debe, creemos, a que casi todo él se detiene en el análisis de la "desviación" y a que este detenido análisis, además de tener puntos débiles, oscurece la afirmación principal: no basta la desviación, es necesario una lectura que la restituya - que esté en condiciones de aprovecharla - en un sentido poético. La dilatación, no exhaustiva sin embargo, del momento de la "desviación" ha persuadido a gran parte de los lectores de que Cohen, a pesar de sus propias postulaciones, hace de ese primer momento el decisivo. Nosotros creemos que esa dilatación, lejos de borrar la importancia acordada al segundo momento, la hace más patente. Y la hace más patente precisamen-

(40) Véase por ejemplo el ensayo de Gérard Genette "Lenguaje poético, poética del lenguaje" publicado en la obra colectiva: Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

te en la medida en que la posterga pues la posterga debido a la dificultad -o tal vez a la imposibilidad- de dar a ese segundo momento un tratamiento igualmente analítico. En efecto, Cohen se ocupa de la "segunda fase" sólo en el capítulo final de su investigación, y en ese capítulo formula esta tenue promesa: "Esperamos convertir a esta segunda fase en objeto de futuras investigaciones, y aquí sólo nos limitaremos a afirmar su existencia."⁴¹ Esta promesa, más bien esta espera, no ha sido aún satisfecha; probablemente nunca lo sea si es que Cohen supuso que esas "futuras investigaciones" tendrían características semejantes a las que su libro hace presente. ¿Es que esa "segunda fase" podría ser objeto de un análisis positivo? ¿Es que se puede aislar, registrar, cuantificar ese segundo momento que consiste en el encuentro de la "desviación" con la "sensibilidad"? La desviación está en el ahf, en lo gramaticalmente dado. ¿Pero dónde y cómo se opera la "reducción"? Cohen señala que esa reducción es un proceso de la subjetividad. Para nosotros, digámoslo nuevamente, es un proceso de la lectura lo que quiere decir que es histórico, social, intersubjetivo y está en transformación constante. Si la función poética, como la entiende Jakobson, es un hecho de la lengua, la relación que entabla con las demás funciones -y en consecuencia su eventual predominio- es un comportamiento de la lectura. A través de una broma luminosa -Pierre Menard; autor del Quijote- Jorge Luis Borges advirtió que un mismo mensaje verbal puede ser dos (o puede ser infinitos) textos: para ello es bastante una torsión de la lectura.

(41) Estructura del lenguaje poético, op. cit., p. 200.

Si estos razonamientos no están descaminados propondremos una definición que, como lo hemos adelantado, no trata de ser única ni exhaustiva y se apoya, entre otras, en la experiencia de Morirás lejos: la literatura es un modo de leer. Si esta definición, que trata de comprender el libro que estudiamos, es, como creemos, parcialmente cierta, el estudio de la literatura nunca podrá convertirse enteramente en una ciencia positiva. La parte que cubre esta definición, por lo menos, señala un límite y una orientación: el estudio de la literatura debe ser una disciplina dialéctica siempre rebasada por la historia. Ello no quita su valor a los laboriosos avances de la Poética; señala su relatividad y el ámbito de su eficacia; señala también la necesidad de que estos avances sean comprendidos por otros estudios que incorporen el concurso de elementos no reductibles al análisis positivo.

Ciertamente, si decimos que la literatura es un modo de leer ello no supone que está entregada al arbitrio sin ley de la lectura. La lectura es lectura de la escritura, lo que implica que tiene en la escritura tanto su posibilidad como su límite. Nada hay -nada quisiéramos que hubiera- en estas afirmaciones que puedan ser una incitación para la lectura sin una relación estricta con la escritura. Si la literatura es un modo de leer ello no significa que se pueda leer de cualquier modo: también la lectura tiene, igual que la escritura, que satisfacer una exigencia de rigor, de profundidad, de coherencia y en suma de calidad si pretende imponerse como una nueva escritura. Como quiera que sea, la lectura literaria es una lectura motivada, motivada por la propia escritura y/o

motivada por una cultura que ha realizado ciertas transformaciones que propiciaron desplazamientos en la vigencia y en el sistema de asociaciones de la escritura. Podríamos decir entonces, en términos generales y esquemáticos, que las motivaciones para una lectura literaria provienen de dos órdenes: a) el orden propiamente textual en el que el tipo de enunciados, las "desviaciones" lingüísticas, las articulaciones sintagmáticas y el juego de los significantes sugieren por sí una lectura de la escritura -en el sentido barthesiano- de modo tal que esa escritura presente sea asociada, en ausencia, a otras escrituras ya clasificadas como literarias y, por extensión, al universo de "la literatura", y b) el orden contextual en el que los desplazamientos históricos y culturales sugieren nuevas relaciones entre escrituras a las que un consenso situaba en distintos -y aun distantes- universos discursivos y por lo tanto sugieren, o propician o permiten, nuevas lecturas por medio de las cuales esas escrituras distantes son reclasificadas.

En este segundo caso se ve mejor la articulación de la literatura con otras formas de la producción textual: si lo que nació como una crónica puede ser leído como novela, si la escritura religiosa pasa a suscitar una emoción poética o un libro de filosofía es acogido como discurso de la imaginación, es porque existe continuidad o contacto entre un modelo discursivo y otro, porque hay, entre esos modelos, una zona incierta que queda a un lado o a otro según los desplazamientos de la cultura. En esa zona incierta, en ese cruce o contacto, creemos, que

re instalarse la escritura de Morirás lejos: allí donde es, pero puede no ser, literatura. Allí, en esa zona, la literatura queda asociada al testimonio. Pero también Morirás lejos quiere instalar esa zona de incertidumbre y desplazamientos en su propio interior de modo tal que una indicación como "La Grossaktion terminó el 16 de mayo de 1943 con la voladura de la Gran Sinagoga de Varsovia" pueda no ser una información sino el centro de interés de un desarrollo novelesco, y otra como "El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe" pueda alcanzar su plenitud en el contexto de una tragedia histórica. Este texto, pues, trabaja en esa zona de movilidad, de oposición e incluso de desgarramientos. Por ello la lectura es un ejercicio de la movilidad. Leemos -visualizamos- la "desviación" de la frase y en la desviación que desgarrar o disgrega la escritura leemos la disgregación de un pueblo o de un cuerpo, el espectáculo de una violencia que, retenida en la escritura, se vuelve una proliferación:

el
antiguo
barrio
judío
de
Varsovia
dejó
de
existir
El
número
de
judíos
ejecutados
o
detenidos
asciende a 56065 (pp.69-70)

Todo lo dicho en el presente capítulo ha sido un intento de situar y caracterizar la obra que nos ocupa. Yendo de lo distante a lo próximo, en el siguiente capítulo procederemos a revisar su composición interna.

(dos)

LA DIALECTICA LITERATURA-TESTIMONIO

A: El testimonio de la escritura

1) La fábula y el discurso

De acuerdo a un hábito mental estabilizado en el consumo literario, la palabra relato se asocia inextinguiblemente a la noción de suceso -- acaecido, y prácticamente se agota en ella. Las razones de ese hábito parecen obvias: el suceso, la historia contenido en el relato, impresionan a un sentido común, largamente sedimentado, como el origen y el destino --la razón de ser-- del relato. La relación del suceso no es, desde esta perspectiva, sino el vehículo, más eficaz cuanto más transparente, que nos da a conocer, nos re-presenta, el suceso. Ya Aristóteles decía que -- la fábula (que él definió como "el entramado de cosas sucedidas") constituía no sólo la parte principal sino "el alma de la tragedia"⁴² del mismo modo que en un cuadro lo esencial está dado por "la imagen" y no por los colores o las líneas que sólo sirven para revelarnos a aquélla. El relato, pues, sería esencialmente semejanza, re-presentación, mimesis. Vulnereando ese consenso, Maurice Blanchot observa que un relato no es, al menos no esencialmente, la relación de un acontecimiento "que ocurrió antes y que pretende relatarse"⁴³. Para Blanchot "El relato no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento"⁴⁴, la voz que nos insta-

(42) Aristóteles, Poética, op. cit., p. 41.

(43) M. Blanchot, El libro que vendrá, op. cit., p. 12.

(44) Ibid. p. 12.

la en un navegación hacia un lugar siempre venidero. Como se ve, la experiencia que promueve Blanchot es otra, casi la opuesta. Según ella, el relato no es re-presentación sino acto, travesía, "acontecimiento". Esta noción es, puede decirse, moderna pero al mismo tiempo se apoya en la experiencia de las narraciones tradicionales que tienen como base la oralidad. El relato popular o infantil, por ejemplo, es sobre todo una voz que conduce y constituye, voz que asume el poder de realizar el relato, de empezarlo y de guiarlo siempre como un viaje único aunque se trate de "una historia ya mil veces narrada" que se repite puntualmente. Relato como fábula en el primer caso (Aristóteles), relato como discurso en el segundo (Blanchot), cada una de estas concepciones o experiencias enfatiza uno de los dos aspectos que, por lo menos desde los estudios de los formalistas rusos, nos hemos acostumbrado a aislar metodológicamente. Los formalistas, como se sabe, distinguieron la "fábula" (entendiéndola más o menos en el sentido de Aristóteles) del "tema" (esto es, la forma en que el lector es enterado de los sucesos, según la hipótesis de Tomachevsky)⁴⁵. Recordemos que Aristóteles si bien aísla el aspecto de la fábula no hace lo mismo con ese otro aspecto o nivel complementario que sería el tema para Tomachevsky. En este sentido, lo que más se aproxima al señalamiento de este aspecto es, en la Poética, la noción de "elocución" definida como "la expresión del pensamiento a través del lenguaje"⁴⁶.

(45) B. Tomachevsky, "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970.

(46) Aristóteles, Poética, op. cit., p. 77 y sgtes.

Por su parte, Benveniste llamó "relato" a lo que se instala como objetividad, es decir al enunciado que no presenta la marca del yo de la enunciación y que por excelencia se enuncia en tercera persona y en pretérito indefinido, y llamó "discurso" a la verbalización que nos pone frente al sujeto en el acto de enunciar.

Las definiciones de ambos aspectos no son, como puede observarse, homólogas en los autores citados pero a través de ellas lo que permanece es la distinción teórica de esos dos aspectos o, mejor dicho, de esos dos niveles a los que Todorov contribuyó a designar respectivamente como historia y discurso, designación más difundida actualmente y que nosotros adoptamos en ensayos anteriores. En lo que al presente trabajo respecta, hemos mantenido esta distinción de niveles sin duda fecunda aun enfrentada a relatos refractarios a ella, pero hemos introducido cambios en la designación. Según ello, convenimos en llamar -- "fábula" al nivel de los hechos ficticios contenidos en el relato, con el fin de despejar posibles confusiones en el análisis de la obra que nos ocupa, y dejar el término "historia" reservado a lo que suele entenderse como historia real, es decir, el conjunto de hechos que caen bajo el dominio de la ciencia historiográfica; así por ejemplo la descripción del personaje Alguien formará parte de la "fábula" y la descripción del asedio al templo de Jerusalén formará parte de la "historia". Según la misma convención que proponemos, llamamos "narración" al nivel del discurso con el fin de evitar el uso de una noción de alcance demasiado genérico como es precisamente la noción de discurso: "narración", en este caso, tiene para nosotros el valor específico de discurso narrativo y --

por lo tanto la relación que reconocemos entre narración y discurso es una relación de parte a todo; para ser más explícitos digamos que entre narración y discurso reconocemos esta doble diferencia: 1) la narración es una función específica del discurso o, si se quiere, un tipo de discurso, y 2) si bien el nivel de la narración puede abstraerse metodológicamente, la narración no puede ser pensada como entidad autónoma pues existe en la medida en que es término de una relación o aspecto de un proceso: la narración, en efecto, es narración de una fábula y establece con esta última una relación como de significante a significado⁴⁷ mientras que el discurso es una organización de mayores alcances y complejidades que en su globalidad puede ser concebida como autónoma. Finalmente, entenderemos por "relato" la totalidad del proceso que relaciona a la narración con la fábula. Hablamos de proceso y no de suma y con ello queremos indicar que el relato no es la narración más la fábula (del mismo modo que el signo no es el significante más el significado) sino el resultado móvil de su compleja articulación.

Y bien; Morirás lejos, y esperamos que esto vaya quedando claro a medida que avanzamos en el trabajo, es una obra refractaria a este tipo de distinción; más aún: la pone en crisis; ello constituye uno de sus temas de interés. Si el relato se caracteriza por contener algo que se pueda narrar, esto es, una fábula susceptible de abstraerse y trasponerse a otro discurso narrativo, ¿en qué medida podemos decir que Morirás lejos

(47) Para seguir dentro de los términos saussurianos tal vez fuera teóricamente más ventajoso hablar de narrante y narrado o relatante y relatado. No es nuestra intención sin embargo seguir explorando en esta dirección teórica sino, simplemente, aclarar en lo posible la terminología utilizada en nuestro trabajo.

es un relato? ¿Podríamos, podría un lector reproducir la fábula contenida en la narración? Se puede conjeturar que si a un lector se le pidiese que la reprodujera muy probablemente recurriría a la siguiente síntesis: en el atardecer de un día miércoles un ex-nazi -responsable de - innumerables crímenes contra judíos y que ha vivido durante veinte años oculto en una casa de la ciudad de México- entreabre la persiana para - contemplar, como todas las tardes a la misma hora, a un hombre que esté de espaldas y sentado en la banca de un parque leyendo la sección de avisos de un periódico. Acosado por la memoria de sus crímenes, el hombre que contempla ve en el lector del periódico a un puntual persecuidor. Y en efecto, el fingido lector es una antigua víctima a la espera del momento de la venganza. Ese momento se presenta a los pocos minutos, cuando aparecen seis hombres -también sobrevivientes de los campos de exterminio- y rápidamente capturan al ex-verdugo con el que se alejan en automóvil "hacia un sitio perdido en el Ajusco" (p.150).

Esta síntesis, en sí misma poco interesante, no habría hecho sin embargo más que preferir uno de los desarrollos y uno de los desenlaces posibles de la ficción: la alternativa que podríamos considerar más fuerte en tanto se aproxima mejor a lo que solemos entender como diseño de una fábula. Pero podemos hacer otras conjeturas porque las opciones de lo acontecido en el espacio de la ficción se abren en abanico: también pudo haber ocurrido que eme, el ex-nazi, víctima de su paranoia, haya terminado suicidándose mientras en el parque el lector de avisos se retirara por completo ajeno a ese destino y del brazo de una mujer; pudieron,

en fin, haber tenido lugar otras diversas alternativas -otros diseños de la ficción, otras fábulas- y, en el extremo, el trabajo de la narración deja la posibilidad de postular que ninguna de estas alternativas ha acontecido realmente, que todo ha sido el producto de la solitaria fantasía de "Alguien (que) se divierte imaginando" (p.45).

Ciertamente todas estas opciones no son verdaderamente tales. Como en la imagen del abanico, están todas presentes a la vez, existen en la medida en que se integran y simultáneamente se oponen a las otras, se despliegan circularmente y permiten e incluso obligan a concebir una sucesión y una oposición interminables ("las hipótesis pueden no tener fin" p.71) de fábulas que mantienen en el lugar protagónico a estas dos figuras ilimitadas -designadas como eme y Alguien-, así como al "narrador omnividente" y finalmente al lector, figura a la que se reencuentra en diversos niveles y a la que el discurso asigna una intervención constante. Las hipótesis pueden no tener fin. Las formas que la fábula asume son incesantes y ninguna tiene validez sino en el proceso que las articula con las otras y sobre todo con la hipótesis final, aquella que advierte que -en el universo ficticio construido por el discurso- nada, tal vez, tiene el espesor de lo verdadero, todo, tal vez, es momentánea afán, sin razón y gasto de lo imaginario. El nivel de la ficción está constituido por todas esas alternativas y la negación de todas lo que quiere -decir que en verdad no hay construcción de una fábula -de algo que se pueda abstraer y volver a narrar- sino acontecer de un puro discurso fabulador, discurso cuyo movimiento es a la vez segregación de fábulas e imposibilidad de retenerlas. En última instancia, lo que hay es la acción

de una escritura que teje su propia red, que señala y al mismo tiempo -
oblitera opciones cambiantes que no pueden situarse sino en su interior.

2) La materialidad de la escritura

Pero es necesario añadir todavía la siguiente observación: al ha--
blar, como lo hemos venido haciendo, de esta actividad fabuladora nos -
hemos referido sólo a una parte de la obra total, incluso a un término
cuantitativamente menor y cuya función aparente sería la de ofrecer un -
contrapeso "literario" a la otra parte, aquélla donde la escritura se --
mueve hacia su centro de interés: la evocación del holocausto programado
y desatado por el poder nazi en la Segunda Guerra Mundial. Allí la es--
critura nos enfrenta a una historia intolerablemente real pero se niega
al esfuerzo de reproducirla y ello por dos razones: primero porque se --
trata de una historia "ya mil veces narrada" (p.105) y segundo porque --
"nada puede aproximarse siquiera a la realidad del recuerdo" (p.89); o,
en una posibilidad más favorable a la escritura, porque "Aunque sombras
de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones,
intentos no de expresar sino de sugerir lo que pasó en los campos"(p.95).
Habiendo renunciado a ser la reiteración de otros relatos y reconociendo
la distancia que separa a las palabras de las cosas (entre la palabra
y la cosa cae la sombra), el texto se organiza sin cesar sobre la nece-
sidad de señalar -o "sugerir" - una verdad histórica que debe quedar co-
mo suprema lección en la memoria de los hombres. El trabajo estilístico
-tan intenso y perceptible a lo largo de la obra- no responderá entonces
a un narcisismo de la escritura sino a la decisión de ubicar los lugares

de la Historia y la Ficción, de lo "testimonial" y lo "literario" para, a partir de esa diferencia, proceder a su articulación. Esta escritura, literaria a lo largo de la obra, da, por eso mismo y en primer lugar, - testimonio de sí: postula su materialidad, su presencia de grafismo significativo distribuido en el espacio de la página como si se tratara de un espectáculo. Esta obra es, por lo tanto, antes que nada espacialidad, trazo. Cada sección, por ejemplo, está precedida de un ideograma tomado de diversas culturas o espacios escriturarios. ¿Qué significan esos ideogramas? Mejor dicho: ¿qué significan ahí esos ideogramas? El lector que el libro prefigura -lector culto, situado hacia la mitad de una línea que progresa de la ignorancia a la erudición- no conoce, o conoce parcialmente, el significado que la cultura de la que proviene ha atribuido a tales ideogramas. ¿El desconocimiento, o el conocimiento sólo parcial, del significado de los ideogramas frustra entonces, o debilita, la inteligencia de la obra? Podemos responder que no y aun agregar que la obra cuenta en principio con ese vacío y lo explota a favor de su significación. En efecto, los ideogramas funcionan presentándose, antes que nada, como un dibujo que promete y aplaza su mensaje, como un trazo que está hablando un mensaje todavía difuso y venidero, un grafismo que se mantiene entre -para emplear la ecuación de Octavio Paz- "el signo -- y el garabato". "Algo quieren decir", indica Noé Jitrik⁴⁸ refiriéndose a estos ideogramas; "algo están diciendo, algo están significando" y por

(48) N. Jitrik, Apuntes de clase, op. cit.

ello admiten ser tratados como "marcas significantes", el trazo que -- abre la posibilidad de la escritura. Indicios de un mensaje todavía -- ilegible, acontecimiento gráfico que está ahí para señalarse como un signo todavía incompleto, los ideogramas sitúan al lector en el lado de afuera, lo constituyen como un espectador ante la heterogeneidad que ellos -- introducen en el espacio de la página. El propio texto reproduce especularmente esta inminencia de una revelación que se demora: "...cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un significado" (p.82). Analizando estas ideogramas y su relación -- con la "actividad incisoria" de eme, que es quien traza con sus uñas las incisiones y los círculos sobre la pared, Jitrik ve en ellos una alusión al origen de la escritura, ese momento previo a lo que Derrida llamaría la phoné, momento en que el signo es espaciamento puro. En tanto los -- ideogramas proponen ese efecto de enigma, el lector que quiera neutralizarlo tendrá que recurrir a una información más o menos erudita para conocer con precisión el mensaje que ellos cifran y articular el código que -- establecen; pero ello, en todo caso, acontece en un momento posterior a -- este primer encuentro, cuando se abandona la inmediatez que los retiene -- en la página sugestivos y silenciosos y los ideogramas dejan de ser objeto de la mirada para convertirse en abstracciones que solicitan la indagación intelectual.

Otros elementos que se disponen en el sentido de la espacialización son la intercalación de palabras tomadas de otros idiomas y el uso de diferentes sistemas de numeración para sugerir un orden --a veces innecesario

o meramente apariencial- en determinadas partes del texto. En efecto; la inclusión de términos y expresiones de la lengua latina o de la lengua -- alemana se explica, en la estructura inteligible del texto, porque éstas -- son precisamente las lenguas de los opresores. Sin embargo, estos términos o estas expresiones latinas o alemanas en lo inmediato interrumpen la homogeneidad de la escritura, crean un momentáneo extrañamiento en el que el lector es nuevamente desplazado hacia afuera y puesto ante un segmento opaco^y refractario que lo lleva a ver en la escritura un acontecimiento -- sensible antes que inteligible. Estas palabras (aun, desde luego, para -- el lector que conozca la lengua de la que provienen) tienen por función -- introducir la extrañeza y la detención en el desenvolvimiento de la escri- tura en primer término y, complementariamente, hacer que esa extrañeza, -- esa interrupción, se asocie^{na} la evocación del poder alemán y del romano.

Por su parte, la recurrencia de ordenamientos y numeraciones (núme-- ros romanos, arábigos, letras en orden alfabético, ordinales escritos en latín) crean la sensación de estar frente a una materia desbordante que -- es necesario constantemente organizar. Esta organización, tanto como el caos que supuestamente corrigen, son aparentes; no hay, en verdad, ninguna razón originaria que obligue a estos ordenamientos; más aún: el ordena-- miento es a veces causa y no consecuencia de la materia a que se aplica; por ejemplo, la utilización de un determinado sistema tiene más de una -- vez el efecto no de organizar una materia preexistentes sino de obligar a su generación pues el sistema crea de antemano un esquema de cantidades -- precisas que la materia a que se aplica debe necesariamente satisfacer. -- Notoriamente, la recurrencia a las letras del alfabeto para numerar las --

posibles identidades de Alguien, crea desde el inicio la necesidad de un número exacto de apariciones del mismo tema: por lo tanto, las conjeturas y los comentarios que tienen como centro la figura del hombre que lee el periódico sentado en la banca de un parque necesariamente deberán avanzar hasta la letra z; deberán, también necesariamente, detenerse allí porque "El alfabeto no da para más" (p.71).

Mucho más notorio, más inmediatamente visibles y decisivo para la constitución de la obra es el hecho de que la escritura se ubica y se recorta en el espacio de la página reclamando nuevas significaciones -- por su presentación como grafismo: las líneas se interrumpen o se quiebran, los márgenes se modifican, los blancos (interrupción, ausencia -- del grafismo) significan desde el silencio en que persisten, la puntuación frecuentemente se elimina a fin de que las palabras se presenten -- como un bloque continuo, la prosa se secciona en versos, la palabra o la frase se rodea de un espacio vacío. Todo ello, pues, da vastamente la razón a las autoras del libro La narrativa de José Emilio Pacheco cuando afirman que Morirás lejos "es una novela más 'espacializada' que 'temporalizada'"⁴⁹.

El uso de técnicas de espacialización del texto novelesco impresiona como un hecho de la contemporaneidad. Ese uso tiene, sin embargo, -- una antigüedad considerable. Por lo tanto sería de indudable interés para la historia literaria establecer la historia de esta técnica y sus vi

(49) Ivette Jiménez de Báez et al., La narrativa de José Emilio Pacheco, - El Colegio de México, 1979, p. 179.

cisitudes. Para nuestra tradición, acaso el primer gran antecedente se encuentre en La canción de Rolando. En este relato, ejemplar por tantos motivos, encontramos en efecto un uso de técnicas discursivas que revelan un grado de conciencia artística sorprendentemente próximo a lo que solemos calificar -equivoca o desacertadamente- como "moderno". Entre tales técnicas, tal vez la más nítida y morosamente trabajada sea la que conduce al efecto de espacialización. El uso del presente del indicativo (o el pretérito perfecto, casi como un presente), la fragmentación de la materia narrativa en una serie de escenas recortadas, escenas que se oponen entre sí o se continúan pero que de uno u otro modo son tratadas como estampas y por lo tanto se constituyen como objeto de la descripción antes que de la narración, la reiteración de secuencias discursivas en el texto, especialmente la reiteración, con variantes, de parlamentos de sus protagonistas como si el habla de los personajes fuese un ritual, todos estos recursos crean el efecto de un detenimiento o de una irrealización de la temporalidad a favor de la emergencia de la dimensión espacial. Los momentos narrativos son en este relato factores constructivos que dan forma al espacio, piezas de una organización arquitectónica -o en todo caso coreográfica- antes que episodios de una sucesión temporal. Los hechos, como en Morirás lejos, no pasan, no suceden y mantienen una distancia oscilante con respecto al presente; los hechos y las palabras ocurren y vuelven a ocurrir, son presente una vez y otra, se modifican y retornan, están ahí a disposición de la mirada. A manera de ejemplo, recordemos: cuando Carlomagno, que tiene doscientos años (repárese en este dato que hace del paso del

tiempo una irrealidad), está en el escenario de Roncesvalles ante el -- cuerpo de su sobrino Rolando derrotado y muerto, la congoja le hace perder el sentido. La presentación de la escena de su desmayo y su recuperación se repite. Leemos en el canto 206:

Ha vuelto en sí el emperador. El duque Naimon, el conde Arcelino, Godofredo de Anjeo y su hermano Thierry lo toman en sus brazos, lo incorporaran bajo un pino. Carlos mira a tierra y ve a su sobrino tendido. Con gran dulzura, dice sobre él su lamento:

-¡Rolando, amigo mío ¡Que Dios te haga merced! Jamás hombre alguno conoció un caballero que como tú entablara las grandes batallas y lograra la victoria. Mi prestigio comienza a declinar.

No puede contenerse Carlos por más tiempo y pierde el sentido.

Después de esta escena circular, que empieza y termina en el desmayo de Carlomagno, el canto siguiente retorna sobre la misma estampa a la que modifica y reitera ritualmente:

El emperador ha vuelto de su desmayo. Cuatro de -- sus varones lo sostienen en sus manos. Mira a tierra, y ve a su sobrino tendido. Su cuerpo sigue -- siendo hermoso, pero ha perdido el color; han girado las órbitas sus ojos, y los invaden las tinie--blas. Con amor y fe, Carlos dice sobre él su lamento:

-¡Rolando, amigo mío! ¡Que Dios coloque tu alma -- entre las flores, en el paraíso, junto a los que -- disfrutaban de la gloria! ¡Mal señor fue al que España te llevó!

No habrá de despuntar un día en que por ti no sufra. ¡Cómo van a decaer mis fuerzas y mis bríos! Ya no habrá nadie para defender mi honor; me parece no tener ya ni un solo amigo bajo el cielo. ¡Entre los parientes que conmigo quedan, ninguno tiene tu valor!

A puñados se arranca los cabellos. Cien mil franceses sienten tan agudo dolor que ni uno solo deja de derramar lágrimas⁵⁰

Así, el relato despliega estampa tras estampa. En cada una de ellas está la anterior pero modificada. El conjunto completo es este haz de -- reiteraciones y desplazamientos. Dicho trabajo crea entonces un espacio -- ideal en el que las escenas y los parlamentos, dispuestos como una coreografía, se desplazan y al mismo tiempo quedan retenidos para ofrecerse -- una y otra vez a la contemplación desde distintos ángulos y en diversos -- momentos del proceso. Si comparamos este relato con Morirás lejos es porque en ambos predomina el efecto de espacialización pero también porque -- en ambos la concepción del espacio es diversa y ello obviamente reproduce la diversidad del contexto cultural que envuelve a uno y otro. Si el espacio en La canción de Rolando está idealizado, en Morirás lejos (y no sólo desde luego en esta obra, bastaría recordar a Mallarmé) se trata de -- un espacio concreto, material, del espacio físico de la página sobre la -- que se distribuyen los trazos, los volúmenes y los blancos. "Si consi--- quiéramos situar todo este texto en un panel --dice Jitrik iniciando frente a sus alumnos el análisis de esta obra--, en un solo bloque, es decir, si pudiéramos destrozar el libro tal como está encuadernado, página por página, y ponerlo en un cuadro, advertiríamos la distribución de la escritura que es de una gran variedad. Yo les pido que imaginen esta perspecti

(50) La canción de Rolando, Librería Hachette S.A., Buenos Aires, 1962, traducción al español de Enriqueta Muñoz, realizada sobre el texto de Joseph Bedier, tomado del manuscrito de Oxford. Esta traducción ha sido cotejada con la de Martín de Riquer, Espasa Calpe, 1975 y la de Benjamín Jarnés, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.

va para que toda la explicación aparezca plana"⁵¹. El pedido formulado a los alumnos es elocuente: estamos ante una escritura que -como la poesía gráfica- es necesario ver, incluso verla toda de una sola vez, pues sin incorporar al análisis su dimensión plástica, el todo de su duración extensa (sin esa "perspectiva") cualquier explicación sería fatalmente incompleta y por lo tanto el conjunto, falto de una perspectiva que debe mostrarlo precisamente como conjunto, quedaría invalidado. La comparación con La canción de Rolando es particularmente útil porque muestra a la vez la semejanza y la diferencia: no estamos ahora ante el espacio -- ideal creado por la organización narrativa y en última instancia por la voz que conduce el relato; el espacio es aquí la hoja del papel (desde luego, hay también otros espacios) y por lo tanto el libro es incorporado en plenitud como materia y forma significantes.

Pero si Morirás lejos es escritura en el espacio, es también, aunque en menor medida, escritura en el tiempo. Tendremos oportunidad de seguir observando cómo en esta obra lo por momentos inextricable de su movimiento deviene, paradójicamente, no de la voluntad de ocultar sino -- por el contrario de la decisión de mostrar, incluso de ostentar, todo.-- La obra, en efecto, vuelve constantemente sobre sí, se explica, se reitera, se interroga, se metaforiza. La escritura expone paso a paso su proceso. Y si, como hemos visto, a medida que avanza exhibe y señala su espacialidad, también exhibe su decurso, se refiere a su propia temporalidad; no a la temporalidad del relato sino a la temporalidad de la escri-

(51) N. Jitrik, Apuntes de clase, op. cit.

tura, al flujo de su materialidad. Para que sea explícito, el narrador asume perspectivas cambiantes y desde allí observa el acontecer de la escritura. Para esa mirada la escritura ocurre en un pasado:

Las hipótesis anteriores son falsas (p.37),

en un presente:

Todo esto, todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido (p.44)

en un futuro:

...el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con el objeto de que tú escojas la que creas verdadera: (p.44).

Menos importa aquí, sin embargo, la referencia del narrador acerca de la ubicación temporal de la escritura (referencia que, desde luego, es también otro "recoveco" de la ficción) que la conciencia explícita de la temporalidad, esto es, que el hecho de que la escritura, además de materia extensa, se asuma como materia fluyente.

La escritura, pues, se ofrece como un cuerpo (y esta frase recuerda irresistiblemente a Roland Barthes, quien habría encontrado en esta obra campo fértil para explayar sus intuiciones) y ello tiene que ver esencialmente con la dialéctica literatura-testimonio. Tiene que ver, también, con una actitud gnoseológica: tal como prescribe la recomendación socrática, la escritura ha empezado aquí por conocerse a sí misma (conocerse, es decir, comprenderse, penetrarse, fecundarse) porque ese acto de autoconocimiento es también la posibilidad de comprender el mundo. Al hacerse "literatura", cuerpo, tensión, la escritura, como dijimos, ha dado testimonio de sí y por esa vía aparentemente invertida pe-

ro seguramente única se procura la posibilidad de hablar de "lo otro", ---
aquello que no se alcanza sino por la negación.

3) La escritura en la escritura

Continuamente, esta escritura que está volviendo sobre sí ("Lo que
aquí se consigna es verdadero. No se ha alterado ningún hecho". -p.40),
que se corrige ("No, no es precisamente un dramaturgo: se trata de un ---
escritor aficionado..." -p.63), que se comenta ("Todo lo anterior es in---
formación que debe codificarse". -p.70) instauro niveles diferentes en ---
el juego de la escenificación de modo tal que con su movimiento constru-
ye un sistema de réplicas donde el tema central se repite bajo la forma
del símil, la alegoría o la metáfora. Así, el libro se escribe una vez
y otra, prolífera, está escribiéndose sin cesar y cada vez bajo otra ---
forma que reitera el tema del acoso y lo dota de una ubicuidad obsesiva
que persigue a la mirada. El desarrollo de la ficción incorpora perma-
nentemente formas sustitutivas pero las incorpora en espacios contiguos
a las formas sustituidas de modo que la metáfora se transforma en meto-
nimia, el estilo se hace plano y en ese plano se alojan el cuerpo y el
reflejo, el reflejo y la sombra, la sombra y el analogon de la sombra.--
Podemos aislar algunas muestras de esta técnica de la reproducción en ---
cadena donde lo que se reproduce es la obsesión de la presencia acosado
ra lo que, de paso, convierte a esta técnica en una metáfora de la para
noia. Por ejemplo las secciones, ya lo dijimos, están encabezadas por
ideogramas que se sitúan en el primer plano, antes del título. Casi ---
inevitablemente se intuye que estos ideogramas repiten el tema de la ---

sección; la intuición acompaña a la lectura, la refuerza, y la información ulteriormente la confirma. El ideograma que preside la sección SALONICA representa la lucha entre los hombres y esa lucha está alegorizada a lo largo de la sección (es la lucha entre Alguien y eme) y constituye, desde luego, el tema de la obra. La segunda sección -DIASPORA- está presidida por el signo de Mercurio que es quien da nombre al día miércoles. Estos dos signos, pues, actúan recíprocamente: los hechos de la ficción -de SALONICA- ocurren en un día miércoles y ese día se carga de un sentido fatídico que se reproduce en DIASPORA de modo tal que la lucha histórica entre romanos y judíos -tema de la sección- es, de acuerdo a una técnica de la reversión, un analogon de lo que acontece en la fábula, un largo día miércoles. Si unimos los dos ideogramas podríamos formar una frase que aproximadamente se enunciara así: "la lucha entre los hombres en un día miércoles"; la frase, se ve de inmediato, reuniría SALONICA con DIASPORA.

Ahora bien, si a partir de cada uno de estos signos trazamos una línea que en un caso abarque las secciones de la fábula -SALONICA, DESENLACE, APENDICE- y en el otro reúna las secciones de la historia -DIASPORA, GRASSAKTION, TOTENBUCH, GOTTERDAMMERUNG- tendremos dos progresiones significantes. Por ejemplo, siguiendo, a partir de SALONICA, las secciones que totalizan la fábula encontramos, en el DESENLACE, el signo del hombre muerto, signo que adelanta el tema de la muerte de eme, y a continuación el ideograma que abre la sección APENDICES, el reloj de arena, signo doble de forma reversible que, en el final de la obra, recoge y simbólicamente sintetiza el sentimiento que domina al relato en su tota

lidad, esto es, el sentimiento de la presencia y la aproximación sin pausa de la tragedia. Por otra parte, siguiendo -a paritr de DIASPORA- las secciones de la historia, encontramos que el signo siguiente es la cruz svástica, emblema instalado al frente de la sección GROSSAKTION. Siendo la cruz svástica un signo que aparece en casi todas las cultura antiguas menos en la semita puede convertirse en símbolo del nazismo en la medida en que la expansión del nazismo es la exclusión del pueblo judfo. Se trata de un signo reversible, de forma circular; su presencia no sólo reproduce la sección que inicia la a-sección cuyo tema es la expansión nazi y el consecuente aplastamiento del pueblo judfo- sino que, una vez más, es la cifra de toda la obra. Avanzando en esta línea, la sección TOTENBUCH está presidida por un signo nuevamente reversible que esta vez representa al Libro de los muertos o Libro de la muerte: no sólo, pues, traduce el título de la sección (TOTENBUCH: libro de los muertos) sino que vuelve a señalar su tema y además propone una ecuación metafórica: el libro es un cuerpo donde encuentran su espacio las inscripciones de la muerte- como si fuera el cuerpo de la víctima. Finalmente, la sección GOTTERDAMMERUNG (el crepúsculo de los dioses) está presidida por el signo representativo del vinagre y la inclusión de este signo queda explicada en el interior del texto: en la parte "ficticia" de la obra el vinagre señala lo que podríamos llamar el "efecto de realidad"; su olor es el despertar de la alucinación y la recuperación de la medida de lo real; inversamente, - la desaparición de ese olor es el extravío: "porque al desaparecer el -- olor a vinagre pierdo la referencia, extravío mi identidad, ignoro quién soy entre todos los personajes que he representado..!" (p. 153). La corres

pondencia de este signo con GOTTERDAMMERUNG se establece hacia adentro, forma parte de la estructura del relato: esta sección describe lo que podría caracterizarse como el retorno del olor a vinagre entre las filas nazis, el despertar de la ilusión imperial, la derrota militar que es interrupción del sueño; ese despertar significa al mismo tiempo el crepúsculo del nazismo y ese crepúsculo en el que la historia recupera la medida de lo real es el tiempo en que suceden los hechos de la ficción. Es posible leer en los ideogramas este juego de las correspondencias y las reiteraciones a través de las cuales la obra vuelve a escenificarse. La reversibilidad que es frecuente encontrar en la forma de los signos es otra correspondencia temática y otra reiteración, alegórica, de lo que enuncia el relato; dado el juego del acoso, el acosador es también, o puede ser, el acosado y viceversa; el juego puede empezar por cualquiera de sus fases.

El tema del cerco y el acoso se reproduce también en el diseño del espacio del relato, espacio que es trabajado como un "juego de cajas chinas" según la expresión de las autoras de La narrativa de José Emilio Pacheco. En efecto, el escenario es una serie de anillos o círculos concéntricos que va de un macro a un microespacio donde el tema continúa escenificándose. El espacio mayor, el macroespacio, es la ciudad de México, envuelta en una "barrera de smog y polvo salitroso" (p. 19), sitiada por "las escarpaciones y contrafuertes del Ajusco" que oponen la "certeza de que las montañas impedirán la salida o fuga" (p. 19). El espacio intermedio es el parque, cercado a su vez por "avenidas abiertas sobre la des--

trucción y automóviles incesantes, siempre en aumento"(p.27), cerco que lo entrega a su soledad ensimismada donde se levantan la fábrica de vinagre, la torre del pozo, la casa, las bancas solitarias, elementos que recomponen otro escenario del acoso. El espacio menor está constituido a su vez por habitáculos oscuros y múltiples, por insistentes y menudos pasadizos: espacio ínfimo y nuevamente sitiado por "las hierbas altísimas" entre las que transcurren hormigas, gusanos y gorgojos que son otro viviente juego especular, otra cifra alegórica. Se trata de la alegoría del acoso y su reversibilidad: "gusanos torturables" y a la vez depredadores; hormigas que como una "tribu solidaria" enfrentan el poderío de un gorgojo, pero hormigas finalmente victimarias que dominarán al gorgojo y lo arrastrarán "por inviolables pasadizos, tinieblas"(p.61) "a sus depósitos o salas de tortura"(p.54). Este juego miniado que protagonizan insectos mima la relación Alguien-eme (que a su vez es otra alegoría) y reproduce la vigencia de una ley o una agonía universal:

...se ahondan las inscripciones en la corteza de un chopo, los gusanos seccionan renuevos, más hojas, yemas; las hormigas acosan a un gorgojo, la huida es imposible: está solo, sitiado entre las hierbas altísimas -escarpaciones, contrafuertes-; (p.54)

El chopo, citado en estas líneas, es otro lugar de la réplica. Se trata de un chopo descrito reiteradamente como "ahfeto de inscripciones", inscripciones que "se ahondan" y con insistencia evocan las incisiones que eme ahonda obsesivamente en la pared en su espera de la muerte; esas incisiones de eme, como las inscripciones en la corteza del chopo, son un trazo silencioso que no cesa de hablar y donde vuelven a dibujarse las láminas de la persiana que separan a eme del exterior, y las líneas del ideograma del Libro de los muertos, y las "jaulas o rejas muy estilizadas

(con las que) eme intenta dibujar el navfo legendario en/ ^{que la} Mulata de Córdoba huyó de la Inquisición" (p. 82). Con lo que llevamos dicho podemos adelantar la idea de que en Morirás Lejos cualquier parte del libro es todo el libro. Cada episodio tiene la forma de la totalidad y reubica el interés central hacia el que el discurso no deja de encaminarse. Proliferante y repetido, este libro es como la naturaleza según la imagen de Pascal: una esfera "cuyo centro está en todas partes y cuya circunsferencia en ninguna".⁵²

Confirmando esta imagen, otro elemento que, situado en la periferia, nuevamente nos remite al centro de interés, otro detalle alegórico que reescribe el drama en su totalidad y reinstala la ley que rige las relaciones de los hombres, es el "reloj de pared" situado en la casa donde eme pasó su infancia. Este reloj, que "hora tras hora" renovaba un instante, representa la ejecución de María Antonieta perpetuando así la muerte de esa mujer que, como eme, conoció el poderío y ejercitó la opresión. El mecanismo del "reloj de pared" escenifica la muerte y escenifica al mismo tiempo la reversibilidad pues los verdugos de María Antonieta son sus antiguas víctimas. Para eme sin embargo, contemplador fascinado por el instante de la muerte de María Antonieta, lo inerte del mecanismo del reloj aplaza la realización del giro completo e impide por lo tanto la visión-consumación de ese -inexorable- momento en que la víctima retorna a ser verdugo para que la ley ejecute círculo. La ley de la reversibilidad, informa la narración, fue una intuición persistente en la infancia de eme,

(52) Blas Pascal, Pensamientos sobre el hombre, Ed. Difusión, Buenos Aires, s.f., p. 6

quien, ante la puntual reiteración del mecanismo de muerte "se preguntaba si alguna vez el movimiento variaría si la víctima y sus verdugos seguirían cumpliendo esa inerte representación veinticuatro veces al día ocho mil setecientas veces por año aunque eme se olvidara de darles cuerda" -- (p. 104) Esta pregunta, esta intuición y este deseo secreto de la reversibilidad acompañarán a eme en el apogeo de su poder y su sadismo pues -- el sadismo está íntimamente ligado al sentimiento de la reversibilidad: -- el sádico es el que teme (y secretamente desea, provoca) en la víctima a su futuro verdugo y por lo tanto ejercita sobre ella una crueldad que es también una suerte de venganza anticipada. Así, el ritual del "reloj de pared" propaga el momento sádico de una ejecución y a la vez evoca la -- circularidad de la relación verdugo-víctima.

Por su parte, la torre que cubre el pozo del parque "es un símbolo". Dicha torre es otra imagen del acoso, imagen que establece una inmediata relación con otra torre cuyo significado es múltiple: la Torre de Babel. En efecto: "La torre, parodia (¿involuntaria?) de Bruegel, no tiene aspecto de obra pública" (p. 26), no forma tampoco parte de una decoración realista; está ahí para señalar la naturaleza de la relación eme-Alguien y para mimar otra torre más famosa cuya existencia imaginaria (se trata de un cuadro y más aún: de la reproducción de un cuadro) sigue las formas de una torre erigida por la leyenda: la torre de Babel. La torre de Babel es a partir de la tradición bíblica símbolo de la pérdida unidad -- ("Tenía entonces toda la tierra una sola lengua y unas mismas palabras", Génesis 11, 1), de la ambición de poder ("Vamos, edifiquemos una ciudad

y una torre, cuya cúspide llegue al cielo", Gén. 11, 9) y finalmente de la dispersión y de la confusión de lenguas ("Por eso fue llamado el nombre de ella Babel, porque allí confundió ⁵³ Jehová el lenguaje de toda la tierra, y desde allí los esparció sobre la faz de toda la tierra", Gén. 11, 9). Por lo tanto, podemos leer que la torre relaciona simbólicamente al pueblo judío, pueblo disperso, obligado a hablar lenguas diferentes, con la ambición nazi que proyectó un imperio que fuera como una torre. De manera más general, podemos leer que la torre expone una visión de toda la humanidad desgarrada en pueblos que se enfrentan entre sí, confundidos, incomprendidos, pasando perpetuamente de la ambición a la diáspora. Pero la Torre de Babel tiene en Morirás lejos funciones diversas y esas funciones están explicadas por el propio texto. La torre que contempla es el original remoto de la torre del parque, original que es una copia de otro original (el cuadro de Bruegel) el cual es a su vez reproducción de una leyenda. Por otra parte, la torre pintada por Bruegel, reproducción de la leyenda, puede ser también vista como una metáfora anticipatoria de los campos de concentración donde "se hablaron todas las lenguas y sus habitantes mayoritarios fueron esparcidos sobre la tierra" (p. 119), así como también anticipa la imagen del "Tercer Reich (que) -- pretendió erigir en todo el planeta la torre de un imperio milenario" -- (p. 119). Del mismo modo, la torre se parece "a las ruinas del Reichstag" tanto como "al cadáver del coliseo romano" (p. 120), o "puede ser un desafortunado mausoleo" que perpetúa en la memoria la ambición de Nemrod, Nabuco

(53) La palabra hebrea balal (de donde viene Babel) significa confundir (Según la indicación hecha en la Versión 1960, Biblia de estudio, Editorial Vida).

donosor, Baltasar, Carlos Quinto o Hitler, Pero sobre todo -y este dato- debe tenerse en cuenta porque es relevante- se trata de un cuadro donde "prevalece la irrealidad" y en esa medida el cuadro y el libro se metaforizan entre sí, forman una figura reversible: porque en este libro donde "todo es irreal" lo que persiste es una voluntad de "tocar la verdad mediante una ficción", tal como ocurre en el cuadro de Bruegel. Cuadro y libro recorren un itinerario de analogías, se miran y se reflejan. "Además en la Torre de Babel (como en Morirás lejos) no hay personajes: hay siluetas" (p. 121), siluetas como eme y Alguien, formas humanas sin identidad precisa, y también "esa muchedumbre sin edad ni rostro" (p. 121) - que desde el cuadro evoca los "seis millones de fantasmas sin rostro" -- (p. 153) que perecieron en los campos de exterminio. Las correspondencias son múltiples y sistemáticas; una obra reproduce a, y se reproduce en, la otra. Ello hace posible reunir las para extender a ambas la misma, repetida interrogación sobre la legitimidad de su existencia, interrogación que a su vez reúne la idea de persecución con la de inquisición policial y que es uno de los temas -centrales- de la obra: "¿desde los ojos de -- quién mira el pintor (-escritor) el paisaje del cuadro (-relato)? ¿Con -- qué derecho se atreve a pintar(-narrar) algo que jamás observó?"(p.121)⁵⁴

La escritura deja su trazo en la escritura. El libro está escrito en un cuadro y en la copia de ese cuadro; se moviliza en busca de sí, persigue su reflejo. También el libro está escrito en el libro: hay, en su

(54) Las palabras encerradas entre paréntesis son, desde luego, un agregado nuestro.

interior, dos réplicas precisas de su imagen. A las dos ya las hemos mencionado y a las dos nos referiremos más adelante con detalle; aquí, por lo tanto, las señalaremos sólo brevemente. La primera de esas réplicas se define, paródicamente, como "una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla 'Salónica'" (p.56). El nombre de la "obrita", que es a su vez una réplica del nombre de la sección que recoge la escritura "literaria", es el nombre de una localización geográfica que puede sintetizar la historia del pueblo judío: se trata de la ciudad griega de Salónica que desde los días del naciente imperio español de los Reyes Católicos hasta los días del Tercer Reich sirvió a los judíos como refugio pero también fue escenario de persecuciones y matanzas; el tema de la "obrita" es la historia de -- "veinte años de acecho" en el exilio de Salónica, historia que finalmente muestra la reversibilidad de la estructura del cerco: "teatro dentro del teatro, libreto que reproduce al libro que lo aloja, la "obrita" es como un rizo en el movimiento del discurso. El segundo libro contenido -- por el libro es la obra de un "escritor aficionado" que se obstina alimentando "la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes -- una olvidada, la otra a punto de olvidarse -- venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito..." (p.66). Este relato penosamente deseado y penosamente proyectado, y que confrontará la destrucción del templo de Jerusalén -- basándose en los inevitables testimonios de Flavio Josefo -- con la destrucción del gueto de Varsovia y la expansión del nazismo, es el relato que ya estamos leyendo en la parte "testimonial" de la obra:

proyecto y realización, deseo de la escritura y presencia de la escritura, texto y parodia. La "obrita" y el "relato" reactualizan en otro nivel la escritura "literaria" y la entrelazan con la escritura "testimonial" para componer una réplica de la estructura general del texto. Pero el tema de estas obras -que la obra recoge- no sólo es objeto de una escritura sino también de una -repetida, obsesiva- lectura: la lectura de eme. Pues eme, en efecto, "de sus pocos libros volvía siempre a los mismos pasajes: la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada"(p.138): pasajes que son los nudos del relato "testimonial". De ese modo, la escritura está siendo ejecutada en un espacio que al mismo tiempo que se nos oculta (la imaginación del dramaturgo, el deseo del escritor aficionado) está desplegado íntegramente ante nosotros por el libro. Por otra parte, esta escritura está -- siendo leída en libros que también nos están vedados (libros que posee y revisa eme, escrituras que discurren en un espacio inapropiable) y sin embargo esa lectura que no podemos acompañar es, rigurosamente, nuestra lectura del libro: juego de correspondencias y reiteraciones entre un espacio y otro, planos que se reflejan pero cuyo intervalo resulta infranqueable, ocultación cuyo sentido es mostrar lo que precisamente estamos viendo. La escritura se esconde y se vierte en la escritura, el libro habla de sí, se reproduce en otros espacios y vuelve a recuperarse como -- escritura leída: texto que construye el personaje, texto que construye el lector.

Noé Jitrik habló del "efecto de fragmentación" de esta escritura que

incorporamos visualmente y cuya imagen podemos "definir como una suerte de espejo roto"⁵⁵ una unidad estallada que puede situarse al comienzo o al final, es decir antes o después del estallido: puede tratarse, en efecto, de una unidad inicial convertida en pedazos o una unidad terminal, unidad construida por un trabajo de unión de los pedazos dispersos. Ello, no hace falta decirlo, reproduce el tema de la diáspora y el exterminio. Unidad estallada, dispersión de los pedazos del espejo: podemos pensar, - para darle más detalle a la imagen, que cada fragmento del espejo vuelve a escenificar el tema de la obra, que cada fragmento es el espejo entero. La imagen del "espejo roto" es entonces la imagen de la escritura: unidad perdida, violentada. Sin embargo, este "espejo roto" es metáfora del cuerpo, tanto del cuerpo físico como del cuerpo social. Si ello es así, más - que hablar de escritura-espejo, debemos hablar, y describir, una escritura-cuerpo pues lo que está, en efecto, más persistentemente señalado y metafórico por el trabajo de la escritura es la presencia del cuerpo. La metáfora del cuerpo es en esta obra una figura que cubre la escritura entera: se inicia con el inicio de la escritura y cesa con su finalización; se extiende, pues, a lo largo de toda la escritura. Con alguna insistencia nos hemos referido ya a las técnicas de espacialización que entregan a la escritura como materialidad. Dijimos que en esta obra la escritura es materia no sólo extensa sino también fluyente, y concluimos que en esta obra la escritura se ofrece como un cuerpo. Ahora debemos agregar: como un cuerpo violentado, roto. Si la escritura es un cuerpo, podemos en

(55) Noé Jitrik, Apuntes de clase, op. cit.

tender que las torsiones de la masa de grafismos, su disposición en la página, su ritmo trabajado y obsesivo que se acelera en busca de la quiebra, sus bruscos detenimientos, sus mutaciones, sus cortes, sus caídas, metaforizan la violencia hecha en el cuerpo al mismo tiempo que son violencia - hecha en el cuerpo, desmembración, acoso y persecución del desfallecimiento. Si la escritura es -quiere ser- un cuerpo, concluiremos que es -quiere ser- un cuerpo victimado. La experiencia de seguir sus laberintos, sus premuras y sus quiebras es la experiencia de seguir un proceso de disgregación que tiene como causa la violencia. De SALONICA a DIASPORA, es decir en los primeros tramos del avance, la alternancia entre una escritura y otra está relativamente controlada. A partir de TOTENBUCH, sin embargo, - los ritmos y las formas de la quiebra se aceleran y se multiplican: espaciamientos, cortes, destrucción del sistema de puntuación, teatralizaciones, alegatos, fragmentos interrumpidos, versificaciones, intertextos, trozos (como la PATOLOGIA DE EME SEGUN SUS GESTOS) que quedan situados en un lugar intermedio, que son, propiamente, zwischenakt, entreacto, intervalo de la escritura en la escritura, alivio del ritmo para inmediatamente continuar con los espasmos y las mutaciones como si la escritura, en el sitio de la víctima, también obedeciera y resistiera a la voz que conmina: "Es necesario continuar. El momento se acerca"(p.83). La escritura, así, busca tortuosamente el final, señala que eso que se acerca es la -- muerte y que la muerte es el descoyuntamiento, la destrucción y dispersión del cuerpo.

La metáfora del cuerpo cubre la masa total de la escritura y por lo

tanto unifica sus dos modalidades probando que la división "testimonio"-
"literatura" es en última instancia inexistente aunque a cierto nivel de
la lectura la inteligibilidad de la obra exige que trabajemos con ella.
Teniendo en cuenta que se trata de una división propuesta pero también -
negada, diremos que lo "testimonial" y lo "literario" son, en esta obra,
unidad a la vez que polos de una tensión; son, dicho de otra manera, los
protagonistas del drama de "esta escritura llena de recovecos y digresio
nes" que se juzga a sí misma como "inepta desde un punto de vista testimo
nial y literariamente inválida"(p.205). ¿Pero por qué este juicio? Una -
vez enunciado, debemos observar que en este juicio aparece descartado a
quello que justamente la escritura quiere ser. Dadas sin embargo las ca
racterísticas y recurrencias del texto, dicho juicio debe ser leído por
lo menos en tres sentidos: como una nueva digresión literaria (el juicio,
equivoco, comienza en el cuerpo de la página y continúa al pie), como u
na anticipación que busca predisponer el juicio del lector, y finalmente
como la clave invertida de lo que la escritura verdaderamente se propone:
ser válida como testimonio y como literatura; o más precisamente aún: ser
válida como testimonio en la medida en que logra ser válida como literatu
ra. Una vez más la parte, el episodio, tiene la forma de la totalidad. Si
este juicio comienza en el cuerpo de la página y continúa en su pie es -
porque se quiere mostrar como un radio, como una línea que partiendo del
centro se dirige a la circunferencia o a la marginalidad; pero, como su
cede con el contenido del juicio, su movimiento gráfico en la página se
reviste de la apariencia contraria a su realidad: en lo profundo, se tra
ta de un juicio que gravita constantemente hacia el centro y confirma la

forma total de la obra, forma donde no hay periferia sino el desplazamiento de un centro constante y ubicuo, esfera "cuyo centro está en todas partes y cuya circunsferencia en ninguna". Al mismo tiempo, este señalamiento de los términos del drama de la escritura se incorpora a su desarrollo para indicar que, como en el drama del acoso, los términos del esquema son reversibles: lo "testimonial" puede ser lo "literario" y viceversa.

Esta obra, entonces, quiere moverse entre los términos del "testimonio" y la "literatura" y está organizada según esa voluntad que afirma y niega. Ello explica las tensiones del discurso, las escisiones del texto, sus entrecruzamientos y su dialéctica de oposiciones incorporadas a un proceso que nunca alcanza su término. Siendo así, puede afirmarse que no hay frase donde estos polos no instalen su dialéctica. Esta dialéctica - necesita negar la convención que divide a la escritura pero la negación, para instalarse como tal, necesita que dicha convención persista. Según dicha convención, la parte propiamente "literaria" de la obra está constituida por las piezas textuales que responden al título de SALONICA -- incluido el DESENLACE y el APENDICE- y la parte "testimonial" por las piezas que responden a los títulos de DIASPORA, GROSSAKTION, TOTENBUCH y GOTTERDAMMERUNG y que describen la repetida persecución de que es víctima el pueblo judío, la expansión, el apogeo y finalmente el ocaso del poderío nazi. Seguiremos, pues, esta convención para observar las dificultades de dicho seguimiento y para observar las articulaciones de las partes y las piezas, articulaciones a veces inmediatamente visibles y a veces necesitadas de un análisis que las muestre. De ese modo se verá,

también, que por obra de la misma convención que las divide ambas partes tienen un tratamiento y una función por momentos diferenciada, y complejidades específicas.

B: La Ficción

4) Personajes

Según la convención que divide la escritura, el título SALONICA, que reaparece a lo largo de la obra y cuyo tema se prolonga en el DESENLACE y el APENDICE, identifica el aspecto deliberadamente ficticio del discurso. Bajo este título identificatorio se agrupan las diferentes opciones o sugerencias de una fábula que, carente de determinación y substancialidad, no es otra cosa que el puro fabular del discurso. Esta actividad discursiva es segregación de hipótesis de la fábula y producción de líneas - que, a manera de trazos siempre provisionales, esbozan, borran y vuelven a esbozar las siluetas de los personajes eme y Alguien. Indecisos, desplazados y recuperados, estos personajes son términos de un esquema alegórico. Es necesario referirse a su constitución y a sus relaciones para determinar la naturaleza del trabajo ficcional. Pero el referirse a ellos - como personajes obliga por lo menos a algunas aclaraciones teóricas.

Utilizamos para las figuras eme y Alguien la designación, que puede parecer ambigua, de personajes porque es la que mejor permite ubicarlas en la economía de la ficción y porque -es lo más importante- la categoría personaje, tal como ha sido consagrada por la tradición narrativa, aparece en esta obra constituida y simultáneamente puesta en crisis. Como lo -

ha mostrado Noé Jitrik,⁵⁶ esta obra se inscribe en una línea que puede seguirse a través de la narrativa hispanoamericana, línea que tematiza, críticamente, la constitución del estatuto del personaje. Así, esta línea nos permite observar una sucesión de personajes des-construidos, es decir personajes a través de los cuales se muestra y problematiza el mecanismo constructivo del personaje. Por otra parte, la designación que hemos decidido utilizar acaso nos ponga a salvo de ciertos excesos técnico-teoricistas que, si por un lado nos privan de la inmediatez de una lectura viva, por otro no nos ofrecen herramientas de análisis que hagan del distanciamiento que provocan una situación teóricamente provechosa: que nos privan, en suma, tanto del dichoso rigor de una lectura viva, como del atareado rigor de un análisis fundado. En este caso querríamos preservarnos del afán que lleva a las autoras de La narrativa de José Emilio Pacheco a prodigar la designación de "actante" en el análisis de esta obra ya que tal prodigalidad oscurece su rigor y priva a la designación de su eficacia teórica. En dicho análisis, en efecto, se llama actante a todo lo que en el texto puede ser sujeto de una oración gramatical o en todo caso de una proposición narrativa. No sólo, entonces, se habla de los "actantes" eme y Alguien sino también, por ejemplo, de "los actantes judfos", "los actantes alemanes", "el actante Hitler". Así, este uso masivo y ciertamente abusivo confunde el dominio general de la estructura gramatical del relato con el dominio restringido de la estructura gramatical de la proposición mostrando muchas veces al actante de la proposición como actante del relato. Pero también, y sobre todo,

(56) Noé Jitrik, El no existente caballero, Megápolis, Buenos Aires, 1975.

confunde los niveles semántico y sintáctico olvidando que es específicamente en este último donde se sitúa el actante.

A este respecto es necesario recordar que la palabra "actante" supone una abstracción y designa una categoría semiótica. Un actante es un término en la economía de un proceso comunicativo o, lo que se aplica mejor a nuestro caso, en la gramática de un relato. Digamos que la noción de actante se asocia sobre todo a los trabajos de Greimas y, a través de ellos y remontando el itinerario teórico, a los trabajos de Propp por un lado y de Tesnière por otro. Pues bien, como lo ha mostrado Luisa Puig con aplicación,⁵⁷ la elaboración de la categoría de actante significó la construcción de modelos explicativos aptos para dar cuenta de la sintaxis del relato. Ya que la construcción de estos modelos supone restringir la explicación a la estructura sintáctica, Luisa Puig observa que los métodos que podemos designar en general como estructuralistas "trataron sobre todo de encontrar la lengua o el código universal de los relatos, dejando a veces de lado el aspecto de contenido y dedicándose a describir estructuras, esquemas lógicos, modelos o sintaxis..."⁵⁸ La categoría de actante es, pues, una categoría sintáctica y se ubica en el nivel estructural; pertenece a la proposición (estructura de funciones) y no a la oración (hecho del discurso). Así, tratando de redondear el concepto de actante, Greimas y Courtés insisten en su dictionnaire. "L'actante désignera un type d'unité syntaxique, de caractère proprement formel, antérieurement a tout investissement sémantique et/ou idéologi-

(57) Luisa Puig, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, Cuadernos del Seminario de Poética 2, UNAM, México, 1978.

(58) Id., p.107.

que."⁵⁹ Si convenimos en ello convendremos, por lo tanto, en que los ju-díos o Hitler, entes reales o ficcionales, como Juan o Pedro, jamás pue-
der ser actantes y la expresión "los actantes judíos" o "el actante Pe-dro" (usada para señalar no una función gramatical sino una figura indi-
vidualizada) simplemente carece de sentido; en todo caso, los judíos, co-
mo Hitler o Pedro, pueden ser personajes que cubren una función actancial
o más de una.

Los actantes son términos de un esquema actancial, es decir de un mo-
delo de funciones. En la obra que nos ocupa, la estructura actancial de
base puede reducirse a este enunciado mínimo construido como una frase -
que articula términos -o lugares- vacíos: X acosa a Z. Como lo habría ob-
servado Tesnière, en esta frase el verbo es la función principal, el pre-
dicado que instituye y gobierna el drama de los actantes que de él depen-
den. De ese modo, los actantes vienen a ser el sujeto y el objeto del a-
coso. Puede deducirse que en la parte de la obra que llamamos "testimo-
nial" el lugar de la Z está ocupado, constantemente, por el pueblo judío
(luego simbolizado en la figura de Alguien), y el lugar de la X está ocu-
pado primero por Tito Flavio y sus legiones (por sinécdoque generalizan-
te, el imperio romano) y luego por los nazis (individual o colectivamente)
resumidos por sinécdoque particularizante en la figura de eme. Sin
embargo, en la parte que llamamos "literaria" las figuras tienden a in-
vertir sus funciones: Alguien es predominantemente el acosador (sujeto)
y eme el acosado (objeto directo) aunque el juego es más complejo porque
también ambos pueden ocupar simultáneamente los dos extremos del esquema

(59) Ver la definición del término "Actant" en Sémiotique dictionnaire
raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.

actancial. Parece claro que este esquema pertenece propiamente al plano semiótico y precede lógicamente a la constitución del discurso como entidad o como acontecimiento concreto.

En todo caso, y siguiendo a Greimas, eme y Alguien serían no actantes sino más bien actores, ya que "l'acteur est une unité lexicale, de type nominal, qui, inscrite dans le discours, est susceptible de recevoir, au moment de sa manifestation, des investissements de syntaxe narrative de surface et de sémantique discursive."⁶⁰ El actor es, pues, una figura del discurso, y el reemplazo de la denominación de personaje por la de actor, que se ha venido operando en los últimos tiempos dentro de las ciencias del lenguaje tiene, para Greimas y Courtés, la ventaja de aportar una mayor precisión teórica y de cubrir un espectro mayor en cuanto a la comprensión del término, lo que hace posible su utilización "hors du seul domaine littéraire." Así, en esa generalidad, "L'acteur peut être individuel (Pierre) ou collectif (la foule), figuratif (antropomorphe ou zoomorphe) ou non figuratif (le destin)." Para nosotros, en realidad, la ventaja más evidente en la sustitución de una designación por otra es que el término actor se presta mejor a una utilización técnica y se agrega más fácilmente a un paradigma en el que encontramos términos como "actante", "actuación", "acto", etc. Pero es dudoso que una noción pueda desplazarse totalmente a la otra. Podríamos decir que la noción de personaje queda comprendida por la noción, más amplia, de actor y que el personaje sería, aproximadamente, una clase de actor, el actor que Greimas y Courtés

(60) Ver la definición de "Acteur" en Greimas y Courtés, Op. cit. Es necesario reconocer que Greimas y Courtés hablan asimismo del paulatino reemplazo de la noción de personaje por la de actante pero en este caso entienden la noción de personaje en términos de función y no de discurso.

tés llaman individuel. Sin embargo, con más precisión diremos que el personaje es un actor antropomórfico entendiendo por antropomórfico no una característica apariencial sino lingüística: un actor antropomórfico es un actor que tiene la forma del hablante. Así, un personaje es una figura a la que el discurso inviste de la capacidad de hablar o ser hablada, esto es de ser sujeto u objeto de interpelación mediante signos predominantemente lingüísticos. Tal capacidad es la que lo individualiza (le confiere un nombre y lo dota de marcas específicas). De tal modo, si en una ocurrencia textual determinada "la foule" o "le destin" se presentaran bajo la forma del hablante, es decir si allí el discurso los invistiera de ese antropomorfismo, tales figuras ingresarían a la categoría del personaje, serían individualizadas por su competencia lingüística.

Atendiendo a estas consideraciones seguimos sirviéndonos de la denominación personaje sobre todo tratándose del análisis de una obra como Mourirás lejos donde la (vieja y actuante) noción de personaje está expresamente tematizada y expresamente puesta en cuestión. Como quiera que sea, nos interesa menos una precisión diferencial entre las nociones de personaje y actor que una distinción entre personaje y actante especialmente porque ello nos lleva a una distinción de niveles que no queremos perder de vista. Pues el personaje, si bien funciona como término de una articulación gramatical (agente o paciente de una acción) es una figura del discurso lo que quiere decir que debemos buscarlo en ese nivel. Si el actante es un elemento del relato como lengua, el personaje es una construcción del relato como habla. Aunque para su estudio podemos abstraerlo y convertirlo metodológicamente en una categoría, el personaje

-el término "personaje"- designa una realización del relato-ocurrencia. Es, para decirlo con una expresión tomada de Roland Barthes, un "efecto del discurso". El discurso constituye al personaje como un nudo en el sistema de relaciones y también como un tema del relato: muchas veces como el tema central. Por lo tanto es una figura cargada de contenido -esto es, se mantizada- y ello ha hecho que tradicionalmente fuera percibida como una substancia investida de plenitud ontológica. El personaje, así, es visto como un ser, específicamente como un sujeto que tiene los atributos de la persona. Por ejemplo, en Aspectos de la novela, Forster titula "Las personas" al capítulo dedicado al estudio de los personajes, y por ello aporta esta explicación: "Como los actores de un relato son comúnmente humanos, me pareció conveniente poner a este aspecto el título de "Las personas!"⁶¹ Esta visión especular, esta imaginación realista que hace del personaje un "ser humano", una persona, ha sido cuestionada con una intensidad que desde principios de siglo no ha cesado de crecer.

Se suele situar el comienzo de una actividad teórica que tiene entre sus consecuencias una crítica a la visión del personaje-persona en los trabajos de los formalistas rusos. Como sabemos, Tomachevsky redujo la función del personaje a un "recurso auxiliar destinado a clasificar y ordenar los motivos particulares"⁶² de un relato. Los trabajos de Propp que tenían el propósito de observar y describir la "morfología" del cuento popular ruso lo llevaron a precisar la noción de función y como consecuencia a diseñar un modelo estructural de personaje. De ese modo, el

(61) E.M. Forster, Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1961, p.6.

(62) B. Tomachevsky, "Temática" en op.cit., p.222.

personaje es descrito como un término inmanente en la economía del relato, como un episodio de su gramática. Y aunque este excesivo formalismo, criticado a su vez, ha sido atenuado y complementado, su ruta crítica ha abierto una perspectiva que nos aleja rápidamente, y de manera irreversible, de la visión del personaje-persona. A partir de tales trabajos, las investigaciones situadas en el campo del estructuralismo han seguido interesándose por el estatuto del personaje, si bien ese interés ha sido relativamente tangencial pues dichas investigaciones se orientaron más bien hacia el código semiótico y por lo tanto hacia nociones como las de actante y función que dan cuenta de un nivel prediscursivo. Pero todo esto es historia conocida. Añadiremos que las consecuencias de este avance crítico exceden el dominio de la teoría para modificar el ejercicio de la lectura y aun el de la producción literaria: en efecto, no sólo hemos debido volver a leer La odisea, Don Quijote y Madame Bovary situando ahora al personaje como figura de la trama novelesca a la que, aun para ser imaginados, suponen sin cesar pues en ella se constituyen, sino que la propia producción novelesca contemporánea no puede explicarse sin la conciencia de un desplazamiento en la relación personaje-discurso, desplazamiento que ha ido mostrando a aquél como predicado de éste. Por otra parte, concebir al personaje como un predicado -y no como un sujeto- del discurso supone, más allá del dominio de lo literario, intervenir críticamente en una cultura -la nuestra- fundada sobre la idea del Sujeto.

Paralela a esta línea crítica del personaje-persona podemos situar otra que tiene su foco en la singular figura de Macedonio Fernández. Si la escritura de Macedonio Fernández -ese escritor que se describía a sí

mismo como "famoso y desconocido"- sigue siendo una forma del secreto e llo se debe en parte al hecho de haber vivido en una zona culturalmente desfavorecida como es el llamado Tercer Mundo, pero también se debe a la voluntad de un hombre que hizo de sí una zona de ausencia. "Convencido - de que la vida del escritor carece de importancia -dice del Barco-, Macedonio se ocultó."⁶³ Adviértase -y la observación de del Barco está hecha en ese sentido- que para nuestra tradición el Escritor, tanto como el Per sonaje, es un avatar del Sujeto, es decir otra presencia primordial, otro lugar metafísico del Sentido. Por lo tanto ser una negación del Escritor, militar desde el silencio contra esa mitología, es darse un destino sub versivo. Macedonio fue esa negación del Escritor: "Yo mismo no soy sino u na sombra, una silueta en páginas" Como diría Bataille, Macedonio Fernán dez vivió en "estado de pérdida", y concibió una escritura rigurosamente i rreal: tal vez no seamos -como razonó Jitrik- "todavía capaces de enten - der un texto hecho de inexistencia, donde lo irreal quiere residir no só lo en lo que tiene de irreal toda organización verbal (...) sino en cada uno de los momentos o niveles que componen un objeto..."⁶⁴

Macedonio Fernández, en cuya evocación es necesario detenerse breve - mente porque es una de las fuentes que pueden explicar trabajos como Mori rás lejos, rechazó hasta el escarnio la actitud "realista" que concibe - al arte como copia y esa negación se explayó en su crítica a la figura - del personaje. Su Museo de la novela de la Eterna podría subtitularse -- Escarnio del Personaje-persona si ese subtítulo no impidiera entender que

(63) Oscar del Barco, La intemperie infinita (en prensa en Premiá, México)

(64) N. Jitrik, El no existente caballero, op. cit., p.70.

más que una crítica del Personaje ese libro quiere ser una crítica a toda "alucinación de realidad" porque "la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia"⁶⁵ Todo su proyecto fue disipar esa alucinación y por lo tanto revisar radicalmente los fundamentos del arte. En cuanto a los personajes, Macedonio Fernández diseñó, para irrisión del personaje-persona, una satírica y minuciosa galería de posibilidades del personaje cuyo denominador común es el rechazo de la verosimilitud: todo menos un personaje que parezca vivir. "¿No es lo genuino del fracaso del arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje parezca vivir?"⁶⁶ Para no ceder al "fracaso" es necesario entonces buscar el personaje inverosímil, es decir el personaje que más radical e inequívocamente rechace la ilusión del parecido: "Ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura..."⁶⁷ Este "No-Existente-Caballero" puede ser una síntesis de lo que Macedonio Fernández concibió como Novela.

Noé Jitrik ha resumido y clasificado la galería de personajes y ha tratado de interpretar la "estética de la Novela" de Macedonio Fernández.⁶⁸ Asimismo, ha auscultado en la producción narrativa hispanoamericana contemporánea las líneas que de un modo u otro continúan las exigencias macedonianas. Desde luego, no se trata de que este escritor, más desconocido

(65) M. Fernández, Museo de la novela de la Eterna, CEDAL, Buenos Aires, 1967, p.109.

(66) Ibid., p.41.

(67) Ibid., p. 41-42.

(68) Ver El fuego de la especie, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971, y sobre todo El no existente caballero, op. cit.

que famoso, haya "influido" en las obras que cita Jitrik. Se trata de una reflexión y de una práctica que confluyen y se reproducen por las exigencias propias del desarrollo histórico. En esa dirección, la figura de Macedonio Fernández no sólo representa el foco sino acaso el punto, aunque inicial, más riguroso y extremo. En cuanto a Morirás lejos, lo interesante es observar cómo un texto que se traza un objetivo diferente, y hasta opuesto, al del Museo de la novela de la Eterna, se encuentra con las mismas exigencias y se ubica por lo tanto en una misma línea de desarrollo. Pues aunque lo que mueve a la escritura de Morirás lejos es la decisión ética de "tocar" la realidad histórica e intervenir en ella, para llevar esta decisión hasta el final se ve precisada de organizar una ficción -- que, a fin de ser eficaz, reniega de la verosimilitud y asume íntegramente su naturaleza ficcional rechazando en ese gesto toda "alucinación de realidad".⁶⁹ Macedonio Fernández concibe su estética como parte de sus meditaciones filosóficas. José Emilio Pacheco se inserta, de hecho y acaso sin premeditación, en una práctica que partiendo de otro propósito desemboca sin embargo en una obra que se asocia sin esfuerzo a las meditaciones macedonianas. Así, sus personajes eme y Alguien son "garantía de firme irrealidad", figuras imposibles de concebir fuera del discurso que las suscita, pasiones de la escritura, sujetos narrativos compuestos por los atributos de inconciliable heterogeneidad que el relato predica sin cesar sobre ellos para hacerlos sujetos inestables, insubstanciales, cifras de

(69) Es necesario decir que, de toda la obra narrativa que José Emilio Pacheco ha publicado hasta el momento, Morirás lejos destaca por ser la única que milita radicalmente contra el "realismo". El resto de su obra narrativa, aunque ensaya diferentes líneas, es menos crítica en este sentido.

una gramática de la indeterminación. Podríamos decir que se trata de personajes de naturaleza conjetural o, mejor aún, de figuras vacías, abiertas, momentáneamente definidas y momentáneamente corregidas por una predicación cambiante. Gráficamente estas figuras aceptan ser descritas como siluetas ("silueta en páginas"), como el trazo de un contorno cuyo mensaje es la imprecisión. Pero silueta no quiere decir aquí algo o alguien a quien la lejanía, o la debilidad de la luz, ha borrado los rasgos identificatorios y ha reducido a un esbozo que, al mismo tiempo que niega su nombre, promete a la mirada que en la proximidad o bajo la intensidad de la luz habrá de revelarse, dirá por fin quién es, dejará de ser conjetura. No; estos dibujos conjeturales son, en sí mismos y hasta el final, siluetas. Como las imágenes del cuadro La torre de Babel, su esencia es la indecisión, la difuminación, la posibilidad de tener al mismo tiempo, y con la misma validez, identidades diversas a las que corroboran con el mismo gesto que las refuta. Son, si se quiere, enigma: interrogación que propicia y excede toda respuesta. Esta característica de los personajes se reproduce en el nombre que, provisionalmente pero con una provisionalidad definitiva, el relato les asigna: Alguien, eme. Alguien no es en este relato uno pero todavía indeterminado, uno a quien siempre será posible recuperar de la indeterminación. Alguien es, por el contrario, el incesante conjunto de unos que puede quedar comprendido en el juego definitivamente conjetural que el término propone. No se trata de un Alguien "mientras -- tanto", mientras una inteligencia llega para convertirlo en un uno preciso. Alguien es "alguien" en sí y para siempre, lo que no deja de cargarse de significación en el relato. Del mismo modo, eme es una letra inicial -

pero no de una palabra única que es necesario descubrir entre la pluralidad de nombres que sugiere. Eme, en efecto, "entre otras cosas puede ser: mal, muerte, mauet, meurtrier, macabre, malediction, menace...", etc. Pero puede ser quiere decir en este caso que es y no es la letra inicial de todos estos nombres porque no es la letra inicial de ninguna palabra en tanto única: su estatuto es -si se acepta este neologismo- la inicialidad.

Con frecuencia los críticos o comentadores de este libro han supuesto que existe una manera de "armar" el juego de las identidades, que de todas las "opciones" ofrecidas por el relato hay una que es la verdadera y que, descubierta y revelada, descubre a su vez y revela la coherencia de la trama, si bien estos mismos comentadores se apresuran a admitir que puede haber otras identidades acptables también como verdaderas en la medida en que permiten diseñar otra coherencia. La idea es, pues, que la narración disimula una -única- fábula a la que el lector debe perseguir entre los equívocos o, más astutamente, que existen varias maneras de "armar" la fábula y que el relato es aproximadamente lo que Cortázar quiere hacer de Rayuela: una invitación para que "cada quien", cada lector, como en la canción infantil, "atienda a su juego". Con respecto a los "desenlaces", por ejemplo, las autoras de La narrativa de José Emilio Pacheco escogen uno de ellos y explican: "Elegí (sic) el desenlace seis, además de las razones mencionadas, porque está situado al final de la novela; es el que realmente la cierra". Y unas líneas más adelante conceden: "Sin embargo es necesario aclarar que cualquier otro desenlace hubiera sido coherente. Dado el carácter abierto de Morirás lejos, al lector se le pro

ponen varias formas posibles de finalizar la novela."⁷⁰ También Armando Armengol, en un breve trabajo,⁷¹ se refiere a esta búsqueda que él considera sin solución. Cita a algunos críticos que se han empeñado en afanes idénticos para reconocer que la dificultad de "armar" la fábula es finalmente de tal magnitud que "Sólo se puede expresar opiniones al respecto."

¿Pero qué afán es éste? ¿Qué búsqueda o qué extravío? Porque suponer que de todas las identidades asignadas a Alguien y a eme una es la verdadera, la que permite armar la fábula, o, lo que es lo mismo, pensar que se debe elegir una identidad y un desenlace cualesquiera e intentar con ellos el "armado", es no sólo reducir el tema y el trabajo del relato a una ingeniosa trivialidad, a la atareada persecución de una pobreza, sino hacer de la obra el tipo de lectura "realista" que la propia obra recusa. Este tipo de lectura cree en este caso hacer pie en unas palabras que la narración deposita en el decurso del relato sin advertir que la ingenuidad o la rutina la han descaminado. Pues si en un momento se lee: "el narrador ofrece ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera"(p.72), parece claro que tanto "el narrador" como el "tú" son figuras del discurso, personajes, y se explican por sus funciones y posiciones respectivas. Pensar que ese "tú" es exterior al relato, que es el lector individual e histórico, y por lo tanto pensar que es a él a quien le está encomendada, literalmente y acaso por el autor en persona, la elección de una identidad, es lo mismo que pensar que eme, por ejemplo, es también exterior al relato, alguien a quien, efectivamente,

(70) Op. cit., p.200.

(71) Armando Armengol, Morirás lejos/José Emilio Pacheco, "Sábado", suplemento cultural de Uno más uno, No.10, 21 de enero de 1978.

tiva y literalmente, los lectores de Morirás lejos "conocimos" en una fecha anterior a "un mediodía de 1946 o 1947", mediodía en que se bajó de un taxi, tal como nos lo recuerda el narrador en la página 12. Desde luego, cada lector puede hacer una, o varias, lecturas del libro pero ello ocurre con cualquier libro de literatura. Kafka leyó que Don Quijote era un demonio de la fantasía de Sancho Panza, "hombre libre" y compositor de novelas de caballería.⁷² Para Michel Foucault, Don Quijote es un peregrino que vaga a la búsqueda de la Semejanza y se encuentra sin cesar con la Diferencia que separa a los signos de las cosas, y que es también la diferencia que separa a dos edades del mundo.⁷³ Ambos no hicieron sino desarrollar la riqueza potencial de toda obra de arte. Por su parte, Cervantes no necesitó aclarar, vanamente, que su novela aceptaba y pedía múltiples lecturas. Si lo hubiera hecho, si hubiera escrito Don Quijote para jugar a ese juego, seguramente ya nadie lo recordaría.

5) La actividad imaginante

Podemos leer la persecución de una identidad como metáfora de la persecución policial. Por ejemplo, el relato muestra a me trazando con sus uñas obsesivas incisiones en el yeso de la pared. La narración asocia esas incisiones con el dibujo del "navío legendario en que la Mulata de Córdoba huyó de la Inquisición" (pp. 82-87). Es posible conjeturar que en ese momento, como siempre, me repasa los incisos que contienen las identidades atribuibles a Alguien. Se trata de un apremio que relaciona la

(72) "La verdad sobre Sancho Panza" en La muralla china.

(73) M. Foucault, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968, ver p. 53 y sigts.

incisión, la Inquisición y el inciso construyendo con estos términos un paradigma a partir de su proximidad semántica y sus sonidos aliterantes. La asociación de estos tres términos a través de un implícito juego de palabras -el sentido como una huella del sonido- constituye una cifra -del relato, un momento si se quiere marginal, episódico, pero del que -ninguna lectura podría privarse sino a riesgo de lesionar la integridad del relato y por lo tanto su inteligibilidad. La mención de este episodio de un paradigma de tres términos es tan sólo un ejemplo para mostrar rápidamente que la lectura debe moverse en varios planos si quiere apropiarse de la riqueza sugerida por el trabajo de la escritura.

Es necesario, pues, renunciar a la lectura realista (que sería un equivalente de la persecución policial, inquisitoria, que el discurso metaforiza) y aceptar el despliegue de las identidades pues ese despliegue de identidades no es sino el despliegue del discurso. Cada identidad es una conjetura. La conjetura implica un objeto conjetural y también un sujeto conjeturante, sujeto que en este caso es asimismo de naturaleza conjetural. Por lo tanto, a la pregunta explícitamente planteada por el discurso (¿Quién es Alguien? ¿Quién es eme?) podemos agregarle esta otra: - ¿Quién es el que pregunta por la identidad de Alguien y de eme? ¿Desde qué perspectiva plantea las preguntas y conjetura las identidades? Ello no sólo apoya y enriquece la lectura del relato con nuevas conjeturas sino que nos lleva a niveles menos visibles que pueden permitirnos una comprensión más amplia de la ficción contenida en SALONICA y su relación dialéctica con el aspecto "testimonial". La presencia del sujeto conjeturante está oculta pero su búsqueda es un camino que debe emprenderse por

que es una propuesta planteada y disimulada en el relato. Para justificar tal afirmación es necesario volver, quizá, al comienzo. La apertura de SALONICA ofrece la escena siguiente: un hombre entreabre la persiana de su casa para mirar hacia afuera, hacia un parque donde, como todos los días, otro hombre está sentado leyendo la sección de avisos de un periódico. - Tal escena, inicial, reaparecerá siempre idéntica a lo largo de la narración, y a pesar de este ostensible estatismo habrá un proceso que gradualmente avanza hacia su inevitable desenlace. Sobre este eje dialéctico estatismo/proceso se pone en marcha el juego de la narración, la atribución de diferentes identidades posibles para Alguien y para eme, la inclusión de los personajes, y de toda la escena, en la categoría de lo real o de lo imaginario, el repliegue del discurso sobre su propio movimiento para mostrar los mecanismos que lo constituyen y relatar su avance. Es evidente - que la literatura, aquí, quiere en primera instancia no ser sino literatura, gasto de lo imaginario, fundación de un texto, y de acuerdo a ello es necesario aceptar como válidas a un tiempo las alternativas excluyentes, la existencia y la inexistencia de los hechos y de los personajes. La narración nos impone el ejercicio ana-lógico de aceptar, por ejemplo, que Alguien es a la vez un obrero sin trabajo, un delincuente sexual, un padre que ha perdido a su hijo, un nostálgico, un personaje que imagina a estos otros, alguien que es él mismo pura imaginación, es decir, nadie. Aceptadas como tales, este juego de variables en la predicación de una identidad nos lleva a preguntarnos ya no por el -inexistente- misterio de la identidad del personaje sino por la variabilidad misma, por la causa o ley que la preside y la perspectiva desde la que se pone en marcha. Ello

supone plantearnos el problema de otra identidad e indagar la posibilidad de reducir la ana-lógica a una lógica. Se trataría de averiguar, en suma, si detrás de la proliferación inconciliable de predicaciones hay una fuente única y si esa fuente es una lógica que explica la variabilidad, un punto de vista que reúne la dispersión y recoge su despliegue. ¿Desde qué lugar se imagina a estas identidades y qué lógica guía a esa imaginación? Formulada esta pregunta, examinada la aparición de las variables, pueden establecerse dos líneas de asociaciones lógicas, dos fuentes de actividad imaginante que son el correlato de otros tantos puntos de vista:

a) El hecho de que Alguien pueda tener identidades diversas y simultáneamente no ser nadie, sólo el fantasma de una alucinación, coincide con el punto de vista de eme y expone una coherencia en las operaciones de su fantasía. Eme ve a un hombre sentado en la banca de un parque que está frente a su casa, siempre a la misma hora, y su imaginación proyecta las líneas de sombra, las formas del deseo y del temor: "Insistamos: la adivinanza no es un juego: se trata de un enigma iniciado un mediodía de 1946 o 1947, cuando al bajar del taxi eme sintió en el parque el olor a vinagre. Pero acaso eme intenta resolver otro problema: el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor? Si no lo fuera eme quedaría absuelto."(p.12) Ganado por el sentimiento del acoso, eme se defiende atribuyendo a Alguien identidades inofensivas, incluso atribuyéndole inexistencia y, en el extremo, se defiende imaginando su propia inexistencia lo que no sería sino el correlato de su deseo -contradictorio y complementario- de invulnerabilidad y autoexterminio pues eme es en todo caso un paranoico, un hombre devastado por la idea de la persecución y del suicidio. Si Al

quien fuera inexistente sería desde luego inofensivo y eme, por lo tanto, estaría salvado. Si el inexistente fuera eme entonces su propia inexistencia lo haría invulnerable: ¿quién podría amenazarlo a él, si no existe? Por lo tanto, cuando el discurso propone la siguiente alternativa: "¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con 'El aviso oportuno' entre las manos" (p. 51), a pesar de que la alternativa parezca en ambos casos imposible pues el "narrador omnividente" ha barajado posibilidades que incluyen la inexistencia de ambos personajes, incluso la inexistencia de toda la situación y el escenario, es perfectamente coherente, y necesario, suponer que esas posibilidades hayan pasado (estén pasando) por la imaginación de eme y que eme sea ese "Alguien (que) pasa las horas de la espera imaginando." (p. 45)

b) Por otra parte, todas las opciones de identidad atribuidas a Alguien insisten en presentarlo como un marginado social: obrero sin trabajo, padre que perdió a su hijo y quedó recluido en la soledad, protagonista de una sórdida historia de amor, nostálgico, detective iluso y defraudado, dramaturgo frustrado, escritor aficionado. Esta coincidencia en las caracterizaciones ya no corresponde a la lógica de la imaginación de eme sino a la perspectiva desde la que está escrita toda la obra. No es difícil descubrir un paralelismo y una continuidad entre la imagen de estos seres oscuros y la imagen del pueblo judío que la obra describe. En efecto; el pueblo judío, en tanto ha sido históricamente signado por la marca de la exclusión y la derrota, puede ingresar a este relato trabajado como un símbolo de aquella parte de la humanidad signada por la opresión y desga-

rrada por la violencia social. Uno y otra son expresiones de una misma causa: si en sus grandes explosiones esa violencia generó los campos de exterminio y precipitó las gigantescas masacres, en las sordas tensiones cotidianas genera estos desechos, estos protagonistas sin voz, estos hombres excluidos y derrotados hasta la inexistencia. A este respecto, es necesario notar que el relato no intenta una valoración moral de los hombres aludidos en las distintas identidades de Alguien, sino una consideración sociológica: el delincuente sexual, por ejemplo, o el detective privado que planea enriquecerse con la delación y el chantaje, son, como los otros, seres confinados en la soledad, figuras periféricas y deambulantes, episodios de la descomposición del cuerpo social.

Alguien es esas identidades que en todos los casos lo vuelven comparable a un judío pero también es un judío, cualquiera de los innumerables judíos que han sido víctima de la persecución nazi. Ello es por momentos evidente en el relato. Para corroborarlo bastaría mencionar la circunstancia de que en el primer DESENLACE la narración presenta al hombre del periódico como un sobreviviente de los campos de exterminio, cuya vigilante inmovilidad es la espera de la captura de eme; incluso este DESENLACE está referido desde la perspectiva de Alguien, y directamente en primera persona:

De repente el olor a vinagre es más fuerte que nunca. Rompo en dos el "Aviso oportuno". A mi señal se abren las puertas... (p.149)

Reforzando esta identificación hay en el mismo sentido, y entre otros, un detalle revelador incluido no ya en SALONICA sino en TOTENBUCH, es decir en la parte "testimonial": en una de las reiteradas escenas de sadismo

en la que se describe esta vez a los judíos encerrados "en un vagón para transporte de ganado" que viaja hacia la muerte y donde las víctimas retrogradan hasta refugiarse en los instintos más primarios, el texto propone la imagen siguiente:

altercados y cruces de injuria parecen formar un zafarrancho hasta que Alguien logra imponerse restablecer el orden y mordiéndose los labios recuerda los deberes solidarios, la obligación de no perder los rasgos de humanidad que los verdugos pretenden borrar... (p.86)

De este modo, Alguien aparece señalado -aunque desindividualizado- no ya en medio de la actividad de los enigmas o de los juegos de lo imaginario sino en la evocación del horror. Pero es necesario decir que, en la parte "testimonial" de la obra, todo el movimiento de la escritura está motivado por una gravedad que la destina a la confirmación de esta última identidad que, en tanto simbólica, incluye sin conflicto a todas las otras identidades que le son atribuidas a Alguien en la parte "literaria". Lo "testimonial" y lo "literario", una vez más, se interpenetran: Alguien es esos hombres inermes de un pueblo sitiado por el terror, y es también esas existencias solitarias que deambulan por el espacio urbano, impotes, sitiadas en(por) una ciudad que, ocupada en su propio crecimiento, hace de ellas su subsuelo miserable, las condena a una oscuridad donde - puede oprimirlas e ignorarlas.

Pero establecer esa relación significa, en este sentido, recorrer con la misma lectura la escritura "literaria" y la escritura "testimonial" en busca del lugar capaz de reunir a todas las identidades de Alguien: ese lugar estaría designado por la última identidad que el relato le atribuye, un lugar vacío, una ausencia: Alguien sería el autor de una obra "con sen

tido secreto", un hombre que no es sino que actúa diferentes destinos ligados por un signo común y que, en el extremo, actúa incluso su propia -inexistencia, su vaciamiento ontológico. Organizando así la lectura podría afirmarse, ahora, que ese "Alguien (que) pasa las horas de la espera imaginando", es, precisamente, Alguien. Y que el trazo de su perspectiva, la huella de su actividad imaginante, progresa en el mismo sentido en que lo hace la obra en general, obra cuyo "sentido secreto" consiste en estar pensada y construida desde una oquedad donde tiene su sitio la ausencia. Esta ausencia es Alguien y es también la perspectiva del relato: tal definición estructural es asimismo la definición de un compromiso, la mirada que mira desde los ojos de ese no-existente que es el oprimido.

Lo "testimonial" y lo "literario" se desplazan y reflejan de tal modo que la enumeración de las identidades de eme ya no se encuentra en SALONICA sino en TOTENBUCH. Ello hace que, fieles al esquema que nos hemos propuesto seguir, pospongamos su tratamiento. Pero también significa que, observando el desplazamiento y la reflexión de ambas partes de la obra, trabajemos sobre el supuesto de que la descripción de Alguien, por lo menos en términos generales, puede ser proyectada sobre la figura de eme en la medida en que ambos personajes intercambian sus funciones. Esta figura diseñada por la narración y que se designa como eme, situada a ambos extremos de la mirada, como su sujeto o como su objeto, es también un espacio de ausencia. Origen y destino, este espacio señala, en realidad, la no-existencia de un origen y un destino. La mirada-eme es el desplazamiento y el reflejo de la mirada-Alguien; mirada solitaria, ú

nica y repetida, ella es la actividad sin término de Alguien que imagina, mejor dicho, el despliegue de una pura imaginación.

Si nuestra descripción es aceptable podemos observar, para concluir, que cuando abandonamos el primer nivel en que nos sitúa la pregunta por las identidades de Alguien y de eme para explorar otro menos visible aunque consecuente, aquél en que nos sitúa la pregunta por el sujeto que atribuye y distribuye las identidades, encontramos que este segundo nivel reproduce el primero como si se tratara de un juego especular. En efecto, aquí volvemos a encontrar a eme y a Alguien alternativamente como sujetos de una misma actividad imaginante. Lo que permanece es esta actividad y lo que cambia son las figuras situadas en el extremo-sujeto y en el extremo-objeto de su movimiento. Así, la ficción sería el proceso de esa actividad imaginante a cuyos extremos encontramos lugares vacíos, figuras permutables que se reflejan entre sí. Lo que pasa, entonces, el suceso fabuloso, es en última instancia esa actividad solitaria que intercambia y repite sus figuras. Asimismo, esta actividad de un sujeto insubstancial, in-existente pero especularmente repetido en el lugar del objeto, es también -en otro nivel- el fabular del discurso. La narración no es la narración de una fábula sino ella misma una fabulación, una actividad discursiva que va enhebrando y al mismo tiempo desplazando fábulas posibles para centrar la atención sobre su propio proceso constructor-desconstructor de fábulas. Si lo que pasa en un relato es la peripecia, podemos decir que aquí la peripecia no es la acción contenida en la fábula sino la fabulación. Se trata de una peripecia sin sujeto y por lo tanto negadora del personaje como sujeto de la peripecia.

La ficción, el fabular, la peripecia sin sujeto, aluden sin cesar a la acción que no se realiza, o se realiza sólo como posible. Por lo tanto aluden a una subjuntivación de la realidad. Si el modo verbal predominante en la parte "testimonial" es el indicativo, el predominante en la ficción es el subjuntivo. Este modo subjuntivo, subjuntivante, hace de la acción un posible y del sujeto de la acción una presencia irrealizada, una persona retenida en la impersonalidad. Dicho sujeto podría alojarse en el pronombre se, ser eso que el pronombre designa. El pronombre se designa -designaría- a ese sujeto que no existe o que existe como Otro en el sentido lacaniano. En este sentido, pues, el Otro (lugar del inconsciente) es al mismo tiempo el lugar del lenguaje, el lugar de eso que habla, el lugar, también, donde se despliega el deseo. Vista desde esta perspectiva, la ficción en Morirás lejos es el discurso del Otro, otro - que es alternativamente eme y Alguien pero asimismo el deseo del discurso, eso que queda latente, diferido y recubierto por el pronombre se. A través de ese se hablan y no hablan eme y Alguien, a la vez que habla y no habla lo reprimido, el Otro, el inconsciente que tiene la forma del lenguaje.

Podemos entender, así, que la narración no narra sino se narra. El fabular se reproduce como discurso del deseo (y también deseo del discurso), como develamiento o postergación de una inminencia, inminencia que aquí sería la fábula y la muerte. El discurso evoca a Sherezada, personaje cuya actividad fabulante significa la postergación de una sentencia. En efecto, Sherezada es el deseo de no desembocar en una fábula (pues esta fábula-término sería su muerte) sino de fabular, de hacer que

la narración se narre indefinidamente. Ese narrarse es también la búsqueda de eme, quien "sabe que desde antes de Sherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte"(p.119). Pero es también la búsqueda, el deseo de Alguien, quien "Quizá tan sólo (espera) a que anochezca y pueda regresar a casa para seguir imaginando historias como éstas." (p.135) Sherezada-eme-Alguien pueden desde esta perspectiva ser vistos como un solo personaje que difiere su desaparición fabulando, personaje cuya actividad consiste en rehuir la inevitable voz que conmina: "Y ahora continúe. Es necesario terminar"(p.122) para provocar y acogerse al suspenso que abre la otra voz que, en otro libro, promete: "Por Alá que no la mataré hasta que sepa la continuación de su relato, que es único."⁷⁴

Pero el personaje existe tan sólo en la medida en que la narración lo invoca. En realidad, el deseo de no tener fin es el deseo de la narración. Ella es la que sin cesar difiere narrándose. También ese deseo es el secreto del escritor-narrador. La vocación de narrar es este propósito de no desaparecer, de perpetuar una precariedad siempre amenazada. -- Kierkegaard lo percibió con singular agudeza: este escritor que como pocos vivió intensa y excluyentemente volcado sobre su "vocación" y su "melancolía", sabía que era una versión de Sherezada: "¡Cuán penoso es! He dicho con frecuencia de mí mismo que, a semejanza de la Princesa de Las mil y una noches, he salvado mi vida con los relatos, es decir, escribiendo. La pluma ha sido mi vida."⁷⁵

(74) Anónimo, Las mil y una noches, Ediciones 29, Barcelona, 1980, trad. de León Ignacio, p.24. La frase se repite con variantes.

(75) Sören Kierkegaard, Diario íntimo, op. cit., (anotación de abril de 1849), p.289. Esta comparación se repite en términos similares.

Para no tener fin, es necesario narrar-se. La narración es la precariedad que resiste, que insiste en el deseo de perdurar. Toda la ficción señala y alegoriza este deseo que es el deseo de la víctima. La víctima es la que necesita de la narración para detener la muerte. La narración es la decisión y la esperanza de vivir, el secreto al que se aferra el condenado.

Esta narración, este fabular que quiere no tener fin (el fin sería, ya, lo in-narrable, la supresión de la narración y el narrador) y que se construye como escritura "literaria" es empero asediado y fragmentado -- por la escritura "testimonial". Si la ficción es el deseo de la vida el testimonio es la presencia de la muerte, la presencia, pues, de ese fin in-narrable. Nuevamente el "testimonio" se opone a la "literatura" y la complementa; el fabular es interrumpido una vez y otra por el testimonio histórico de la matanza, testimonio a través del cual la muerte, constantemente aplazada por la narración es, también, constantemente consumada. A ese complemento "testimonial" nos referiremos en lo que sigue.

C: La Historia

6) La unidad testimonio-literatura

Para abordar este tema comencemos insistiendo en que lo "literario" y lo "testimonial" forman una unidad de oposiciones dialécticas. Digamos que se integran de tal modo que, desde cierto punto de vista, toda la obra admite ser leída como ficción. Lo ficcional no serían los hechos de

que se da testimonio sino la manera de significarlos, la red escritural que los recoge y los envuelve: "Porque todo es irreal en este cuento. - Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira"(p.57). Hechos y sitios insoslayablemente reales quedaron trans-formados y desplazados por esa escritura cuyo empeño significativo es tejerse y destejarse sin cesar, mostrarse como una red de precariedades, atender a su propio movimiento constructivo para reconocer el espacio de sus operaciones y - para, en ese movimiento, articularse con lo real. En dicho movimiento los niveles de lecturas se superponen. Se trata de un texto que elabora, entre otras sinuosidades, el problema de la identidad de un personaje precariamente designado como Alguien. Pero una de esas identidades posibles -la signada con la letra y- es la de "un escritor aficionado" a quien mueve "la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes..."(p.66) Pues bien: ése es precisamente el texto que estamos leyendo, un texto que se representa a sí mismo, que insiste en dibujar su itinerario a medida que lo recorre y reconoce. Pero este acontecer de - las réplicas, este dibujo que repite otro dibujo sobre la misma línea, - no nos pone solamente ante otro juego de espejos: si el "gran crimen" - no será -no podrá ser- objeto de una relación directa sino que quedará referido por un -posible- personaje de un relato cuyo tema es ese "gran crimen", más allá del vértigo "literario" que esta técnica propicia lo que en definitiva queda significado es, quizá, esta pregunta: ¿hasta - dónde la literatura puede "tocar" la realidad?; ¿de qué modo?; ¿cuál es

su dominio, es decir, su límite? Esta pregunta -estas preguntas- subyace y desgarrar la escritura de Morirás lejos al punto/^{de} que se puede considerar que es un tema central de la obra. Por ello mismo se explica esta --- tensión, estos desgarramientos, esta técnica de trazar sobre el trazo para que la escritura quede estampada y borrada por la escritura. Todo el texto presente sería así relato en el relato y al mismo tiempo imposibilidad del relato, un discurso realizado (realizándose) por un personaje que él mismo ha generado, una afirmación paralizada por una negación.

Pero el trabajo de las articulaciones entre lo "literario" y lo "testimonial" constantemente reaparece. Si en SALONICA están contenidas las posibles identidades de Alguien -con sólo "vagufsimas referencias a emé (p.72)-, las opciones de identidad que construyen la figura de emé están contenidas en TOTENBUCH. De este modo TOTENBUCH se convierte en una prolongación y una réplica de SALONICA. Estructuralmente, TOTENBUCH funciona como una bisagra entre ambas partes de la obra: es la pieza gracias a la cual los planos que componen la unidad pueden oponerse y continuarse. El texto es, por momentos, meridianamente claro en la mostración de este juego relacional:

a) Continuidad. Un segmento de TOTENBUCH termina con estas palabras:
(...) de la mano derecha dedos y uñas que trazan incisiones en el yeso de la pared (p.82)

y el inmediato segmento de SALONICA comienza:

... cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un significado (id.)

b) Oposición. Otro de los segmentos de TOTENBUCH, dedicado a la descripción

ción del exterminio de judíos que agonizan y mueren entre la noche y la niebla (Nacht und Nebel), termina con esta imagen:

El viento arrastraba un olor que los deportados no identificaron de inmediato. (p.88);

y luego, el segmento inmediato de SALONICA se inicia con la réplica:

Un momento de indecisión, luego el inevitable impulso, decirle: Pierde el tiempo. Si trata de horrorizarnos pierde el tiempo. No somos nosotros los que estamos allí. Usted se enteró de lejos.

En esta cita puede verse que la oposición se da no sólo en la superficie textual sino también en otros estratos, estratos en los que se sitúan, - por ejemplo, el(los) sujeto(s) de la enunciación, la relación presencia/ausencia con respecto al escenario de los hechos, el cuestionamiento de la legitimidad/ilegitimidad del enunciado de la denuncia.

Se podría seguir aportando elementos que demuestren la sistemática - articulación de la parte "literaria" con la "testimonial" a esta altura del desarrollo del texto. Para no empeñarnos en la demostración de lo que de suyo es visible, sin embargo, nos limitaremos a registrar sólo dos - de esos elementos, dado el interés estructural que revisten. Se trata - de las oposiciones temporal y espacial respectivamente. Para referirnos a ellas nos situaremos, claro está, en el tiempo y el espacio del enun - ciado, no ya de la enunciación.

A grandes rasgos podría decirse que la Ficción remite al presente, a la instantaneidad subjuntiva, y, en el límite, a la desaparición del curso temporal. En efecto, los hechos ficticios (los que articulan - la fábula) suceden "en algunos minutos", o(y) no suceden, no cobran vi

da en el tiempo sino en lo hipotético del tiempo, o suceden en un tiempo que es su propia negación, un transcurso detenido, una fluencia inmóvil: "El sol no se va. Insiste en permanecer."(p.157) En ese breve -subjuntivo- transcurso o en esta inmovilidad temporal se cierran veinte años que tienen el valor y la dimensión del instante: veinte años de recurrencia de lo idéntico: veinte años, pues, que son un único tiempo detenido o que son acaso una cifra de lo alucinatorio: "No hay nadie tras la ventana. eme, efectivamente, murió hace más de veinte años."(p.35)

Frente a esta clausura temporal de los hechos de la Ficción, los hechos de la Historia se despliegan lineal e indicativamente a todo lo largo de la historia de Occidente señalando decisivas etapas cronológicas: la destrucción del templo de Jerusalén por las legiones de Tito Flavio, la expulsión de los judíos de España por los Reyes Católicos, las masacres del nazismo. El nombre de Salónica, la ciudad griega tan ligada al destino del pueblo judío, es a este respecto significativa: enlaza la Ficción con la Historia y opera como testimonio de un transcurso que es asimismo una permanencia. Pues si las etapas cronológicas son hitos de un avance, también simbolizan el retorno, las reiteraciones, los puntos ciegos que permiten armar una visión circular y pensar un relato a partir del "sistema paralelístico": "porque el odio es igual, el desprecio es el mismo, el sueño de conquista planetaria sigue invariable;"(p.68). Esta oposición temporal y este enlace dialéctico de la Ficción y la Historia permiten y propician, más allá de ambas, y sintetizándolas, la intuición de un archirrelato, un relato primordial y actuante en el que el poder de los ambiciosos está siempre retornan

do para repetir sus persecuciones y sus crímenes pero en el que también a ese fatídico retorno está siempre oponiéndosele la presencia y el poder inextinguible de los oprimidos, poder que llega hasta el presente y queda simbolizado en la figura de Alguien, el que sobrevive al acoso para acosar a su vez y enfrentar a su verdugo. Desde temporalidades opuestas, la Ficción y la Historia conducen al relato de este enfrentamiento perpetuo.

En cuanto al espacio es posible observar, en las dos partes de la obra, una continuidad en su disposición y una inversión de sus sentidos. La obra, como vimos, escenifica un repetido enfrentamiento que puede sintetizarse en las fórmulas perseguidor/perseguido, o atacante/atacado, o poderoso/débil. Pero para hablar un lenguaje que implique lo espacial las tres fórmulas podrían ser reducidas a una sola: sitiador/sitiado. En efecto, en todos los casos el perseguidor ataca, despliega su poder desde espacios externos y el perseguido resiste -o sucumbe- en espacios internos: el interior del templo, el gueto, el campo y los hornos de exterminio, la casa. En cada caso se reitera la imagen del cerco y el encierro. Pero si los espacios se distribuyen de ese modo, su sentido es inverso porque el poder tiene formas diferentes y organiza relaciones espaciales antitéticas: estar sitiado en un espacio interior significa resistir en la exterioridad, haber sido arrojado, excluido, despojado de un centro, quedar a la intemperie del poder. Estar fuera, sitiando, es por el contrario mantenerse fuerte en la interioridad del poder, es moverse desde un centro, identificarse con el signo del dominio. Hasta este punto, pues, la distribución y el significado del espacio se repite

en la Ficción y en la Historia. Sin embargo la fuente y el sentido del poder mantienen una relación que opone a las dos partes: mientras en la Historia el poder es poderío militar, fuerza política dominante y opresiva - enfrentada a una resistencia inerme que ha de buscar sus armas en la desesperación, en la Ficción el poder sitiador nace de fuentes éticas y se instala en la conciencia del sitiado como memoria de crímenes y sentimiento de la reversibilidad, y por lo tanto el sitiado ha de buscar su defensa - en la propia interioridad recurriendo al olvido, a la confusión mental, a la idea del suicidio o a la fantasía de que el sitiador es una presencia puramente imaginaria. Se ve la diferencia y se ve también el trabajo de la ficción que ha trasladado el drama histórico al espacio de la subjetividad donde se reproduce como en una cámara oscura.

7) Las etapas de la Historia

Después de lo brevemente expuesto es necesario hacer una reconsideración. Hemos dicho que la Historia contiene tres etapas en la historia de exclusiones del pueblo judío: el asedio y la destrucción del templo de Jerusalén, la expulsión de España, las masacres perpetradas por el poder nazi. Sin embargo en la parte de la obra caracterizada como "testimonial" no aparecen sino dos de estos hechos, el primero y el último, hechos que, por otra parte, constituyen el material con el cual el "escritor aficionado" se propone escribir "sin miedo ni esperanza un relato que por el sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes" (p.66). El eslabón intermedio de la Historia aparece a su vez en la parte "literaria" bajo las formas de una obra imaginada por un "dramaturgo frustrado" como

una Ficción que deriva de la historia: "obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla 'Salónica'"(p.56). Lo "testimonial" y lo "literario" vuelven, pues, a mostrar su desarrollo dialéctico: la "obrita en un acto", que se apoya en circunstancias históricas precisas, resulta ser teatro dentro del teatro, bosquejo y realización, escenificación y ensayo, pero también teatro en la historia, arte testimonial. Es el eslabón sustraído de la cadena de hechos - históricos, sustraído y también secretamente ofrecido como metáfora (paradójicamente, como metáfora de la Ficción, esto es como una metáfora cuyotérmino evocado es la Historia y cuyo término real es la Ficción) y como inversión por lo tanto de la naturaleza de lo histórico y lo ficcional. De ese modo, las características intrínsecas de esta "obrita" y su articulaa-ción con las dimensiones de lo ficcional y de lo histórico hacen necesario que, aun formando parte de SALONICA (o precisamente por ello), debamos también ubicarla como un momento de lo "testimonial", un testimonio oblicuo donde quizá quede mejor ejemplificada la técnica de "tocar la verdad mediante una ficción".

Así, pues, explicamos el hecho de que nuestro análisis incluya tres etapas en el desarrollo de la Historia. Debemos ahora mostrar cómo estas tres etapas se articulan entre sí y articulan nuevamente lo "testimonial" con lo "literario", y qué estructura específica tiene cada una:

7.1) La resistencia en el templo. El asedio de las legiones de Tito Flavio Vespasiano, que concluye con la destrucción del templo de Jerusalén, es el tema de la sección que lleva por título DIASPORA. En el inicio, es

ta sección se presenta como una crónica redactada en primera persona por el historiador hebraico Flavio Josefo:

I. Yo, Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto sucedía me propuse referir esta historia. (p.16)

Aparentemente, este comienzo señala la dirección y el sentido de la crónica que vendrá a continuación. Sin embargo ya en el párrafo II la redacción pasa a ser ejecutada en tercera persona. Este cambio de la persona es, o al menos promete ser, significativo. ¿Es que se trata de un recurso estilístico del propio cronista para darle una apariencia de mayor objetividad a su testimonio? En ese párrafo II leemos que Josefo, una vez que hubo sido "nombrado comandante militar de Galilea", buscó la reconciliación con los romanos mediante un "acuerdo de paz", lo que fue impedido por la actitud de los zelotes. Josefo debió defender una fortaleza que los romanos terminaron por quebrantar. Entonces penetró a una cueva con "cuarenta de sus seguidores". Registrado este hecho, leemos a continuación:

Treinta y nueve se dieron muerte unos a otros. Josefo sobrevivió astutamente, se entregó a Vespasiano y le profetizó que tanto él como Tito Flavio, su hijo, reinarían sobre todas las tierras y los mares" (p.16)

Leídas estas frases puede deducirse que el cambio de la primera a la tercera persona no es precisamente el recurso estilístico de un mismo narrador sino la aparición, a partir del párrafo II, de un nuevo y diferente narrador por el cual la figura de Josefo aparece iluminada con otra luz. En efecto; en este párrafo está escrito que "Josefo sobrevivió as

tutamente". Será útil preguntarnos: ¿que quiere decir aquí "astutamente"? ¿Se trata de un adverbio que señala una virtud militar o política, o una forma de la cobardía? En todo caso, informa de una conducta que se opone a la del resto de los judíos "que preferían la muerte a la servidumbre" (p.26) y que resistió sin esperanza hasta el último hombre. El texto nos entrega esta imagen del pueblo judío: treinta y nueve hombres dándose -- "muerte unos a otros" para no rendirse al enemigo; y la confronta a la i imagen de su jefe, Josefo, que prefiere conducirse "astutamente". Este ad verbio, entonces, no sólo enjuicia negativamente la conducta de Josefo - sino que también, por contraste, califica la actitud del pueblo judío y señala un sentido para la lectura: la minuciosa crónica de la tragedia - es también una acusación minuciosa dirigida al primer narrador, es decir al cronista original. El segundo narrador retoma la crónica del primero para continuarla y acusarlo. ¿Cómo explicarse esta conversión de la cró nica original de Josefo en un texto donde debe leerse su ignominia? La explicación la proporciona la escritura "literaria" cuando expone el pro yecto del "escritor aficionado": allí se describe a Josefo como "un traidor, un colaboracionista que al ser derrotado se pasó al bando de los opresores"(p.66). Allí también se razona que si el escritor quiere a pe sar de todo incluir en su relato el asedio y la destrucción del templo de Jerusalén para establecer un paralelo con las persecuciones del na - zismo, no dispondrá de otro testimonio que el aportado por Josefo. En - consecuencia, "si el hombre empleara, como es inevitable, el libro de - Josefo, tendría que darle la vuelta y observar los hechos desde un pun to de vista contrario al de su autor" (pp.66-67). Estas palabras indi

can lo que el "escritor" ha hecho: escribir sobre la escritura de Josefo pero corrigiéndola, dándole "la vuelta", sobreponiendo a la escritura del cronista su escritura de "aficionado". Así se pone en práctica la función de la intertextualidad o, más precisamente, de nuevo la técnica del texto dentro del texto, el testimonio bajo la forma de una ficción circular: lo que leemos es la escritura de un personaje de la propia escritura. Esa escritura del "escritor aficionado" es también, y al mismo tiempo, una lectura -su lectura- de la crónica de Josefo, lectura que enjuicia a su autor declarándolo traidor pero que a la vez intenta redimirlo buscándole un sentido final a la traición. Esta última es otra luz inesperada que sobre la imagen y la escritura "testimonial" de Josefo llega desde la escritura "literaria":

O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente. (p.67)

Tales palabras del "escritor" -que componen una nota a pie de página- sugieren otra posible vuelta de tuerca en esta "escritura llena de recovecos"; la astucia de Josefo pudo no ser una traición sino un heroísmo silencioso que comienza con la renuncia a la imagen del héroe. Josefo "tal vez" haya aceptado el intolerable papel del traidor como Judas en un cuento de Borges,⁷⁶ pero a diferencia de ese Judas, que aceptó su papel porque figuraba desde siempre en la "economía de la redención", el Josefo del "escritor aficionado" lo habría asumido -lo habría creado- mediante un acto libre e histórico por el que condenó su memoria para salvar la memoria de su pueblo.

(76) J.L. Borges, "Las tres versiones de Judas" en Ficciones.

En la realidad histórica -es decir, según el registro historiográfico- lo que caracteriza a Flavio Josefo es que, más que escribir, reescribió la historia del pueblo judío, y lo hizo modificando fuentes, haciendo silencios o interpretaciones sobre escrituras anteriores con el objeto de justificar el punto de vista del grupo político moderado al que él pertenecía. De acuerdo a Pierre Geoltrain y Francis Schmidt,⁷⁷ la posición política de Flavio Josefo lo enfrentó desde temprano a los zelotes, grupo radical que se consideraba descendiente del sacerdote Pinhas y sobre todo de Matatías, quien al levantarse contra la autoridad de Roma e integrar un partido con todos los celosos de la Ley traza una línea que divide inconciliablemente a los judíos de los romanos; esta línea es la que asumen y en la que perseveran los zelotes (los celosos de la Ley de Yavé) defendiendo una actitud que los distancia y aun los enfrenta a los moderados. Para los moderados, por ejemplo, cuyo portavoz fue Flavio Josefo, el enemigo era por entonces el procurador Floro, mientras que para los zelotes el enemigo era, y siguió siendo, el César, es decir el Imperio: "su fin era la liberación nacional."⁷⁸ Se entiende pues, en la lectura de Morirás lejos, que "los zelotes que encabezaba Juan de Giscala" hayan impedido la acción de Josefo cuando "nombrado comandante militar de Galilea trató de llegar a un acuerdo de paz con el enemigo"(p.16): la explicación la brindan en este caso los testimonios históricos de las diferencias entre moderados y celosos. También hay que agregar que Flavio Jose

(77) Ver el capítulo "Las ideologías de fondo monoteísta" en Historia de las ideologías, T.I., publicación dirigida por François Châtelet, Premiá, México, 1980.

(78) Id., p.204.

fo, en la reelaboración de la historia judía, corrige -según los autores citados- la figura de Matatías para mostrarlo como un defensor de la con ciliación y la unidad (antes que del celo) y por lo tanto como un lucha dor más cercano a los moderados que a los zelotes. En este sentido es de interés observar que en la primera versión de Morirás lejos, la de 1967, Josefo se presenta así:

Yo, Josefo, hijo de Matatías...⁷⁹

Es de interés observarlo pues la primera versión, de mayor complejidad en este caso, introduce la otra astucia de Josefo, esto es la reescritu ra de la historia judía y la reelaboración de sus figuras prominentes. Allí la mayor complejidad consiste en una mayor superposición de escri turas y lecturas, pues la escritura de Josefo sería una lectura -intere sada, "astuta"- de antiguas escrituras judías y la escritura del "escri tor aficionado" sería a su vez una lectura -apasionada y, en su pasión, correctora, restitutiva- de la escritura-lectura de Josefo. De una o de otra manera, más la primera versión que la segunda, Morirás lejos alude a la necesidad que introducen los escritos de Josefo: necesidad de una lectura que los corrija haciéndolos retornar a su fuente, lectura que - cuente con su "astucia" y la aproveche pero dándole "la vuelta". La es critura del "escritor aficionado", que hace precisamente esa lectura, es por lo tanto una vuelta a las fuentes.

Por otra parte, como etapa o momento de la Historia, la sección DIAS PORA se articula a las otras dos de diferentes maneras: oposición en un caso y paralelismo en el otro. La oposición con respecto al segundo mo - mento (destierro de España) es inmediatamente visible por aparecer uno -

en la parte "testimonial" y el otro en la parte "literaria" de la obra. Moviéndose entre la Historia y la Ficción, DIASPORA enfatiza lo histórico, se presenta como una crónica, mientras "Salónica" -probable nombre de la "obrita" de teatro- enfatiza el aspecto de la ficción. Lo que en un caso se disimula en el otro se pone de manifiesto y viceversa. Pero hay aun otra oposición, menos visible. Como señalamos, DIASPORA es una crónica donde aparecen dos escrituras sobrepuestas: la primera tiene a Josefo como autor y la segunda lo tiene como personaje y lo somete a crítica. Josefo se convierte en autor de esa crónica por haber sido -- "forzado" a "presenciar cuanto sucedía", y se convierte en personaje a partir de la astucia que le permite sobrevivir entre sus opresores. Con respecto a la "obrita" las cosas suceden a la inversa: el autor no puede meditar en su desarrollo perturbado por las exigencias de la cotidianidad y por ello busca "la aridez tranquila del parque"(p.57). No sólo entonces la naturaleza de una escritura y otra se oponen (historia en un caso, ficción en el otro) sino la situación de su autor en el momento de ejecutarla o concebirla: forzado el uno a presenciar la adversidad de su pueblo, evadido el otro de su adverso contexto familiar; de ese modo en un caso se escribe desde la implacable presencia de los hechos y en el otro se imagina la escritura desde el distanciamiento. Pero la necesidad de evasión del dramaturgo es, desde luego, otro "testimonio", otra denuncia oblicua de las relaciones sociales opresivas. Como personaje, Josefo es el que prefiere sobrevivir a costa de ingresar al bando de los opresores mientras Isaac Bar Simón o Pedro Farfas de Villalobos -el personaje de la obra teatral- sacudido por la adversidad no -

reniega sin embargo de su fe, la mantiene en secreto y más tarde, cuando es denunciado, "Aceptó sus prácticas de hereje relapso y al no manifestar deseo de enmienda fue sometido a la 'toca' o tortura del agua"(p.59). El personaje de cada escritura, tanto como su autor, se relacionan opositivamente.

Moviéndose en otra dirección, la técnica del paralelismo estructura básicamente el aspecto "testimonial" de la obra y funciona como el desarrollo del proyecto del "escritor aficionado". Este paralelismo relaciona la historia de la destrucción del templo de Jerusalén en el siglo I con las persecuciones del nazismo en la Segunda Guerra Mundial y sobre todo con la destrucción del gueto de Varsovia, tema de la primera de -- las tres secciones -GROSSAKTION- que integran la tercera etapa de la Historia. En efecto, "La Grossaktion terminó el 16 de mayo de 1943 con la voladura de la Gran Sinagoga de Varsovia."(p.69) Al mismo tiempo, la sección GROSSAKTION está presentada como una crónica múltiple formada por una red de escrituras testimoniales, declaraciones, documentos, etc. Lo que en DIASPORA era una crónica única formada por la sobreposición de -- dos escrituras en un mismo espacio, aquí se ha transformado en un montaje de escrituras yuxtapuestas y complementarias. Paralelismo temático y transformaciones técnicas definen la relación de estas dos secciones -- "testimoniales" y esa relación se prolongará y modificará en las dos siguientes secciones -TOTENBUCH, GOTTERDAMMERUNG--, las que totalizarán no sólo el aspecto "testimonial" sino el sentido general de la obra en que se insertan.

7.2) "Salónica". Habiendo expuesto la necesidad de incluir en el aspecto de la Historia esta "obrita en un acto",⁸⁰ y señaladas ciertas articulaciones que la relacionan sobre todo con DIASPORA, nos quedaría por observar otras y sobre todo mostrar su funcionalidad y su estructura interna. El hecho de que la hayamos incluido en el aspecto de la Historia no significa, desde luego, que pertenezca a ella. Por el contrario, debemos recordar que se trata de una ficción, de un recurso "literario": digamos entonces que es "literatura" -Ficción- pero que funciona como aporte "testimonial", como Historia. Es, ya lo dijimos, una ejemplificación de la técnica de "tocar la verdad mediante una ficción". Desde esta perspectiva, "Salónica" puede ser vista además como una síntesis de toda la obra.

Nos hemos referido a "Salónica" pero, extendiendo el análisis, se hace necesario observar todo el inciso [u] de SALONICA que contiene la descripción de la obra teatral y que además desarrolla el tema de una de las identidades de Alguien. En dicho inciso, que conjuga Historia y Ficción, no sólo encontramos la condensación de estos dos aspectos generales de la

(80) La versión de 1967 dice: "obra en un acto"(p.48). Al recurrir al diminutivo, la versión de 1977 busca restarle relieve "literario" para, como contrapartida, poner de relieve su contenido histórico, aquello que justificaría su endeblez "literaria". En el mismo sentido -conversión del dato "literario" en dato de valor historiográfico- la versión de 1977 introduce más adelante una nueva corrección. Donde la versión 1967 describe (p.49) "las Indias Occidentales" como "tierras conquistables en que el imperio naciente iba a fincar su poder, a hallar los metales, las plantas farmacológicas, los no probados frutos, para surtir maravillas a Europa", la versión 1977 corrige para dejar la descripción como sigue: "tierras conquistables a sangre y a fuego en que el imperio iba a fincar su poder, a hallar el oro, la plata, los no probados frutos, las multitudes de esclavos que forjarían la riqueza de Europa."(p.58) Como se ve, la corrección tiende a borrar el matiz lírico, estetizante, para introducir en su lugar el detalle de realismo político-económico. Es interesante destacar que, en general, la versión 1977 opera con sus correcciones un desplazamiento de lo "literario" hacia lo "testimonial". Sobre ello insistiremos más adelante.

obra sino también una reproducción paralelística. Como sucede con la estructura de la lengua poética según Jakobson,⁸¹ aquí el eje paradigmático (similitud, equivalencia, relaciones metafóricas) aparece desplazado y expuesto sobre el eje sintagmático (contigüidad, combinación, relaciones metonímicas): en este caso lo equivalente no aparece sustituyendo a lo equivalente para evocarlo en ausencia, sino contiguo a él y combinados ambos términos sobre una misma línea de apariciones espaciales y temporales. Si distinguimos -y creemos que ello puede hacerse sin arbitrariedad- los pasos que integran el desarrollo de este inciso que es un microrrelato que contiene a otro en su interior (el de la obra teatral), podríamos quizá ver con más nitidez la condensación y el paralelismo. Los pasos son cinco:

I. Presentación del "dramaturgo frustrado" como una de las posibles identidades de Alguien. En "la aridez tranquila del parque"⁸² el dramaturgo imagina su obra. Allí "escucha interiormente a sus personajes y los representa". Por otra parte, eme o "el narrador omnividente" acceden al "conocimiento innecesario" de lo que este hombre piensa. Se trata, pues, de lo que acontece en el espacio de lo imaginario, espacio que liga a Alguien con eme y el "narrador omnividente": es otro "recoveco" de la escritura de SALONICA. Pero la obra imaginada no es "muy ambiciosa ni original"; la obra se apoyará, por cierto, en un suelo histórico preciso del que emer

(81) Ver el ensayo "Lingüística y poética" en Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México.

(82) Por su fácil localización y para darle más agilidad a la lectura, las citas tomadas del inciso u de SALONICA no llevarán indicación del número de página.

gerán la anécdota y los personajes.

II. Presentación de Isaac Bar Simón o Pedro Farfas de Villalobos, personaje que, desde la dualidad de los nombres que lo designan (judaico en un caso, hispánico en otro) hasta su ubicación en la sociedad española, sintetiza la situación de los judíos en el momento en que los Reyes Católicos promulgan el Edicto de Expulsión. La presentación del personaje es acompañada por consideraciones históricas que incluyen la descripción del momento político y los proyectos expansionistas del naciente imperio español, la incidencia socio-económica de los judíos en la sociedad española, el funcionamiento de la Inquisición, etc. En el decurso de tales consideraciones el dramaturgo prevé la intercalación de una voz que, buscando detenerlas y descalificarlas, increpa: "-Eso ya lo sabemos. Continúe."

Esa voz, cuya necesidad estructural imagina el dramaturgo, pone en primer lugar de manifiesto el hecho de que la escritura -que debe ser teatral- ha derivado hacia la historia, hacia una historia que por ser su ficientemente conocida hace que su evocación resulte, además de inoportuna, redundante: la historia, pues, tiene su propio discurso que ya ha sido desplegado ante la mirada de los hombres. Por otra parte, y complementariamente, la voz indica que este discurso no debe entregarse al inútil esfuerzo de reproducir lo real sino que debe asumir su naturaleza ficcional; la voz pone en escena una interpelación insensata (usando el calificativo como lo usó Mallarmé para referirse a la poesía) que estaría ordenando: dejemos la innecesaria realidad, volvamos a lo que verdaderamen

te importa, volvamos a la "literatura". Pero la misma interpelación es ya literatura, un acto que introduce la teatralidad, el enunciado y la enunciación de un personaje.

III. Como respuesta a la interpelación el paso siguiente dedicará el énfasis a las vicisitudes de Isaac. Las proporciones de la historia y la ficción se invierten: ésta domina ahora sobre aquélla. Este paso comienza -- con la fórmula: "Así una noche", fórmula que recuerda el "Erase una vez" que prepara el advenimiento del relato maravilloso. Pero aquí la evocación del relato maravilloso pone de manifiesto su negación, la ausencia absoluta de relato maravilloso: se trata de una noche en la que el personaje es "conducido a la cárcel secreta" como consecuencia de una denuncia anónima. Luego vendrá el proceso conducido por un inquisidor que -- pese a que por entonces el Santo Oficio se mostraba reacio a los castigos para desvirtuar las difamaciones de que era objeto -- "tenía la flaqueza de cambiar el hábito por la máscara del verdugo." El proceso termina en condena y más adelante, después de cinco años de padecer tormento en la "Casa de Penitencia", Isaac entra a una nueva vicisitud: la hoguera y aun la cadena perpetua le son conmutadas por la confiscación de bienes y el destierro. Este tercer paso se cierra con la llegada de Isaac -- en 1498, al cabo de diversos accidentes y penurias -- al lugar que acogió a tantos judíos que corrieron una suerte semejante: Salónica.⁸³ Isaac Bar Simón o Pedro Fa

(83) Esta recurrencia de los judíos perseguidos a la ciudad de Salónica está también señalada, con características semejantes, en otra obra de José Emilio Pacheco. El Santo Oficio, un filme cuyo guión escribió en colaboración con Arturo Ripstein, narra la persecución de que fueron víctimas los Carvajal, hacia el siglo XVI en la Nueva España, acusados por

rfas de Villalobos ha pasado así de la opulencia a la miseria, de la libertad a la degradación, de la cárcel al destierro. Esta anécdota es símbolo, figura de la ficción, porque también, y sobre todo, es historia.

IV. Descripción de la obra del dramaturgo. La obra comienza "una tarde - hacia 1517", es decir aproximadamente veinte años después del desembarco de Isaac en la ciudad de Salónica. En escena, junto con otro personaje igualmente desterrado, Isaac recuerda los pasados sufrimientos. Durante el diálogo alude a "la gran cicatriz que su verdugo tiene en la axila izquierda" como una señal que le permitirá reconocerlo y vengarse "tarde o temprano". Cercado por la intensidad del diálogo, este segundo personaje termina confesando haber sido él el verdugo y luego víctima él mismo de la Inquisición al ser delatado por observancia secreta de la Ley Mosaica. Según la descripción, hasta aquí la obra tendría una estructura "normal" y podría ser ubicada en el género de la literatura histórica. Pero a continuación viene una ruptura estructural, la introducción de un nuevo espacio donde lo que ahora se escenifica es la teatralidad. En efecto, después de la confesión del verdugo Isaac "lo lleva a rastras hacia otra habitación cuando alguien más sube a escena: el director". A partir de ese momento la escenificación es a la vez ensayo y el director es personaje; la "obrita en un acto" se convierte en una repetición de ensayos con los

un miembro de la misma familia de "ser judaizantes y practicar ritos contrarios a Nuestra Santa Fe Católica". Cuando, en la noche, el Santo Oficio golpea a las puertas de la familia Carvajal, Baltasar, uno de los hermanos, consigue huir hasta la ermita de Gregorio López. Allí se oculta y allí planea una huida más decisiva. Lo sabemos por un diálogo en el transcurso del cual el ermitaño le dice a Baltasar: "Hazme saber de ti cuando llegues a Salónica. Informaré a tu familia."

El Santo Oficio, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 1980.

que se^{va}/acorrando al antiguo verdugo hasta la definitiva revelación de su identidad. Pero entonces sobreviene una segunda ruptura que aparece como moviéndose en un sentido contrario a la ruptura anterior: el desenlace propone una interrupción de la teatralidad y esboza un nuevo espacio: el de lo real: "La escenificación fue una trampa, la obra una celada". Esta frase parece anunciar que la escena fue borrada, que los rostros han sido desnudados y el teatro, en consecuencia, ha quedado disuelto por la historia. No ocurre así, empero, porque la "trampa" y la "celada" lo son para el antiguo verdugo y por lo tanto se mantienen en el interior de la obra que ha entrado en un nuevo "recoveco". Lo que la obra propone ahora no es un desnudamiento sino otro cambio de disfraces: "Los actores que representan al director y al judfo de Toledo" son en verdad personajes, personajes que representan a "actores que representan al director y al judfo de Toledo". Como se ve, el juego escénico, lejos de haberse clausurado, ha adquirido su máxima trabazón y complejidad, su máxima autonomía teatral. Y sin embargo es el momento en que mejor se ofrece para ser atravesado, el momento en que la "obrita" nos traslada a otro juego similar que lo envuelve (la relación Alguien-eme) y nos proporciona una clave para la lectura de todo el libro. El desenlace de "Salónica" tiene un claro paralelismo con el DESENLACE de SALONICA:

Los actores que representan al director y al judfo de Toledo llevan al monje hacia otros cuartos, adonde nadie sabe qué pasará con él,

mientras a eme "siete víctimas que durante veinte años esperaron el momento en que nada fallara"(p.150) lo capturan para llevarlo "hacia un sitio perdido en el Ajusco."

Peño como se puede advertir, no sólo hay paralelismo en el desenlace. Manejo de las líneas narrativas, escritura que se envuelve en sí misma, teatro en el teatro y ficción en la ficción, en todo el desarrollo de la imaginaria escenificación y en la escena del parque, entre "Salónica" y SALÓNICA, hay elementos que sugestivamente se reproducen. Señalaremos algunos:

a) El tratamiento del tiempo. El desarrollo de los acontecimientos ocurre en un breve período pero encierra "veinte años de acecho". La escena se reitera idéntica y esa reiteración es un proceso apenas perceptible pero que fatalmente lleva a la prevista culminación.

b) El tema del cerco y la condena que incluye la inversión del papel de los personajes, inversión según la cual el perseguidor se transforma en perseguido y viceversa. Asimismo hay una oposición entre el poder (militar, político) en que se apoya el verdugo y el poder (moral) que hace fuerte a la víctima cuando pasa a ser perseguidor. El poder en un caso actúa desde la exterioridad de la fuerza y en el otro desde la interioridad de la conciencia del perseguido.

c) La marca del verdugo. El ex-inquisidor tiene una "gran cicatriz" - "en la axila izquierda", marca que lo hará reconocible, mientras él tiene una "incrustación metálica en el parietal izquierdo" por la cual "Alguien debe haberlo reconocido"(p.111).

d) El paralelismo desemboca en cierto momento en la confusión de ambos relatos. En el paso siguiente, y evidenciando la relación de ambos desarrollos, la narración aparentará referirse a una escena para aludir a la otra creando una incongruencia momentánea:

Y qué difícil todo: cómo justificar veinte años de acecho en Salónica, tanta paciencia, tal habilidad para fingir ante el inquisidor que la historia había sido olvidada.

Pero por lo que se sabe de la "obrita" según su descripción, Isaac no está puesto en situación de justificar el acecho ni de fingir el olvido; por el contrario, los hechos se desarrollan a partir del recuerdo y escenifican la espera vigilante. Así, este comentario es en principio una incongruencia pero tal incongruencia se reduce si leemos en él una referencia a Alguien pues es este personaje el que finge y el que acecha.

No obstante, hay entre "Salónica" y SALONICA una nota diferencial que parece quebrar el esquema paralelístico o que por lo menos se resiste a ingresar en él. Sucede que el ex-inquisidor es un judío como Isaac mientras emé es un ario, es decir un enemigo de raza: la situación de ambos en tanto verdugos resulta ser, pues, diferente con relación a sus víctimas. ¿Cómo explicar la diferencia sin forzar el esquema paralelístico? Llegados a este punto es saludable recordar que aquí el término paralelístico es en realidad una metáfora tomada del lenguaje de la geometría, metáfora que sirve para una ideación gráfica del desarrollo del relato. Con ella se intenta aludir a un movimiento general, dar la imagen de un trazo. Pero no estando la literatura obligada por el rigor de lo geométrico la quiebra de las líneas que conducen un determinado desarrollo forma parte, o puede formar parte, de la propia naturaleza literaria y ello no impide que en casos como éstos continuemos sirviéndonos de una metáfora semejante pues sigue siendo utilizable para graficar la dirección general de la escritura. En menos palabras: si hablamos de paralelismo no debe pensarse, exhaustivamente, en dos rectas que atraviesan el

espacio dejando en su interior una distancia inalterable sino en un esquema organizativo global. Sin quitarle verdad a esta reflexión podríamos, no obstante, aventurar una hipótesis que reintroduzca la visión de una estructura paralelística ininterrumpida y que además nos ayude a la interpretación de la obra, lo cual sería una prueba de su validez. Según esta hipótesis podríamos leer que la obra, en un sentido profundo, rechaza el determinismo de las razas y aun el de las clases (Isaac, como los judíos españoles en general, pertenecía a una burguesía opulenta pero ello no evitó que fuera marginado y perseguido no precisamente por el individuo que era sino por la clase a que pertenecía) y trata de analizar a los personajes situándolos en otro nivel, el de la voluntad moral que los anima: más allá de los determinismos, sometidos a las contingencias de la historia, los hombres tienen aún un margen de voluntad que los decide a pertenecer o por lo menos a aceptarse como integrantes de un grupo social o de otro. Es esta voluntad, más que las relaciones materiales, lo que determina una conducta y lo que relaciona al hombre con la libertad. Según esa voluntad -según esa última libertad- se resiste en la dignidad o se ataca desde la ominosidad del poder, se milita, se prefiere "la muerte a la servidumbre"(p.26) o la servidumbre a la muerte. Recuérdese que en uno de los momentos extremos para un grupo de judíos -la experiencia del tormento colectivo, la inminencia de una muerte atroz- Alguien, todavía, "recuerda los deberes solidarios, la obligación de no perder los rasgos de humanidad que los verdugos pretenden borrar de todos ellos"(pp.86-87). Según ello, la obra se organiza y evoluciona sobre este suelo ético-existencial. Si nos situamos en dicho nivel para la ubicación y el análisis de

los personajes, lo que interesa en primer término es que, en el caso de los personajes-verdugo, el ex-inquisidor ha actuado desde el bando de los opresores, el bando en el que eme también ha militado. Así, el hecho de que un verdugo sea judío y el otro ario no interrumpiría el paralelismo sino que revelaría la perspectiva de la obra y permitiría una recomposición de los elementos valorativos que se distribuyen en su interior. Desde luego, un análisis detallado no podría ignorar las obvias diferencias entre eme y el ex-inquisidor, la más importante de las cuales es que este último ha seguido observando en secreto la Ley Mosaica y por ello presenta como característica la escisión fidelidad/infidelidad, escisión que lo aproximaría a la figura de Josefo proponiendo una comparación que da a la lectura una nueva riqueza.

V. Retorno a la escena inicial: el dramaturgo sentado en la banca del parque con un periódico entre las manos. Reiteración y, al mismo tiempo cierre, culminación del inciso [u] de SALONICA, a partir de este punto puede hacerse una nueva lectura de su comienzo en lo que hace a la relación Alguien-dramaturgo. Si el dramaturgo es una identidad posible de Alguien, Alguien es un personaje del dramaturgo, personaje que se funde con Isaac. Recuérdese que al citar una reflexión del dramaturgo ("Y qué difícil todo: cómo justificar veinte años de acecho...", etc.) hemos debido leerla como una referencia a Alguien para darle su sentido. "Actor nato (que) escucha interiormente a sus personajes y los representa", el dramaturgo no sólo piensa y representa a Alguien sino además a las otras identidades-personaje, al obrero sin trabajo, al corruptor, al padre sin hijo, esos disfraces u operaciones sustitutivas con los cuales se resguarda de las mira

das mientras concibe "una obrita llena de trucos y reminiscencias literarias", obrita que podría llamarse "Salónica" pero que es también SALONICA. Así, el dramaturgo concibe una obra al tiempo que desde su inmovilidad actúa diversos personajes (todos reductibles a uno, a una no-identidad original: Alguien) de otra obra que es una reproducción de la primera. Una vez más el texto propone una escritura que se cierra sobre sí como un círculo, escritura que se desdobra y se repliega en un movimiento que muestra y esconde su sentido.

Y bien; si la división del inciso [u] no ha resultado arbitraria sino motivada o al menos justificada por su organización interna, habrá podido observarse con mayor claridad su dialéctica Ficción-Historia-ficción, el doble entrelazamiento que lo vincula con lo "testimonial" y con lo "literario" o, mejor dicho, que hace que perteneciendo a la parte "literaria" de la obra pueda ser incluido en la parte "testimonial" y que sea una pieza "testimonial" precisamente a partir de su densidad "literaria". Al ubicar por lo tanto como una etapa de la Historia el contenido de esta pieza que de tal modo exalta la Ficción no debe entenderse que el análisis se contradice sino que señala que ambas dimensiones están substancialmente unidas. Sería preciso distinguir una red o sistema de relaciones sincrónicas que sin cesar articulan la Ficción con la Historia y un sistema de asociaciones diacrónicas que enlaza cronológicamente las tres etapas señaladas en el desarrollo de esta última, etapas que también, aunque de otro modo, se articulan en la memoria de eme, ese espacio en que la Historia vuelve a hacerse Ficción y la diacronía vuelve a ser sincrónica; eme, en efecto, "de sus pocos libros volvía siempre a los mismos pa

sajes: la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada."(p.138) La memoria de eme es otro escenario de los hechos, un espacio que refleja el espacio original -el de lo real- y por lo tanto reproduce su desarrollo pero invirtiendo las relaciones; en este espacio los tres "pasajes" son contiguos y simultáneos y pueden aparecer asociados en un orden cambiante según las sollicitaciones de la memoria que los recupera y los combina. Tales operaciones de la memoria son semejantes a las de la lectura en tanto ella también organiza, según las necesidades de su inteligibilidad, asociaciones cambiantes.

La Historia, pues, tiene, tanto para la memoria de eme como para este análisis, tres "pasajes" o etapas aunque su recorrido sea diverso en ambos casos. De esos tres pasajes hemos revisado dos. Toca ahora ocuparnos del que sigue.

7.3) "El gran crimen". En el avance que propone el análisis, estamos ahora ante el centro de interés de Morirás lejos, en el lugar en que convergen todas las líneas que ha elaborado la escritura, en el momento en que el texto debe alcanzar su mayor intensidad. Pero el sentido que este centro retiene no está dado por sí mismo sino por las incesantes líneas que hacia él se dirigen, por ese trabajo de la escritura que reclama una lectura polivalente, una poli-lectura, pues la escritura trabaja para la construcción de un texto de formas proliferantes. Para ella, la escritura, no se trata -aunque también se trata- de describir los crímenes del nazismo, de volver sobre "una historia ya mil veces narrada" que además

sería imposible reducir a la escritura. Se trata de elaborar un símbolo (de actuar en el único nivel en que la literatura puede hacerlo) y entregarlo a la memoria, un símbolo hecho de ecos, pedazos, desgarramientos, sinuosidades, esos elementos cuya articulación constituye el trabajo dramático de la escritura y con los cuales puede evocar -"tocar"- una realidad igualmente dramática, igualmente hecha de desgarramientos y sinuosidades sin proponerse la ingenuidad de copiarla. Por ello se explica que este centro de interés aparezca constantemente atravesado por elementos (temáticos, técnicos, estilísticos) que perturbarían el acceso de una lectura que persiguiera la transparencia. No existe aquí la transparencia; existe la opacidad, los obsesivos repliegues, los cortes y las tenaces escisiones con que la escritura, siendo fiel a sí misma, quiere ser fiel a la realidad histórica.

Este centro de la Historia, esta tercera etapa, comprende a su vez tres secciones (GROSSAKTION, TOTENBUCH, GOTTERDAMMERUNG) que marcan entre sí una continuidad temática que va del apogeo a la declinación del poderío nazi. Así relacionadas, estas secciones presentan un tratamiento diferenciado que obliga a que nos ocupemos separadamente de ellas:

I. GROSSAKTION. El tema de esta sección es la destrucción del gueto de Varsovia y es claro su paralelismo con DIASPORA. El paralelismo no consiste solamente en la descripción del asedio y la defensa, en el tratamiento del espacio y en el desenlace de la lucha, sino también en el hecho de que esta sección adquiere, como DIASPORA, las características de una epopeya. Esta repetida epopeya exalta el heroísmo de un pueblo iner-

me que en el extremo del tormento, y refugiado en su desesperación, todavía prefiere "la muerte a la servidumbre" porque ha decidido "nuestra salvación como pueblo y nuestra ruina como individuos"(p.50).

Asimismo, la descripción de la lucha vuelve a hacerse a partir del relato testimonial pero en este caso no existe un testimonio único sino varios testimonios, varios relatos alternos y yuxtapuestos. Si en la crónica de Josefo pudiéramos leer simultáneamente dos escrituras, aquí las relaciones testimoniales se alternan en una dimensión espacio-temporal que recuerda la técnica del montaje cinematográfico. En el interior de estos -- testimonios, donde hay oposición y síntesis, se encuentran otras oposiciones. Nuevamente, pues, esta sección está estructurada siguiendo líneas paralelísticas y opositivas.

Para revisar esta sección no hará falta sin duda insistir en su paralelismo con relación a DIASPORA. Tampoco hará falta insistir en las fórmulas perseguidor/perseguido, sitiador/sitiado, que muestran una oposición entre sus términos y un paralelismo, en tanto esquema actancial, no sólo con DIASPORA sino además con SALONICA. Nos referiremos por lo tanto a oposiciones nuevas o por lo menos más exclusivas de GROSSAKTION. Podemos hacerlo ordenadamente:

a) La oposición de los testimonios. En la sección hay cinco relaciones o documentos testimoniales: 1) el "Testimonio de Ludwig Hirshfeld", 2) la "Anotación en el diario de Hans Frank, gobernador general", 3) el "Informe de un sobreviviente", 4) la "Orden de Heinrich Himmler, Reichsführer -- de las SS", y 5) el "Relato de un testigo presencial". De manera alternada los cuatro primeros testimonios provienen de las fuerzas en pugna: dos

del lado judío (1 y 3) y dos del bando nazi (2 y 4). Se trata de testimonios donde se registra, desde una y otra perspectiva, el desenvolvimiento de una lucha que termina -fatalmente- en holocausto. El comienzo de tales testimonios es semejante en cuanto apuntan al mismo hecho:

1) "El gueto de Varsovia se ha instituido para acabar con los judíos como se exterminó a los perros de Constantinopla"(p.42).

2) "Hemos condenado a morir de hambre a un millón y medio de judíos" (p.49).

3) "Como es natural, los judíos alemanes fueron las primeras víctimas del nazismo(...) Sin embargo las ejecuciones en masa no comenzaron hasta que Hitler ocupó Polonia"(p.49)

4) "Por razones de seguridad ordeno destruir el gueto de Varsovia"(p. 52).

Pero el desarrollo que el testimonio sigue en cada caso es diferente: mientras el testimonio nazi refiere determinaciones u órdenes breves y precisas, el testimonio judío se dilata en el registro de las persecuciones y tormentos, de las variadas formas del sadismo nazi, de la estrategia y -- las tácticas de la resistencia. Por lo tanto tenemos una visión más pormenorizada de lo que ocurre en el pueblo judío, lo que de hecho convierte a ese pueblo en el elemento protagónico del relato; y es sobre todo a partir de sus testimonios, con detalles y matices, que se puede apreciar el desarrollo de nuevas oposiciones.

b) La oposición humanización/deshumanización. En el testimonio que comienza declarando que los nazis quieren acabar con los judíos "como se exterminó a los perros de Constantinopla", el sustantivo perro no debe ser

entendido como un término metafórico -aunque así esté propuesto de hecho- sino más bien en su crasa literalidad. La tentativa nazi es la de degra - dar a los judíos hasta los límites de la animalidad, borrar sus rasgos hu manos, quitarles la categoría de persona para poder aniquilarlos sin re - mordimiento: "Hay que despojar a la futura víctima de todos los atributos de la humanidad para conferirle los rasgos de una especie repulsiva: chin ches, ratas o piojos"(p.48). La resistencia judía pasa a ser entonces so bre todo una lucha por preservar la humanidad hasta el final y por ello - la exaltación de esta lucha se convierte en una exaltación del hombre, es decir de la condición moral de la persona. Según la lógica de esta resis tencia, los judíos deben defender su humanidad pues esta humanidad es su último recurso, el espacio donde se juega la batalla decisiva y donde e llos pueden todavía combatir; esa defensa hace que sean precisamente los verdugos quienes, para vencerla, deban aniquilar en ellos mismos "los a - tributos de la humanidad". Así, el fundamental combate humanización/deshu manización se resuelve a favor del pueblo judío. Incluso, como prueba de las reservas éticas que hicieron posible esa defensa, es todavía un judío el que a pesar de todo quiere recuperar la humanidad de sus opresores di rectos y comprender que los soldados nazis, adiestrados por un proceso -- que "convierte a un hombre en un asesino", conservan aún, o pueden conser var, los "atributos" que sus jefes pretenden destruir:

A veces un centinela alemán sonríe a un niño y disimuladamente le permite pasar o regresar del lado ario. Acaso al ver al pequeño judío ha re cordado a sus hijos. En última instancia ellos también son hombres. (p.47)

Este casi asombroso comentario rigurosamente contrasta con la perento

ria observación asentada en el diario de Hans Frank:

Hay que despojarnos de toda compasión: nadie que no pertenezca al pueblo alemán merece piedad. (p.49)

De las dos citas podemos inferir por lo menos dos oposiciones: la primera, confirmatoria de las observaciones que hemos venido haciendo, que los soldados alemanes han sido adiestrados para que desapareciera en ellos todo rasgo de solidaridad humana -sintetizada aquí por el sentimiento de "compasión"- mientras el pueblo judío, obligado por las propias circunstancias de la lucha, hizo de la humanización su última línea defensiva:

...desarrollamos métodos de resistencia pasiva que, bajo las condiciones enteramente nuevas impuestas por los nazis, fueron nuestra salvación como pueblo y nuestra ruina como individuos. (p.50),

y la segunda, que mientras los jefes nazis vieron la lucha como un enfrentamiento de razas y planearon en consecuencia un genocidio de proporciones mundiales, el pueblo judío la vivió como un enfrentamiento de hombres contra hombres.

c) La oposición individuo/pueblo. Sintomáticamente, los que llevan la iniciativa nazi son, como vimos, jefes que tienen nombre propio y se refieren a sí mismos en primera persona: Hans Frank, Heinrich Himmler y luego "un torvo personaje que se había mantenido en la oscuridad: el SS Brigadeführer Jürgen Stroop"(p.53). Este "torvo personaje" que dirigirá la matanza es también, según veremos más adelante, una de las posibles identidades de eme. Entre los judíos ocurre lo contrario: los autores de las relaciones testimoniales son individuos anónimos, voces que hablan desde un nosotros, víctimas entre víctimas. El "testimonio de Ludwig Hirshfeld" por ejemplo, el único que tiene nombre de autor, no señala a una persona

o a una individualidad definida; el que figure dicho nombre es un recurso para sugerir la veracidad de lo que se testimonia pero el contenido de la relación muestra con claridad que su sujeto es toda la colectividad a que este nombre alude y pertenece. La lucha de esta colectividad ha determinado la abolición de las jerarquías y las individualidades; no hay por lo tanto otros jefes que los que en una circunstancia señalada pueden mostrar más capacidad organizativa para afrontar los hechos. Este predominio de lo colectivo es lo que inviste a la resistencia con los caracteres de lo épico.

d) La oposición en el interior del pueblo judío. La presencia de lo colectivo no tiene en su interior sin embargo una homogeneidad completa. El detalle de las relaciones testimoniales permite diferenciar dos actitudes: por un lado la de "Los más imbuidos de religión" que "Preferían entender su martirio como una prueba de Aquel cuyos designios son inescrutables"(p. 50) y por otro la de los jóvenes para quienes "dejarse conducir a la muerte era una idea humillante y repulsiva"(p.52): en suma, una actitud conservadora apoyada en la herencia religiosa oponiéndose a una rebeldía nacida del impacto de los hechos históricos en circunstancias concretas. Como consecuencia de ello, "El núcleo de la resistencia en el gueto fueron los partidos de izquierda"(p.50) es decir las organizaciones políticas cuya declarada preocupación es ~~la~~ elaborar respuestas históricas para los hechos históricos. Esta oposición alojada ^{en} el interior de la colectividad judía aparece desde luego como una contradicción secundaria, incluso subterránea, pero no deja de tener su función en la parte "testimonial" de la obra y en su relación con la parte "literaria". Como veremos más adelante,

la versión de 1967 deja a la sombra tal oposición mientras la versión de 1977 tiende a ponerla de manifiesto como parte de su desplazamiento hacia una visión más política -más "testimonial"- de los hechos y del trabajo - de la escritura.

Ahora bien; al referirnos a las relaciones testimoniales hemos dicho que ellas son cinco pero nos hemos ocupado sólo de de cuatro. La quinta, aún no tratada, es el "Relato de un testigo presencial" y constituye una síntesis y a la vez una oposición con respecto a las cuatro relaciones anteriores. Una oposición en tanto se trata de un testimonio redactado en - tercera persona mientras los cuatro que le anteceden lo están en primera: yo o nosotros. Una síntesis porque esta redacción acude a una objetividad desde la que recoge y recorta solamente el detalle de los hechos propiciando con ello una visión totalizadora de la lucha. El "Relato" consta de dos segmentos y un "Epílogo" que debe suponerse parte de aquél dada su conti- nuidad estilística. El "testigo presencial" es la incrustación en el texto de una figura "literaria" -pues su propio testimonio, así como los otros, describe un enfrentamiento que no deja lugar para testigos- cuyo objetivo es oponer la impersonalidad de su testimonio a la marca personal de los -- restantes, y al mismo tiempo señalarse como una instancia de enunciación -- a través de la cual se da a conocer la propia voz de la historia. Esta voz es una síntesis (no un resumen: se trata de un testimonio relativamente ex- tenso) en el sentido en que muestra cómo convergen, sobre los mismos he- chos, las disposiciones respectivas de nazis y judíos. Este testimonio -- muestra no sólo los hechos sino también el movimiento de la mirada que cae sobre ellos emplazándola en perspectivas alternas; así, la mirada puede --

quedar emplazada en la frfa determinación de los jefes nazis:

Stroop ordenó entonces el bombardeo del gueto. Si
tuanon los obuses en la plaza Krasinski y tropas de
asalto allanaron casa por casa. (p61),

en la visión judfa de una lucha en la que se está inermé frente a un ene
migo implacable y en la que a pesar de todo se debe perseverar:

Como siempre los SS actuaban sin misericordia y ex
terminaban niños y mujeres con la misma ferocidad
aplicada a los combatientes. Los guerrilleros se -
gufan luchando aunque mirasen a los cielos y no ha
llaran al Señor de los Ejércitos... (pp.68-69),

o, en fin, en el registro minucioso y casi fotográfico que quiere por eso
mismo aparecer situado más allá de unos y otros:

Las piedras calcinadas humeaban, el agua de las
cloacas hervía, cuando llegaron contingentes de
Auschwitz para que hasta los escombros fueran a
rrasados y del gueto de Varsovia no perdurasen
sino púas, ceniza, polvo, huesos, astillas. (p.69)

Pero esta crónica que quiere mostrarse limitada al registro objetivo
de hechos y miradas no está elaborada para ser lefda con imparcialidad.
Aun un examen rápido puede advertir que el contexto en que aparece (por
un lado las cuatro relaciones testimoniales que le anteceden en la parte
"testimonial" y por otro el hecho de que su lectura deba alternarse, en
la parte "literaria", primero con la obra del "dramaturgo frustrado" y
luego con el proyecto del "escritor aficionado") así como el juego mismo
de las presentaciones y los cambios de mirada hacen que este "Relato" no
pueda ser lefdo sino desde la perspectiva del pueblo judfo, como una cul
minación de su epopeya trágica. Si el "Relato" es un registro "imparcial",
la escritura de ese relato se dirige a una lectura que interviene tomando
partido y que por eso mismo es fuertemente valorativa. Una lectura "impar

cial" sería un contrasentido y por ello la "imparcialidad" de la crónica es un recurso "literario" para convertir a este testimonio en una vasta denuncia del "gran crimen". El "Relato de un testigo presencial" es por sus características semejante a la relación de Josefo. Pero si en la relación de Josefo encontrábamos dos escrituras superpuestas, la segunda - corrigiendo a la primera, en el relato del "testigo" encontramos una escritura que va en busca de una lectura que vendrá a superponerse y a modificarla para ubicarla en la función que debe cumplir en la economía general de la obra.

II. TOTENBUCH. Dominada por el signo de la muerte, esta sección marca una continuidad temporal y espacial con respecto a GROSSAKTION. Su tema abarca el despliegue y la culminación del poder nazi extendido por Europa - hasta su declinación y su derrota, y aún hasta algunos hechos posteriores. Pero si GROSSAKTION mostraba en detalle la resistencia judía dejando en segundo plano las acciones nazis, la sección TOTENBUCH se detendrá -como contrapartida- minuciosamente sobre ellas: la parsimonia "científica" para experimentar sobre los seres vivos, la prueba de los límites de la resistencia humana, la sistematización del genocidio: fusilamientos en masa, muerte por asfixia colectiva, hornos crematorios progresivamente perfeccionados, incorporación de elementos químicos y de cálculos económicos a fin de que la muerte quedara "íntegramente industrializada y automatizada" (p.85)

La escritura nos sitúa ahora frente a una anti-epopeya; el trabajo de esta escritura consiste en dar forma a una grandiosa negación para oponer

la a la afirmación que ha elaborado en la sección anterior. Si antes ha bñ exaltado el -desesperado- deseo de la vida por parte de la víctima, ahora se ocupará de describir el deseo de la muerte, la fría, metódica demencia con que el verdugo planea el exterminio. Por otra parte, las - víctimas ya no serán sólo judíos: para realizar, por ejemplo, "en nombre de una ciencia aberrante" esos experimentos que "la palabra sadismo no alcanza a describir"(p.77),

eme no manifestó proclividad especial hacia ningún grupo étnico eligió hebreos lo mismo que gitanos rusos franceses tártaros polacos españoles checos húngaros griegos y aun víctimas inconfudiblemente arias (p.79)

Siendo, entonces, la cara opuesta de GROSSAKTION, con TOTENBUCH podemos decir que estamos en el centro mismo de la Historia y a la vez en la culminación del trabajo de la escritura, en ese momento que todas sus líneas han ido elaborando, en la "verdad" que el texto se propone tocar mediante los artificios de la escritura. Desde esta instancia-negación tienen sentido las palabras que la mirada leerá más adelante, en uno de los desenlaces del relato:

Sólo existe el gran crimen -y todo lo demás: papel febrilmente manchado para que todo aquello (si alguien lo recuerda; si alguien, aparte de quienes lo vivieron, lo recuerda) no se olvide. (p.156)

La escritura de Morirás lejos se construye como -y avanza hacia- una negación. La negación es tanto estructural como temática. Estructuralmente, es el avance de la escritura hacia su punto de partida, el incesante retorno de una situación previa donde ya todo acontecimiento o nada ha acontecido todavía, donde la escritura es despliegue e impotencia: murmullo. Temáticamente, la negación es la muerte; no la muerte como el acto (que pue

ser de/heroico, afirmativo) de rendir el cuerpo sino la muerte como aniquilación ciega de la vida. TOTENBUCH, el libro de los muertos, es el centro oscuro al que el relato apunta pero nunca llega porque, por definición, es un centro inalcanzable para el relato; es lo que lo hace fracasar -- constantemente y lo que funda la paradoja de que el relato sólo puede aludirlo con su fracaso. Con TOTENBUCH las frustraciones del relato consiguen finalmente su propósito; la Ficción reúne su sentido, y justifica su sentido, en la Historia; el trabajo de lo "literario" emerge y fructifica en lo "testimonial".

Pero la estructura de Morirás lejos, como lo ha mostrado con insistencia este ensayo, está hecha de circularidades, repliegues, paralelismos, oposiciones. Al analizar "Salónica" decíamos que en el momento en que la teatralidad -la Ficción- se muestra más dominante y autónoma es cuando mejor expone su articulación con la Historia; ahora se puede decir que cuando lo "testimonial" alcanza su punto culminante encontramos su más decidida vinculación con lo "literario". Y no se trata solamente de que en TOTENBUCH haya una acumulación de efectos estilísticos que dan una forma laboriosamente literaria a su composición: introducción de diálogos a cargo de personajes lectores-audidores del "testimonio" cuya función es juzgar determinadas afirmaciones o conjeturas y que, más o menos intespestivamente, urgen, conminan; o interrogatorios con los que se monta una escenificación; o un imaginario fragmento de alegato; o variaciones de ritmo; o transformaciones de la puntuación; o acortamiento de las líneas; o espaciamentos y compactaciones de la escritura para darle realce a su dimensión gráfica. Tales juegos "literarios" están presentes a

lo largo de la obra aunque en esta sección se hacen particularmente densos y sugestivos, y el proceso connotativo por lo tanto se intensifica. Se trata de que esta sección está orgánicamente dedicada a la indagación de la identidad de eme y en esa medida es una continuación y un complemento de SALONICA. Es el enunciado de las identidades posibles de eme lo que da lugar a la exposición de los crímenes históricos: un visible artificio preside entonces el testimonio. Si los segmentos de SALONICA -que avanzan alternándose con la historia en toda la extensión de la escritura- habían mostrado su articulación con lo "testimonial" pero en niveles profundos, en la sección TOTENBUCH esa articulación emerge y se mantiene en la superficie, se hace inmediatamente visible por la misma necesidad estructural que antes la había mantenido oculta. El discurso exhibe la convergencia -de la Historia y la Ficción para que precisamente en esa convergencia lo "literario" entregue su sentido a lo "testimonial".

La relación entre SALONICA y TOTENBUCH se hace explícita ya inmediatamente antes del comienzo de esta sección:

... el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con el objeto de que tú escojas la que creas verdadera:

y TOTENBUCH es la enumeración de estas "posibilidades afines" que se refieren a la identidad de eme: una larga explicitación anunciada por los dos puntos que cierran (o interrumpen) el segmento de SALONICA. Explicitación, juego de conjeturas, el discurso consistirá, básicamente, en una relación ordenada y numerada de las identidades atribuibles a eme seguidas por la descripción de la conducta correspondiente en cada caso: nueve "posibilidades afines" -nueve comportamientos con relación al "gran crimen"-

que esta vez se señalan con números escritos en el idioma alemán. Acompañando a ello vendrá además la solicitud de una especial actividad de la lectura. Solicitud real - toda la escritura exige la atenta actividad de una lectura que arriesgue decisiones en la constitución del texto - y al mismo tiempo engañosa, artificiosa, "literaria", pues, como en el caso de Alguien, todas las conjeturas tienen el mismo grado de posibilidad y validez, conforman un símbolo único; precisamente, si la lectura es atenta se encontrará con la imposibilidad o el sinsentido de la elección de una identidad que pueda proclamarse como la más "verdadera" porque eme es el conjunto de las opciones de eme.

La figura de eme, con todas sus opciones, compone una representación del nazi o, si se quiere mejor, del nazismo: ella contiene y expone su odio incesante y metódico, su poderío, su demencia, su moral en el triunfo y la derrota. Leemos en TOTENBUCH que eme es el que dirige las masacres, los fusilamientos en masa, el que ordena la carga de los trenes -- que conducen a la muerte, el que arrasa poblaciones desde el aire, el que contempla -ávido, burlón, desdeñoso o impasible- las escenas de horror de los hornos crematorios que él mismo ha programado, el que extrae vísceras, injerta órganos, prueba la resistencia al dolor, imagina y pone en práctica todas las formas de la humillación y el sufrimiento humanos "en nombre de una ciencia aberrante"; es, en fin, el que después de la derrota termina por huir o muere fusilado. Eme es ese numeroso personaje que reúne los trazos de una imagen cambiante cuya significación monótonamente se repite: es el propio Hitler pero es también -o puede ser- el que obedece, el soldado, el escribano, el "modesto cirujano" o "matarife".

La descripción de las identidades atribuibles a eme hacen inmediatamente perceptible la relación entre TOTENBUCH y SALONICA. Los dos puntos que anteceden a TOTENBUCH son el anuncio de su función: establecer un diálogo en el que SALONICA encuentre su prolongación y su respuesta, ser una suerte de espejo: continuidad y réplica. TOTENBUCH tiene, como se dijo, las características de una bisagra: es la pieza que permite que dos planos se -- mantengan en un juego de unidad desdoblada, unidad cuyas partes se enfrentan y convergen.

Al respecto, ya hemos mostrado con citas⁸⁴ cómo TOTENBUCH prosigue el discurso de SALONICA o le opone una réplica. Pero en este mismo sentido es necesario agregar ahora que TOTENBUCH y SALONICA dialogan constantemente entre sí, que en su respectivo decurso hay una emergencia de voces que intervienen conminando o interpelando de tal modo que dejan de manifiesto una temática común y reiterada en la que por momentos las dos partes realizan una fusión completa. Leemos, por ejemplo, en la sección TOTENBUCH:

Es necesario continuar. El momento se acerca.
Entonces (p.8?)

y lo que viene a continuación del adverbio es la descripción de la segunda identidad atribuida a eme. Más adelante -(p.116)-, ahora en SALONICA, después de una evocación que asocia la destrucción del templo de Jerusalén -- con la del gueto de Varsovia y otros episodios de exterminio -evocación -- que debería aparecer más bien en TOTENBUCH- se produce este diálogo que nace de una réplica:

-No filosofe, no poetice. Díganos de una vez por todas quién es eme, qué pasará con eme, quién es usted,

(84) Ver pp.126-127 de este ensayo.

qué está haciendo en el parque...

-Bien, es hora de continuar, el momento se acerca, entonces:

Vemos aquí que otra vez un segmento de SALONICA termina con dos puntos y estos dos puntos abren, ya en TOTENBUCH, una explicitación de posibilidades. En este caso lo que sigue a los dos puntos es la cuarta conjetura acerca de la identidad de eme. ¿Estamos en la Historia o en la Ficción? Estamos, en verdad, en la fusión de ambas, y aun en su confusión. Nuevamente, más adelante -(p.122)-, y otra vez en SALONICA, habrá un diálogo similar - al citado que termina con estas palabras:

...Y ahora continúe. Es necesario terminar.

El diálogo será seguido, en TOTENBUCH, por la enumeración, ahora rápida, - precipitada, de la quinta hasta la novena conjetura sobre eme, conjeturas que son a veces aceptadas y a veces objetadas por una voz que va intercalándose.⁸⁵

Y bien; hay una evidente similitud en el contenido de estas tres últimas citas: una voz urge la enumeración de las identidades de eme, precipita y disloca las conjeturas, sobre todo insiste en la fatídica aseveración de que "el momento se acerca". Las preguntas, la precipitación, el desplazamiento están en función de ese momento inminente y trágico. ¿Pero de qué momento se habla? ¿De qué desenlace a esa altura inevitable? No es necesaria una profunda indagación para dar con la respuesta: se trata de los dos desenlaces, del de la Historia y del de la Ficción; de la derrota del na -

(85) La relación, que por momentos es plena fusión, entre TOTENBUCH y SALONICA, se hará más evidente incluso como plan de la obra si tenemos en cuenta que en la versión 1967 la enumeración de la quinta a la novena conjetura parece en SALONICA. Evidentemente para la estructura de la obra es secundario a esta altura determinar en qué sección deberán inscribirse ciertos pasajes.

zismo y de la muerte -suicidio, asesinato, reconocimiento pleno de su in
xistencia- del personaje eme. TOTENBUCH es ese punto de partida y de lle
gada, esa convergencia donde se funden los límites: la muerte.

III. GOTTERDAMMERUNG. La fusión entre Historia y Ficción continuará en es
ta última sección pero con otras características. Si la establecida por -
TOTENBUCH era una relación predominantemente sintáctica (relación que po
dría quedar simbolizada por los dos puntos y el signo de diálogo), ésta -
será más bien de orden semántico y estará dada por ciertas palabras y cier
tas imágenes claves reforzadas por un tono narrativo que reitera la visión
crepuscular.

Como había ocurrido con TOTENBUCH -pero teniendo en cuenta la diferen
cia señalada- el tema desarrollado en GOTTERDAMMERUNG está anunciado por
el segmento de SALONICA que precede inmediatamente a su comienzo. Y esta
vez no se trata de las últimas frases del segmento sino del segmento com
pleto que arranca con este tono y estas imágenes:

Rítmicamente se agitan las frondas. ¿Rítmicamente?
No: a intervalos irregulares. Agitación. Quietud.
Agitación. Quietud. Quietud. De nuevo agitación. En
algún lado el vino fermenta. Olor ácido en el aire,
en las ramas. Hojas amarillas cuando aún no es oto
ño. (p.125)

Una breve observación estilística encontrará que estas imágenes de a
bandono, así como el ritmo y la construcción de las frases, proponen la
visión crepuscular. La primera frase es un endecasílabo bimembre que repi
te y contrasta sonidos para crear una sensación de arrastre. Su tema go -
bierna todo el fragmento: el ritmo. El ritmo se reproduce como tema y co
mo propósito estilístico con el recurso de la puntuación y la omisión de

verbos principales. Así, el tono susurrante, agónico, hecho de frases breves y balanceadamente contrastantes, como si se tratara de una respiración que se arrastra hacia el final, define y adelanta el clima que prevalecerá en GOTTERDAMMERUNG. Más adelante, en este mismo segmento anticipatorio situado en SALONICA, aparecerá una frase compuesta de tres sustantivos iniciados con mayúscula y donde la puntuación ha sido reemplazada por el espaciamento. La frase así compuesta será una clave semántica: "Muerte Transfiguración Leyenda". Esta frase también anuncia que GOTTERDAMMERUNG trasladará la Historia al espacio del Mito.

Restituido eme, después de TOTENBUCH, al lugar que en la obra le corresponde por su naturaleza de ente imaginario -es decir, al lugar de la Ficción representado por SALONICA-, la figura que preside la sección GOTTERDAMMERUNG es la de Adolf Hitler. Esta figura que había estado ausente en el momento del apogeo aparece en escena a la hora de la derrota. Figura ominosamente histórica, su aparición y la consecuente desaparición de eme como elemento protagónico podría hacer pensar en el propósito de un reforzamiento de la Historia. La imagen de Adolf Hitler, sin embargo, estará compuesta por trazos novelescos, "literarios"; será una imagen trágica o, más aún, lamentable, mísera, ofrecida a la irrisión y a la piedad: el "superhombre lastimoso"(p.141); el "Pobre Adolf"; el hijo, acso ilegítimo, de un "modesto y sobornable aduanero"(p.128) que nació como todos, "dolorido, tumefacto, semi asfixiado"(id.); el niño castigado por su padre, "niñito muerto de frío y de miedo"(p.137) que vio a su madre quejándose en la hierba bajo el odioso cuerpo de un tendero judío y que, al final de su sueño de poder, fue entregado a la degradación del fuego -junto a su mujer y su perro, afuera en el

jardín-, un fuego que lo sometió ya muerto a obscenas, miserables metamorfosis hasta hacerle cobrar el aspecto de un gusano ante la burla de sus propios soldados. Contrariamente, entonces, a la imagen habitualmente estabilizada y propagada, Morirás lejos prefiere otra visión de Hitler. Mejor dicho, Morirás lejos nos da una doble visión de Hitler de acuerdo a un doble juego: en ausencia -GROSSAKTION, TOTENBUCH- Hitler estará incluido en eme y en todo jefe nazi como un superlativo que no es necesario nombrar pues es evidente su impronta en cada acto de sadismo que los nazis ejecutan; en presencia -GOTTERDAMMERUNG- Hitler será una figura indefensa, irrisoria, que tuvo un breve momento de poder tras el cual retornó a la degradada oscuridad que fue su signo.

La visión de Hitler, y paralelamente la valoración de lo nazi, ofrece un cambio. ¿Qué implican estas imágenes de la indefensión que solicitan la piedad para el que fue "el dios de la guerra", el supremo responsable del "gran crimen" que la obra sin descanso ha denunciado? ¿Qué significa este giro -inesperado pero, a niveles más profundos, preparado- de la valoración? Pues no sólo las escenas de la vida de Hitler exhiben esta mudanza; también la exhiben las imágenes de los ejércitos alemanes que acusados -ellos, ahora- y prácticamente derrotados siguen sin renegar de la consigna: "Wir kapitulieren nie". Como si a la hora de la derrota se abrieran paso en ellos "los atributos de la humanidad", estos ejércitos - que la obra había mostrado como oprobiosos, ennoblecidos ante la adversidad, hacen ahora

Vanos intentos por romper el asedio con tres mil niños de diez a trece años que avanzan con heroísmo - hacia la muerte aunque quisieran deshacerse en lágrimas... (p.136)

Si GOTTERDAMMERUNG complementa las dos secciones anteriores, este complemento es también un cambio de espacio y de perspectiva, una ampliación de los registros tanto en lo testimonial como en lo literario. Lo "testimonial" intenta una ^totalización de su mensaje y para ello se vuelve sobre lo "literario" -lo ejemplifican bien las escenas de la vida y la muerte de Hitler- a fin de abrirse al espacio mitológico. A partir de GOTTERDAMMERUNG es necesario volver a leer, o volver a comprender, toda la obra, ahora como un proceso que incluye la Muerte, la Transfiguración y la Leyenda, es decir como un proceso mítico que contiene un "sueño de dioses": el sueño del poder y de la ruina del Pueblo Elegido. GOTTERDAMMERUNG es el desplazamiento del interés histórico en tanto lo histórico es acontecimiento singular y es la búsqueda de una comprensión de lo genérico. Desde esta desplazada perspectiva se contempla la imagen de la ruina, el crepúsculo -de ese "sueño de dioses". Abandonado el interés por el nazismo como fenómeno histórico particular, el libro lo recupera ahora como símbolo de las potencias imperiales que en diferentes momentos de la historia programaron la dominación y terminaron siendo víctimas de la ambición y de sus propias víctimas que "tarde o temprano" encontraron fuerzas para destruir el cerco de sus opresores y volverse contra ellos. La obra, pues, es una parábola del Pueblo Elegido.

Pero al evocar de este modo a los nazis y su autodesignación de Pueblo Elegido, GOTTERDAMMERUNG sugiere sutilmente la necesidad de pensar en otro pueblo que por antonomasia se ha caracterizado como Pueblo Elegido: precisamente el pueblo hebreo. Según un saber que forma parte de la tradición -occidental, el pueblo hebreo fue históricamente el Pueblo Elegido y en virg

tud de este trascendental privilegio buscó la preservación de la pureza de esa raza que así había sido distinguida por la Divinidad. Históricamente también, los descendientes de ese Pueblo -cristianos y musulmanes- trataron de expandir sus respectivos dominios por la tierra recurriendo al poder de la persuasión y al poder de la espada porque el ecumenismo de su credo era una inspiración y sobre todo una orden de la Divinidad original. Este saber implícito y tradicionalizado es recogido en la obra para caracterizar la figura de Hitler. En efecto, Hitler aparece en la obra como un hombre persuadido de ser el sacerdote de una "secta milenaria" compuesta, entre otros grupos, "por los seguidores de los Cruzados que partieron a la conquista del Santo Sepulcro y se juraron hermandad en las ruinas del Templo" (p.135). Paradójica, y quizá intolerablemente, Hitler en este sentido reúne la ambición histórica de judíos y cristianos. Pero es necesario decir que aquí nos internamos en una lectura si se quiere sorpresiva pero no injustificada y que esta lectura, apenas sugerida por la escritura, resulta no sólo justificada sino también necesaria para darle un sentido completo a la obra que estudiamos. Esta lectura puede hacerse a partir de GOTTER DAMMERUNG donde, de manera sutil, el discurso busca establecer una serie de comparaciones para insinuar una semejanza entre hebreos y nazis: como los primeros, los segundos -aunque por otros medios- se sentían cumpliendo la obligación de combatir "La coalición aliada del mal" (p.146). En esta perspectiva, Hitler, el "profeta guerrero", escribirá: "De aquí que me crea en el deber de obrar en el sentido del Todopoderoso Creador: al combatir a los judíos cumplo la tarea del Señor (p.134). Y Eva, cuando ve a su "pobre Adolf, pobre Adolf, traicionado por todos", quizá también intolerablemente,

recurre a una imploración en la que se apropia (¿usurpa? ¿asimila?) el texto bíblico. En efecto, el comienzo de la imploración de Eva repite textualmente lo que se lee en Isaías 21,9: "Cayó, cayó Babilonia y (todos) los ídolos de sus dioses quebrantó la tierra"(p.136). Y ésta, desde luego, no es la única evocación-utilización del Antiguo Testamento, esa escritura que Hitler recorre como propia.

Todavía es necesario relacionar dos imágenes que la escritura reúne y repite casi en los mismos términos: en GROSSAKTION un judío comenta en su relación testimonial: "Nos habían enseñado a tener esperanza aun con la soga al cuello"(p.50), mientras en GOTTERDAMMERUNG se dice que el doble de Stroop (o eme) "Aun con la soga al cuello esperaba que llegarían a salvarlo"(p.130). En estas dos citas puede verse a la misma figura (judío una vez y otra nazi) que recoge y practica una misma ceguera igualmente encubierta por el ropaje de la virtud. Finalmente, para mostrar la relación alemán-judío ahora con valores invertidos, podría recurrirse a la imagen del "tendero judío" violando, o tratando de violar, a Klara, la madre de Adolf Hitler; pero esta imagen vista desde los ojos del niño acongojado no alcanza en la obra las características de un hecho; es sólo la insinuación de una manera de contemplar el mundo, insinuación solitaria pero eficazmente sugestiva.

Y bien, si esta dirección de la lectura no es injustificada; si hacia el final de la obra hay un enjuiciamiento de la víctima y un intento de comprensión que incluye rasgos de piedad para el verdugo (recuérdese que el propio eme es varias veces contemplado con piedad) ello no hace sino confirmar la voluntad moral de la escritura y su postulación de la reversibi-

lidad. Pero también ello indica la intención de describir el GOTTERDAMME RUNG, el crepúsculo de los dioses, como el crepúsculo de todos los dioses, incluido el hebreo, y por lo tanto la salida del Mito hacia la Historia. Esta intención, como parte orgánica de la obra, parece corroborada por el cotejo de sus dos versiones cotejo que, según veremos, nos permite observar entre la primera y la segunda un desplazamiento hacia una visión política que hace de la Historia el suelo y el contexto donde acontecen y se explican los actos de los hombres.

Para cerrar el presente capítulo digamos que este intento de descripción de la escritura "tesimonial" tuvo el propósito, ya adelantado, de - confirmar la inexistencia, en lo profundo, de una división de la escritura. Si la obra propone una división convencional entre historia y ficción, entre literatura y testimonio, no es sino para recusarla y al mismo tiempo utilizarla con fines expresivos. Pues el discurso liga un aspecto y otro de tal modo que no sólo se entrelazan sino que se muestran como las dos caras de un signo y obligan a una lectura homogénea, sugieren un texto único que repite paso a paso un mismo esquema actancial. Los personajes -- -personajes de la fábula, personajes de la historia- ocupan un lugar y otro, alternativa o simultáneamente, y de ese modo la historia es una fábula que se repite sin término mientras la fábula tiene por su parte la verdad y la consistencia de la historia. En última instancia la historia no es sino un acontecer, una actualización constante del esquema construido por la fábula.

(tres)

EL TEMA DEL SUJETO Y EL TEMA DEL RELATO

A: "Quién (me) cuenta..."

1) Las dos versiones

Quien se interese por el cotejo de las ediciones de Morirás lejos (lo que sería tema de un largo trabajo minucioso) podrá observar que la edición de 1977, que es verdaderamente una nueva versión, presenta en términos generales un desplazamiento en dos direcciones convergentes: hacia una simplificación del enunciado y hacia una politización del texto. Ambas suponen una relativa atenuación del aspecto "literario" en proporción directa a la acentuación del aspecto "testimonial". Exponiendo esta observación rápidamente y a través de brevísimas muestras, empezaremos por indicar que en DIASPORA, por ejemplo, el abundante uso de mayúsculas exhibido por la versión de 1967 en fórmulas que podemos considerar lexías cede en la versión de 1977 al uso de minúsculas lo que determina una reducción del carácter ceremonial de la escritura: donde leíamos "Monte de los Olivos", "Sepulcro de Alejandro", "Tumba del Sumo Sacerdote Juan", leemos más sencillamente: "monte de los Olivos", "sepulcro de Alejandro", "tumba del sumo sacerdote Juan". Donde leíamos "helépolis", la versión de 1977 atenúa la extrañeza del vocablo corrigiendo: "máquinas de guerra". A veces la incorporación de un par de comas expone la intención de señalar, con sutileza y suficiencia, lo que debe registrarse como más importante en una frase, aquello que antes había quedado en la oscuridad. Compárese:

(Ed. 1967) Tito corrió hacia el templo para frenar o fingir que frenaba a sus soldados (p.33)

(Ed. 1977) Tito corrió a frenar, o fingir que frenaba, a sus soldados (pp.37-38)

Como se ve, la frase se ha hecho más breve y las comas han aislado la parte que interesa leer para dejar de manifiesto la conducta de Tito. Pocas líneas más adelante, la versión de 1977 ejecuta esta simplificación - del enunciado hasta lograr un laconismo más propio de una información que de una descripción literaria:

(Ed. 1967) En torno del altar se hacinaban los cadáveres y la sangre flufa por la escalinata empapando los cuerpos de los apuñalados. Tito gritó a los centuriones que detuvieran la matanza y salvaran el Templo. Cegados por el odio y la esperanza del saqueo, los romanos fingieron no escucharlo y arrasaron el Templo el mismo mes y día en que fue destruido por los babilonios. (p.33)

(Ed. 1977) Los cadáveres se hacinaban en torno del altar. La sangre flufa por la escalinata. El odio y la esperanza del saqueo cegaron a los romanos. El Templo quedó arrasado el mismo mes y día en que siglos anteriores fue destruido por los babilonios. (p.38)

En la segunda versión, como puede observarse, las frases son más breves y la construcción oracional es más simple. Los datos son, a su vez, más escuetos. Por otra parte, habiéndose denunciado que Tito corrió para "fingir que frenaba" a los soldados, ya no es necesario agregar, como lo hace la primera versión, que los soldados "fingieron no escucharlo". El único dato que se amplía y precisa -y esto es sintomático- es el referido a la destrucción del Templo por los babilonios, hecho ocurrido "el mismo mes y día" en (agrega la versión de 1977) "siglos atrás". Este agregado - subraya el movimiento circular de la Historia, la reiteración de aconteci

mientos semejantes en la vida del pueblo judío: "siglos atrás" los babilonios destruyeron, ellos también, el templo de Jerusalén y siglos adelante los nazis culminarán otra Grossaktion con la destrucción de la Gran Sinagoga de Varsovia. De modo que ese dato amplía y confirma la visión del devenir histórico.

En fin, para agregar elementos en este breve muestrario podría recurrirse a la comparación de los siguientes fragmentos:

(Ed. 1967) Y luego ni siquiera fingían humillarse ante la magnanimidad de Tito que prometió castigar sólo lo imperdonable y conservar sus vidas -si rendían los cuerpos y arrojaban la espada.(p.36)

(Ed. 1977) Y luego ni siquiera fingían humillarse ante un vencedor magnánimo que prometió castigar sólo lo imperdonable y conservar sus vidas si capitulaban.
(p.41)

En estilo indirecto, éste es el final de una arenga de Tito a los rebeldes judíos. La segunda versión, nuevamente, ha atenuado lo "literario". Por ejemplo, la primera versión presenta una suerte de hipálage: "humi-llarse ante la magnanimidad de Tito", mientras la segunda retorna a lo - que la Retórica llamaría "el sentido propio": "humillarse ante un vence
dor magnánimo". Un poco más adelante, en el mismo frgmento, la primera - versión presenta un guiógramaticalmente innecesario (que desaparece en la segunda) cuya función es dar paso a una nueva y más compleja figura - formada por dos ecuaciones lingüísticas que reiteran la idea de capitula
ción: rendir el cuerpo y arrojar la espada. Puede considerarse que se tra
ta de dos sinécdoques en tanto ambas figuras expresan acciones que forman parte del conjunto de gestos con que el vencido se reconoce y se hace reconocer como tal. También pueden funcionar como metáforas -no referencia

les sino semánticas- pues, por ejemplo, para el caso de que no se verifique efectivamente el acto de arrojar la espada, la expresión "arrojar la espada" puede sustituir a la expresión "capitular". El caso de la expresión "rendían su cuerpo" es más matizado. Rendir el cuerpo equivale, en principio, a entregar el cuerpo lo cual da en lo inmediato la idea de destrucción y/o muerte del cuerpo. Rendir el cuerpo es entregarlo para su negación disponiéndolo a la muerte. Sin embargo en este caso se rinde el cuerpo para conservar la vida. Ello quiere decir que aquí rendir el cuerpo es como entregar (arrojar) la espada; el cuerpo, entonces, está visto como un arma: se lo entrega como se entrega la espada, como un acto suplicante del vencido a fin de que el vencedor le conserve la vida. Rendir el cuerpo y arrojar la espada equivalen, por lo tanto, a la expresión genérica arrojar las armas, la cual a su vez puede resumirse en un solo vocablo: capitular: este resumen, esta renuncia al trabajo retórico, a la "literatura", es lo que ha preferido la segunda versión al simplificar la construcción "si rendían los cuerpos y arrojaban la espada" reemplazándola por: "si capitulaban".

Hemos dicho que además de esta simplificación del enunciado la segunda versión presenta un desplazamiento hacia la politización del texto. En efecto, una de las modificaciones aportadas por esta versión es la introducción de datos cuyo fin es la precisión histórica y la inteligencia de la lucha como una confrontación política, confrontación que no sólo tiene lugar entre el pueblo judío y sus sucesivos enemigos sino también entre las tendencias que se oponen en el interior de este mismo pueblo. Ya hemos mencionado por ejemplo la "astucia" de Josefo, que no aparece en la primera

versión y que, de paso, incide en el plan del "escritor aficionado" quien prevé que deberá tomar su testimonio y "darle la vuelta", previsión que politiza el mencionado plan que es al cabo el plan de la obra. Asimismo, la segunda versión enfatiza la presencia de los zelotes como grupo político radical. Entre varios agregados referidos a los zelotes, introduce esta última visión de su conducta:

Quando fue ya imposible resistir al asedio de la décima legión, los zelotes destruyeron sus posesiones y antes de suicidarse mataron a sus mujeres y sus hijos. (p. 44)

Otro tanto acontece con la resistencia a la persecución nazi. Según las modificaciones introducidas, lo que era insondable fatalidad tiende a explicarse por una racionalidad histórica. Lo que era resignación o estoicismo milenario tiende a convertirse en respuesta estratégica. En la versión de 1977 la resistencia judía aparece políticamente organizada y organizada fundamentalmente por "los partidos de izquierda". En este sentido dicha versión introduce largos agregados que proponen una visión política de la lucha. Por ejemplo, en el Informe de un sobreviviente, leemos:

Víctimas de una persecución milenaria, desarrollamos métodos de resistencia pasiva que, bajo las condiciones enteramente nuevas impuestas por los nazis, fueron nuestra salvación como pueblo y nuestra ruina como individuos. (pp. 49-50)

Esta conducta caracteriza a los jóvenes, quienes tratan a partir de sus convicciones políticas de vencer el ancestral fatalismo de los viejos judíos. Más adelante, en el mismo informe, volvemos a leer:

El núcleo de la resistencia en los guetos fueron los partidos de izquierda. A pesar de la confiscación de sus máquinas impresoras lograron mantener periódicos clandestinos que conservaron vivo el espíritu de in

sumisión y el odio contra los nazis. (...) A través de conductos subterráneos nos llegaban armas, alimentos y medicinas. Además los SS y los hombres de la Gestapo no eran ciertamente insobornables. (p.50)

Incluso la nueva versión insinúa que estos jóvenes acuden a sus raíces pero para proponer una nueva lectura de los textos fundadores de la estirpe judía. Las "palabras de Judas Macabeo: Y no nos dejaremos matar" (Ed. 1967, p.42 y Ed. 1977, p.51) tienden a tomar sentidos diferentes para viejos y jóvenes judíos: en el primer caso mandato de la tradición y en el segundo necesidad de dar una respuesta adecuada al presente histórico. Dicha necesidad consolida en estos últimos una conciencia de lucha que logran mantener hasta el final. Comparadas las dos versiones del fragmento siguiente, la primera parece estar escrita desde la perspectiva de los viejos y la segunda desde la de los jóvenes judíos:

(Ed.1967) Ya habían capturado a veinticinco mil judíos; la resistencia quedó limitada a un grupo que luchaba con la esperanza de sobrevivir a la Grossaktion. (p.53)

(Ed. 1977) Capturados veinticinco mil judíos, la resistencia quedó limitada a un grupo que desde las cloacas - pugnaba no tanto por sobrevivir a la Grossaktion como por aniquilar el mayor número posible de SS y ofrendarse en nombre de cuantos se dejaron matar. (p.63; el subrayado es nuestro)

Por último, notemos que también la visión de "las Indias Occidentales" y sobre todo México, presenta una mayor carga histórico-política en la segunda versión. Por ejemplo en el caso de México es su riqueza petrolera la que lo vuelve apetecible para el imperialismo nazi. En el APENOLCE UNO hay una nota a pie de página que tiene por tema a eme y que en la edición de 1967 dice lo siguiente:

¿Y no se han dado cuenta de sus viajes, sus cartas, citas, llamadas telefónicas? (p.130)

Dicha nota reaparece en la edición de 1977 con un relativamente largo agregado referido a la riqueza petrolera mexicana. Ahora la nota, completa, queda así:

¿Y no se han dado cuenta de sus cartas, visitantes, llamadas telefónicas? Por lo demás ¿a qué vino a México la hermana? ¿Fue amor, repudio -- del nazismo? ¿O su llegada en 1938 más bien se relaciona con los esfuerzos para que el petróleo mexicano, expropiado a las compañías británicas y norteamericanas, alimentase la maquinaria bélica de Hitler? (p.152)

Podríamos seguir acumulando citas y comparaciones pero lo que nos proponemos mostrar quizá ya ha sido suficientemente expuesto: la politización del texto que, en ciernes en la primera versión, y ambigua, aparece iluminada y desarrollada en la segunda. Por politización hemos entendido la referencia concreta a fuentes o circunstancias de poder y a la racionalidad histórica que organiza estrategias tanto para la expansión del poder como para su rechazo.

Esto que hemos considerado un desplazamiento hacia lo "testimonial" no excluye sin embargo la conciencia de lo "literario". El que se busque su atenuación es un síntoma de esa conciencia siempre actuante. Pero esa conciencia se preocupa no sólo de su aparecer sino también del destino de la ficción. Como una consecuencia de ello, el personaje eme, a medida que el tema de la ficción se desarrolla y se problematiza, va aproximándose hacia un lugar protagónico sobre todo en virtud de ciertos agregados o modificaciones que lo tienen como sujeto. En la edición de 1967, inmediatamente antes del DESENLACE, se tematiza el acoso de eme en los siguientes

términos:

Podría intentar huir, pedir por teléfono la ayuda de su banda [pero ya no hay teléfono: eme decidió su primirlo], implorar perdón, esconderse, cerrar la casa a piedra y lodo... (p.125)

La observación inscrita entre corchetes es, en la edición de 1977, reemplazada por una nota a pie de página, la que, además de que gráficamente subraya la idea de desorientación ante el acoso (real o imaginario), agrega detalles que tematizan el peligro como un acecho impersonal, genérico, situado en la exterioridad:

*pero ya no hay teléfono: eme decidió suprimirlo por la angustia que le causaba escuchar la campanilla sin saber quién le respondería cuando levantara el auricular. (p.148)

2) La interrogación por el sujeto

Mucho más importante todavía es la reaparición -que alcanza el clima de la obsesividad- de preguntas en serie que indagan sobre el sujeto de la ficción y lo relacionan con la figura de eme. En este sentido, la edición de 1977 agrega, a una serie de tres que presenta la edición de 1967, las dos preguntas fundamentales que son el tema de este capítulo. La serie, con los agregados, se completa así:

pero quién es eme
quién soy yo
quién me habla
quién me cuenta esta historia
a quién la cuento

(p.147)

Las tres primeras preguntas repiten, entonces, las de la primera edición y las dos últimas están añadidas por la segunda. Esta añadidura, es

te agregado, es la emergencia de una interrogación que está latente a lo largo del discurso y que, al menos para cierta lectura, puede ser la interrogación central no sólo de este libro sino de lo que llamamos la literatura contemporánea: la interrogación por el sujeto. Para nuestra tradición -la tradición del logos- el sujeto se sitúa con respecto al lenguaje en una relación de anterioridad tanto como de exterioridad. El sujeto -lugar del Sentido- ha sido tradicionalmente concebido como imagen o avatar (creatura) de otro Sujeto, único, primordial, quien lo habría dotado de plenitud ontológica antes de haberle dado capacidad para la posesión de la palabra. Desde esa plenitud original dicho sujeto, es decir el Hombre, habría construido el lenguaje para usarlo como instrumento de comunicación entre las criaturas de plenitud y entre la criatura y su creador: tal el relato bíblico, tal el relato filosófico. Así, la relación que el Hombre tendría con el lenguaje sería una relación de pura instrumentalidad y por lo tanto externa. El hombre sería un ser, una substancia, trascendente y esencialmente ajena al lenguaje. Y bien; si de algo fundamental nos han convencido la literatura y las modernas reflexiones sobre el lenguaje es que el hombre, lejos de ser ajeno al lenguaje, está esencialmente fundado sobre él; que la palabra constituye al hombre como sujeto humano y que por lo tanto es inconcebible en un estadio previo al lenguaje. Esta aseveración recuerda inevitablemente a Heidegger pero Heidegger -como Mallarmé- está en la base de aquello que hemos podido conocer sobre la naturaleza no sólo de la literatura sino del lenguaje en general. "El sujeto es un efecto del lenguaje", ha reiterado Barthes. No otra cosa afirmó

Benveniste en su meditación sobre los pronombres personales: ser "yo" es disponer de la capacidad de decir "yo". El tema de estas meditaciones de ningún modo es subestimable pues puede decirse que la crisis de nuestra cultura es, en lo profundo, la crisis de la noción de sujeto. Morirás lejos también se refiere a dicha crisis que queda señalada por las dos preguntas dirigidas hacia el quién de la historia. La historia, en este caso, es la historia ficticia, lo que aquí llamamos la fábula. Ello no impide que podamos, también, entender que las preguntas indagan por el quién de la Historia.

La serie de cinco preguntas puede ser leída en dos sentidos correlativos y esas dos lecturas le darían dominios de validez de magnitudes diferentes. La primera lectura se movería dentro de los dominios de la fábula y por lo tanto su dominio de validez quedaría restringido por la fábula: ella tematizaría la relación eme-Alguien y entendería las preguntas como una indagación sobre sus respectivas identidades. Para ubicar esta serie de preguntas en el decurso de la obra, recuérdese que antes de su irrupción se había estado hablando del cerco tendido alrededor de eme y por lo tanto puede leerse que la primera de las cinco preguntas es la que indica la dirección que toman las demás: "pero quién es eme". Esta pregunta no puede ser sino formulada por Alguien (que en este caso ocupa el lugar del narrador) y es el reverso de la que sigue: "quién soy yo". Las tres preguntas que vienen a continuación tienen el mismo emisor pero este emisor se sitúa en dos posiciones opuestas con respecto a la narración: en las preguntas tres y cuatro queda ubicado como destinatario y en la quinta como destinador (o narrador) aunque ya no de la fábula sino de la

historia, historia que, en este caso, incluye la fábula pues lo que se "cuenta" es todo: las persecuciones al pueblo judío y el acoso de eme. Lo que interesa destacar aquí es que el narrador vuelve a ser, alternativa y quizá indistintamente, eme y Alguien. Como en esos juegos del absurdo a los que ^{se}recurre por una diversión lingüística, aquí el narrador, con eme y Alguien, forman un "trío de dos". Pero todavía esos dos componen, como si se tratara de un ideograma, una figura reversible, un dibujo que puede empezar a recorrerse desde cualquier extremo pues se llega siempre al mismo punto. Eme y Alguien, siendo ambos el narrador, no son en última instancia sino una unidad desdoblada: destinador y destinatario a la vez de la narración. Estamos una vez más ante un momento en que el libro se ofrece entero en un solo fragmento o en una sola imagen: ahora en la imagen de esta unidad desdoblada.

La segunda lectura tomaría a la fábula como modelo o actualización de un sistema general y constante y por lo tanto su dominio de validez trascendería de la fábula al sistema. Leída en este sentido la serie de preguntas puede entenderse que la primera ("quién es eme") es la pregunta por el él (sujeto del enunciado) mientras las cuatro restantes interrogan por el yo-tú (sujeto-objeto de la enunciación). Así, la primera pregunta sólo existiría para marcar el espacio del enunciado y dar paso a la siguiente interrogación del yo sobre sí mismo. La pregunta clave sería, para esa lectura, ya no la primera sino la segunda, aquella a la cual la primera dio ubicación y paso: "quién soy yo". Esta pregunta ya no se referiría a la identidad de Alguien, ya no indagaría por un personaje o una entidad substancial sino por el quién del habla. El yo es el que enuncia, el sujeto -

constituido por el acto de destinación del discurso. Pero asimismo el yo es el que escucha: el otro extremo de una figura reversible. La pregunta que sigue a "quién soy yo" es, precisamente, "quién me habla". La pregunta indaga, por lo tanto, al mismo tiempo por el quién del habla y el quién de la escucha de esa habla. Así el sujeto -el quién- del habla es a la vez el yo y el tú, personas constituidas como destinación y destino del acto de enunciación. Debemos puntualizar que se trata en este caso de una destinación y un destino, no de un destinador y un destinatario, y es necesario distinguir la diferencia: al menos según se entiende habitualmente, el destinador y el destinatario son términos separados entre sí por el intervalo del mensaje y a los que podemos concebir con una relativa independencia o autonomía; el destinatario puede quedar ausente del mensaje, el destinador puede no encontrarlo en su búsqueda; incluso el mensaje puede llegar a otros receptores que no sean el destinatario original, aquel para quien el mensaje ha sido elaborado. La secuencia destinador/mensaje/destinatario marca tres etapas específicas. La destinación y el destino están, en cambio, en el mensaje mismo: el mensaje es destinación y destino; el mensaje es el habla-enunciación, el acto que constituye aquello que será su destinación y su destino: destinación/habla-mensaje/destino no son sino tres aspectos de un mismo acto. La destinación y el destino son el aspecto del quién, del yo-tú, y el habla-mensaje es el aspecto del él. Pero el mensaje es asimismo un habla y una escucha y se encuentra con/yo-tú de un extremo al otro. El mensaje, por lo tanto, puede ser recorrido en cualquier sentido con el mismo resultado pues forma una figura reversible. Esta idea de la reversibilidad del mensaje (en es

te caso la "historia") y en consecuencia esta forma de lectura es la que queda subrayada con las dos preguntas que agrega la edición de 1977: "¿quién me cuenta esta historia", "¿a quién se la cuento". Un rápido examen hará posible advertir que estas dos preguntas son en realidad una sola vista en dos recorridos. De nuevo estamos ante un ideograma de figura reversible formado ahora por las dos preguntas: el yo (me) es objeto en la primera pregunta y sujeto en la segunda, mientras el quién es sujeto en la primera y objeto en la segunda. En última instancia, sin embargo, el quién y el yo son el mismo sujeto (del habla y de la escucha); y si las dos preguntas pueden leerse en cualquier orden con el mismo resultado, cada una de ellas por su parte puede ser recorrida en dos direcciones (de sujeto a objeto y de objeto a sujeto) para llegar al mismo destino: la reversibilidad por lo tanto está duplicada.

Las preguntas y las direcciones de las preguntas pueden sintetizarse así: ¿quién habla? (o: ¿quién escucha?), y a partir de esta síntesis queda el camino abierto para una indagación en el libro, indagación que el propio discurso propone como uno de los temas fundamentales. ¿Quién habla? ¿Quién es el quién del habla? Esta pregunta está constantemente contestada y extraviada en la narración. La pregunta, se supone, tendría -- que conducirnos hasta el sujeto de la enunciación. ¿Será ese sujeto el -- narrador? Pero si así fuera: ¿cuál es el narrador de Morirás lejos? ¿Hay un narrador total, un narrador que enuncia la fábula y la historia, es decir que las produce a ambas y a ambas las enlaza con su voz? ¿Hay un narrador diferente para cada una? Y en este último caso: ¿podemos decir -- que el narrador es el sujeto de la enunciación habida cuenta de que en --

tendemos por sujeto el quién del habla o sea la fuente de todo el proceso de la enunciación? Estas perplejidades están no sólo consideradas sino tematizadas por el discurso. La interrogación por el sujeto es la preocupación profunda y oculta y también, en esta obra donde una afirmación está siempre seguida por una negación, es un juego de apariencias, un elemento visible de la ficción.

3) El "narrador omnividente"

En efecto, lo que una convención instaurada por la propia obra propone como su parte "ficticia", parte que se identifica con el título de SALONICA, presenta una figura que estremece y sintetiza esta perplejidad mostrando como juego caricatural lo que es preocupación profunda: el "narrador omnividente". Figura problemática, el "narrador omnividente" ocupa un espacio siempre desplazado en el que convergen, oponiéndose y superponiéndose, las figuras de eme y Alguien: espacio oscilante, notorio y al mismo tiempo inasible, inubicable, marcado por la contradicción y la ausencia; espacio de la negatividad donde se afirma el vacío de esta figura sobre la que es necesario reflexionar.

La primera mención del "narrador omnividente" aparece en el momento en que el discurso de la ficción decide designar como Alguien al hombre sentado en la banca del parque:

En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan - pero que inventa o contempla el narrador omnividente. (p.51)

Y en nota a pie de página encontramos formulada la pregunta: "¿Quién es el

narrador omnividente?", seguida de la hipótesis según la cual este narrador o es eme o es Alguien. Es obvio que si el "narrador omnividente" aparece nombrado como tal y sobre todo como motivo de una pregunta acerca de su identidad es porque ese narrador no es el sujeto del discurso sino más bien otro objeto construido por éste, y en suma porque por lo menos ese narrador no es un narrador omnividente. En una narración, el narrador omnividente -omnisciente- es el que se destina a sí mismo para ocupar el lugar del sujeto, el que realiza el acto de la enunciación desde un lugar de privilegio que lo convierte en una metáfora de Dios. Sujeto de filiación teológica, el narrador omnividente nombra sin nombrarse pero dejando sus marcas en aquello que nombra, en el mundo que crea su discurso -que es su discurso. Estas marcas son las que hacen posible volverse sobre él en un itinerario que va de la periferia (lo manifiesto, lo enunciado) hacia el centro (la enunciación, lo que se hace visible en sus resultados pero que permanece oculto como acto), itinerario opuesto al que sigue su discurso, el cual avanza desde el centro hacia la periferia. Tal esquema de una dualidad cuyos términos son, entre otros, lo central y lo periférico, lo oculto y lo manifiesto, lo interior y lo exterior, es la reproducción de una cosmología sobre la que nuestra cultura se sustenta y en la que tiene su lugar la figura del narrador omnividente. Por ello, con la crisis de la metafísica occidental, esta figura ha experimentado una crisis correlativa: puesto en cuestión ese centro -lo Uno, el Dios, el Padre, el Orden- que ha organizado secularmente el discurso de nuestra cultura, el espacio literario también se ha modificado: entre otras transformaciones, este espacio ha desplazado a aquella figura arquetípica

ca, teológica y, consecuentemente, una de las características de la narrativa contemporánea es la constitución de un narrador visible en el acto de la enunciación, limitado en su visión de lo narrado y ofreciendo al lector un discurso siempre incompleto y precario; por ello asimismo la figura del lector ha pasado a ser activa, protagónica, generadora de sentidos para el texto, incluso co-fundadora del texto pues el texto es también un resultado de su actividad.

Acabamos de afirmar que el texto es también el resultado de la actividad de la lectura y esta afirmación obliga a un breve paréntesis para indicar qué es para nosotros el texto. Julia Kristeva, como se sabe, entiende el texto como una productividad, el proceso que hace de la lengua un trabajo y un lugar donde se produce el sentido. Roland Barthes, más apegado a lo concreto, con una inteligencia a la vez sensorial y etimológica, trata de recuperar para el "texto" la noción -mejor dicho la impresión- de tejido: un texto, pues, es una red, una textura, una articulación de trazos, nudos y espaciamentos; esta articulación espacial de intervenciones gráficas tiene también otro nombre que señala un proceso tangible: escritura. Si el texto es esa articulación copórea que se muestra en su espesor, si es un "tejido de significantes", si es el aparecer mismo de la lengua como un proceso concreto, "entonces puedo decir indiferentemente: literatura, escritura, texto."⁸⁶ Esta indiferenciación, legítima y reveladora desde cierto punto de vista, no es ciertamente aconsejable para un trabajo teórico pues la teoría casi no es otra cosa que un sistema de diferenciaciones. Tomando como base la acepción barthesiana de texto y am

(86) R. Barthes, Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria en el Collège de France, "Sábado" de Uno más uno, México, 5 de abril de 1980, suplemento No.126.

pliándola, Gérard Genette introduce este principio distintivo y este enriquecimiento a nuestro juicio fundamental: llama texto al "tejido de figuras en que el tiempo del escritor que escribe y el del lector que lee se anudan juntos y se retuercen en el medio paradójico de la página."⁸⁷ Según ello, un texto no sería una cosa -un objeto substancial- sino un espacio y sobre todo un encuentro. Sin embargo, hablar del "tiempo del escritor" y "del lector" introduce el peligro de un psicologismo que haría de este concepto un instrumento difícilmente manejable. Es preferible, creemos, hablar más bien de escritura y de lectura para dejar establecido que se trata no de particularidades o de anécdotas de la subjetividad sino de instancias generales y sistemáticas o al menos sistematizables. Diríamos que el texto, así, no es lo dado por el tejido de significantes sino lo ofrecido por él a la mirada. El texto -el texto literario- sería el encuentro de la escritura con una determinada lectura, ese momento en que se funda su valor y se produce su sentido. Para volver a una definición de los comienzos de este trabajo repetiremos que el texto es escritura pero escritura leída. Y la literatura, entonces, sería lo que la lectura hace de lo que la escritura le ofrece o le sugiere; sería, y aquí también repetimos lo ya dicho, una manera de leer la escritura: un asentimiento, una transformación, incluso a veces una violencia.

De un modo o de otro, las citadas maneras de entender la noción de texto son correlativas de las transformaciones históricas en la ejecución de los relatos. Kristeva, Barthes, Genette, entre otros, han visto en el texto un "escenario del significante", un espacio de modificaciones y movimientos articulados y ello coincide con una tendencia, por parte de --

(87) Los caminos actuales de la crítica, Planeta, Barcelona, 1969, p.167.

los escritores, a trabajar la escritura como una presencia y no como una representación, tendencia que determina lo que podemos entender como modernidad literaria. En esta tendencia se inscribe el desplazamiento del "narrador omnividente" y su reemplazo por la figura de un narrador visible y precario. Morirás lejos es a este respecto una obra ejemplar: allí el "narrador omnividente" más que objeto de un desplazamiento es objeto de una parodia; su característica es precisamente la ruptura con lo que puede ser designado como narrador omnividente u omnisciente; no es que habla, el que nombra, el que tiene la última palabra o la última visión; por el contrario, esta figura aparece en el momento en que es nombrada, cuando es el objeto de una interrogación. La pregunta "¿Quién es el narrador omnividente?" es en realidad un recurso para dibujar y borrar esta figura. El "narrador omnividente" es aquí mediatización y parodia: mediatización, en tanto crea una mayor distancia con respecto a lo narrado, interpone un artificio literario, propone nuevos enigmas como demora inútil, introduce la literatura en la literatura; parodia, porque en tanto introduce la literatura en la literatura, en tanto señala a este narrador, visiblemente, como figura libresca le da solamente la dimensión del remedo, un remedo que se vuelve sobre lo remedado en actitud disolvente, un gesto que en suma está indicando que todo es apenas juego y, más que juego, sátira. Así, la parodia del "narrador omnividente" sirve para indicar la presencia de una escritura que quiere situarse en la historia y no ya en la metafísica; tal vocación por la historia es otro de los elementos que reúne lo "literario" con lo "testimonial".

El "narrador omnividente" es entonces un personaje sin existencia o

mejor dicho, aunque de manera paradójica, que existe desde su negación. Su presencia es un vacío que puede ser ocupado, alternativa o simultáneamente, por eme o Alguien. Es el vértice mudo donde se reúnen las miradas de ambos personajes. De acuerdo a ello la hipótesis disyuntiva según la cual el "narrador omnividente" es eme o Alguien, se convierte en otra, inclusiva: el "narrador omnividente" es eme y Alguien y ninguno de ellos: una -- nueva ficción en la ficción. En efecto, al nombrar al "narrador omnividente" y a los personajes con que éste podría ser identificado (eme y Alguien), al describir una escena y adjudicar la descripción a este narrador, se finge la existencia de una narración que despliega enigmas y peripecias del ingenio, de un libro escrito para la perplejidad, pero al mismo tiempo se sugiere que este -supuesto- libro está hecho de figuras intercambiables, de intrigas "literarias", de disfraces superpuestos, lo que equivale a sugerir que es necesario atravesar este escenario manierista para buscar su sentido en la totalidad de la obra que lo incluye y lo soporta.

4) El narrador y su parodia

La emergencia del narrador en el acto de una enunciación que al mismo tiempo que lo señala lo desplaza parece ser lo que mejor muestra su lugar y su condición en la economía del relato. En efecto, si en un momento dado el narrador no es el-que-habla sino aquello-de-lo-que-se-habla, es por que hay otro sujeto por detrás de él, una enunciación que lo comprende ahora como enunciado. El momento en que se lo llama con ese nombre es el momento en que el narrador, señalado y exaltado, muestra su última naturaleza: habla sostenida por otra habla.

Un ejemplo particularmente claro de esta emergencia del narrador en un gesto que es indicación y desplazamiento se localiza en un pasaje de esa otra "frontera del relato" (para usar una expresión genettiana) que es la novela En busca del tiempo perdido. Remarquemos que esta novela es una narración en primera persona: narración con narrador-personaje, por lo tanto, pero en la que este narrador-personaje es de alguna manera un "narrador omnividente" tanto como su negación. Recordemos que en los cuatro primeros libros de los siete que componen la obra el narrador mantiene oculto su nombre, incluso muchas veces a través de circunloquios y eufemismos, y ese ocultamiento tiene la virtud de religarlo a la idea del "narrador omnividente": el que todo lo ve no puede ser visto porque dejaría en ese instante - de ser sujeto para convertirse en objeto de la mirada, el que todo lo nombra no puede ser nombrado porque ese acto lo haría pasar del papel de dador al de receptor de la designación. Así, este narrador que habla sin cesar - de sí mismo mantiene su nombre en reserva como si eso legitimara el hecho de que pueda hablar de los demás sin barreras, situándose ante ellos, no obstante ser un yo, en la actitud del "narrador omnividente". La reserva de su propio nombre es lo que le da la posibilidad de moverse con esta ambivalencia. Pero esta ambivalencia se quiebra en el libro quinto (La prisionera) donde una momentánea -y única en toda la obra- interrupción de lo que podemos llamar la política del narrador nos revela la estrategia de la narración. Hacia el comienzo de ese libro, luego de describir morosamente el aspecto que Albertina tomaba durante el sueño, el narrador describe su despertar con estas palabras:

Elle retrouvait la parole, elle disait: "Mon" ou "Mon chéri", suivis l'un ou l'autre de mon nom de

baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: "Mon Marcel", "Mon chéri Marcel".⁸⁸

La descripción es importante porque, situada a una vasta distancia del comienzo de la novela, nos hace asistir sin embargo a un momento original, al momento en que la narración adjudica los nombres y las posiciones respectivas de las figuras que componen la estructura de base. ¿Quién pronuncia esas palabras? Si se observa bien, la frase pronunciada presenta un anacoluto revelador, un cambio inesperado del sujeto de la enunciación. En efecto; aquí como en -casi- toda la obra, está hablando, empieza hablando, el narrador. La fórmula "mon nom de baptême" se refiere al nombre de pila del narrador: el nombre hasta entonces vedado. El que dice "mon nom de baptême" es ese narrador que se instala en el tránsito ambiguo que va de su condición de personaje a los atributos de la omnividencia. Pero enseguida hay una mutación sintáctica: si el narrador dice "mon nom de baptême", -- ¿quién dice: "en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre"? No es, desde luego, el "narrateur" pues el "narrateur" en esta cláusula deja de ser sujeto para convertirse, momentánea pero irreversiblemente, en objeto indirecto. En el espacio de esta cláusula no habla el "narrateur" ni tampoco el "auteur de ce livre" sino un yo situado por detrás de ambos, en un lugar insalvable desde el que puede nombrar sin ser nombrado. Ahora el "narrateur" recibe el nombre de Marcel, es decir el mismo --

(88) Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, Tome III, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, p.75.

Consuelo Berges traduce: Al recuperar la palabra decía: "Mi" o "Mi querido", seguidos uno y otro de mi nombre de pila, lo que, dando al narrador el mismo nombre que al autor de este libro, hubiera sido: "Mi Marcelo", "Mi querido Marcelo".

La prisionera, Alianza Editorial, 1980, p.78.

nombre que tiene -que tenía- el "auteur". ¿Qué nombre tiene el que da nombre a los otros? Necesariamente ninguno porque es el dador de los nombres; si lo tuviera, entonces habría que buscar a otro dador que lo antecede y así hasta el infinito o, mejor dicho, hasta el momento originario en que existe solamente la función de dar. Es preciso decir que para una inteligencia realista, substancialista, el problema de las tres entidades - o identidades- que plantea La prisionere sería inexistente pues no habría sino tres aspectos de la misma entidad. El problema se resolvería así, con el auxilio del sentido común: Marcel Proust escribe un libro en primera - persona en el que habla de su vida y en el que crea un narrador-protagonista al que da su propio nombre por la sencilla y suficiente razón de que es él mismo, o una forma representativa de él mismo. Por lo tanto el que pronuncia esa frase, el que alude a "mi nombre de pila" y da al "narrador" el nombre de Marcelo es 'el mismo ser observado en distintas posiciones y presentándose bajo distintos modos. Pero el caso es que no planteamos aquí un problema para el sentido común; tampoco un problema de substancias. Lo que tratamos de plantear es un problema lingüístico o, si se quiere, discursivo. Observada como discurso (y más: como discurso literario) la frase citada instituye y diferencia tres entidades: el "narrador", el "autor" -que al estar nombrado por el discurso se convierte en otra de sus figuras-, y el yo que pronuncia la frase que tiene al "narrador" como objeto. El narrador, por lo tanto, sujeto de una enunciación parcial, es en última instancia una figura enunciada. Por detrás del narrador hay otro sujeto que, al nombrarlo e investirlo como "narrador", lo convierte no sólo en objeto de una proposición narrativa sino también en personaje. Podríamos decir enton

ces que este sujeto último -el que inviste al "narrador- es, tomando una fórmula de Todorov, el "autor implícito". Este autor implícito es la fuente de la enunciación, el que dirige y controla el habla del narrador y - que sólo puede aparecer en el momento en que esta habla se quiebra y muestra su límite y su precariedad. Es también el que convierte al "autor" - (del libro) en personaje del libro.

Cuando el narrador es nombrado por el discurso narrativo, la palabra que lo exhibe es también la que lo desdibuja; nombrar al narrador es parodiarlo; parodiarlo es mostrar su función y su naturaleza sacándolas de contexto: así se ve que el habla del narrador no es un habla originaria sino un habla sostenida y dirigida. Si el pasaje que hemos citado ejecuta una parodia sutil, los pasajes de Morirás lejos que nombran al "narrador omnividente" construyen una parodia ostensible. El narrador, de ese modo, es presentado como el que no narra, el que emerge en el texto al ser (y para ser) motivo de un comentario y sobre todo de una pregunta. El comentario, la pregunta, señalan el espacio de emplazamiento de un yo que, al nombrar al "narrador omnividente", nombra su anterioridad con respecto a ese narrador.

Por ello, si queremos indagar en la estrategia narrativa será útil - pasar a otro nivel y preguntarse no ya quién es el "narrador omnividente" sino quién es el que pregunta por el "narrador omnividente". El sujeto de esta pregunta es, quizá, el que da paso a la ficción, a lo "literario", y acaso también por eso mismo incorpora su contrapeso estructural: el "testimonio". Pero antes de introducir, con la pregunta, al "narrador omnividente", este sujeto se introduce y se autoriza a sí mismo. Un primer pa

so sería, en consecuencia, indagar de qué manera este sujeto se hace visible en el texto, qué marcas lo señalan en el proceso discursivo. No es preciso, ciertamente, ir demasiado lejos para encontrar el primer trazo ostensible. Apenas iniciada la narración, y luego de las primeras conjeturas acerca del edificio de la fábrica de vinagre instalada junto al parque -conjeturas que, desde luego, señalan su presencia y el rumbo de su habla- aparece este enunciado: "Insistamos: la adivinanza no es un juego"(p.12). La introducción de un verbo en la primera persona del plural señala visiblemente al sujeto de la enunciación, al que hace de ese enunciado un acto. Se trata de un sujeto que aquí no es un yo sino un nosotros. ¿Pero cuáles, en este caso, el contenido y la extensión de dicho pronombre? Sabemos que el nosotros puede ser la suma de yo más tú (o ustedes), de yo más él (o ellos), o bien ser una forma elíptica del yo. En la oración citada, dado su contexto, es forzoso inclinarse por la tercera alternativa: el destinatario de la secuencia verbal -el tú- no tiene aún, a esa altura del relato, elementos para juzgar si la adivinanza es un juego o no lo es, incluso si se trata de una "adivinanza"; sólo puede saberlo, y sólo puede sentir la necesidad de insistir en ello, el emisor. Sin embargo en el párrafo siguiente el nosotros adquiere su máxima extensión: "Si aun en su delirio perduran la lucidez, el espíritu inquisidor (...) que caracterizaron, para desgracia nuestra, al eme que todos conocimos"... Ahora se puede ver que el nosotros cubre la suma de yo más ustedes y más ellos, suma cuyo resultado es ese "todos". Pero aquí se hace pertinente la siguiente aclaración: si bien ese "todos" (yo-ustedes-ellos) es el que está contenido en el enunciado del mensaje, en cambio en su enunciación, en el acto de formularlo y dirigirlo,

ya no está incluido el ellos, que es precisamente el término que se define como el ausente en el acto de enunciación. La enunciación, en efecto, se mueve entre el yo y el ustedes, los términos presentes, destinador y receptores del mensaje respectivamente. Este distingo es importante, creemos, dada la importancia que adquiere en esta obra el proceso de la enunciación. Pero es la propia evolución del discurso la que va haciendo tal distingo, precisando los términos actanciales, reduciendo la ambigüedad del nosotros: "Así, quien observe el asedio en la banca del parque con olor a vinagre, se formulará la hipótesis a, en cierto modo la más creíble y la que a usted y a mí puede afectarnos"(p.8). Aquí el nosotros presenta al tú y al yo frente a frente, diferenciados y relacionados por el diálogo, un diálogo en el que el tú tendrá finalmente una importancia decisiva: "Fiel a sus monótonas elipsis (...) el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera". Parece clara, en esta cita, la decisión de exaltar la presencia del tú incluso con la adición de un subrayado.

Es claro que, ya lo dijimos, esta aparición del nosotros, esta importancia atribuida al tú forman parte de la "ficción", crean nuevos disfraces y pasadizos para dar mayor complejidad a los juegos del discurso: el tú, el nosotros no son sino sus figuras, sus repliegues, las formas de su estrategia. Pero si ello es efectivamente así, todavía quedaría por indagar si también en este caso o en este juego de opacidades y repliegues no habrá otro sentido y otra función más profundos y que podamos encontrar atravesando la totalidad de la obra. Con ese propósito recurriremos, como se ha hecho tan repetidamente en estos últimos años, a las siempre esclarecedoras reflexio

nes de Emile Benveniste sobre la conversión del lenguaje en discurso.⁸⁹ Si el lenguaje es un sistema de signos, el discurso es, según Benveniste, "lenguaje puesto en acción". El lenguaje provee a los hablantes de lo que este autor ha llamado "instancias de discurso": especialmente los pronombres personales y por extensión los otros indicadores de persona como los demostrativos, los adverbios que sitúan al hablante en el tiempo o el espacio, las terminaciones verbales, etc. A partir de Benveniste se ha hecho corriente considerar que los pronombres propiamente personales son yo y tú, los indicadores de los términos presentes e interactuantes en el proceso de la comunicación, siendo el él el ausente, el otro, el que por definición queda fuera del circuito y por lo tanto puede ser aludido pero nunca interpelado. Esos pronombres como tales son lugares vacíos, momentos de un reconocimiento que se opera cada vez que son pronunciados y por virtud de ese pronunciamento: yo es el que dice "yo" y lo es en el momento en que lo dice y por virtud de que lo dice. Tales instancias de discurso -los pronombres y demás indicadores- son entradas al sistema y apropiación del sistema, disponibilidades que propician el uso y la dirección, zonas habilitantes que hacen posible que un individuo ocupe el lugar del yo y desde ese lugar ponga en funcionamiento el lenguaje refiriéndolo a un él y dirigiéndolo a un tú. Entonces el sistema, por obra de estos "embragues" se ^{hace} habla, o sea diálogo, o sea historia. Es a partir de este proceso que se torna posible y necesario pensar en la teoría de la enunciación pues toda la teoría de la enunciación se propone señalar la historicidad del habla, las marcas que deja el sujeto y el acto del habla en el enunciado: no el sujeto como substancia psíquica sino como soporte de relaciones materiales concretas. Esta teoría, que tie

(89) Ver Problemas de lingüística general (especialmente el capítulo "El hombre en la lengua"), Siglo XXI, México.

ne en las reflexiones de Benveniste una de las principales fuentes de alimentación, trata de "encontrar en el enunciado las huellas del acto de enunciación que lo ha producido, es decir, de reconstruir el proceso a partir de su resultado."⁹⁰ La literatura que, como insiste Núñez Lavedeze,⁹¹ se caracteriza por tener una naturaleza discursiva, es un campo particularmente propicio para observar la enunciación pues ella se organiza como un proceso dialógico, y, por lo tanto, su discurrir circula entre las instancias del yo y del tú. La relación de los términos componentes de este proceso está en función de una estrategia discursiva que se articula por un lado con una visión histórica de las relaciones sociales o de la cultura en general, y por otro con una concepción del hacer literario. Por ejemplo los relatos con "narrador omnividente" están, como vimos, ligados a una visión de raíces metafísicas. En tales relatos el yo tiende a ser ocupado -- por un narrador de filiación teológica y el tú por el lector incluido, aludido o fundado por su mensaje. En este caso la estrategia discursiva consiste en ocultar la presencia del narrador para proponerlo como una entidad impersonal, ubicua y soberana lo que, como contrapartida, supone destinar el tú a un ejercicio pasivo, transparente, a una mudez programada por la enunciación.

Considerada la institución del "narrador omnividente" se entiende la parodia montada en Morirás lejos. Allí el "narrador omnividente" no es un yo sino un él y ese efecto de distanciamiento lo señala y lo invalida, lo

(90) Luisa Puig, "En torno a la teoría de la enunciación", Acta poética No.1, UNAM, 1979. La cita se localiza en la página 23.

(91) Ver Luis Núñez Lavedeze, Crítica del discurso literario, Edicusa, Madrid, 1974.

entrega a una mirada irónica como un objeto inerte al mismo tiempo que abre el espacio para un yo-tú concreto que en la narración reaparece bajo diversas formas. Y si bien estas reapariciones del yo-tú son en lo inmediato otros tantos juegos de la "ficción", atendiendo al movimiento de la totalidad del discurso podemos ver que ellas señalan, en niveles más profundos, la intención de proponer ese discurso -todo ese discurso- como un diálogo explícito o, si se quiere, como una pluralidad de voces, pero sobre todo como una búsqueda del tú. Esa búsqueda puede explicar las formas que asume la escritura en Morirás lejos: escritura ("llena de recovecos y digresiones") que se cuestiona a sí misma, que cuestiona su eficacia ética, su pertinencia estética, que incluso se autoparodia sin cesar, a todo lo largo de su desarrollo solicita un tú histórico que la interprete, que le dé finalmente su lugar y su sentido.

Comprendemos así el juego de los pronombres con sus opacidades y repliegues. Pues el proceso que hace visible la presencia del yo y del tú quiere significar, más allá del montaje de una ficción y por efecto de ese montaje, la búsqueda del diálogo, el propósito de reconocer el discurso como un habla concreta, histórica, mostrando en el discurso lo que la ideología ha tratado incesantemente de ocultar: el movimiento real que enlaza al yo con el tú instituyéndolos como sujetos del habla y de la escucha, no sujetos substanciales sino formaciones del proceso comunicativo. La aparición, la tangibilización ficcional del yo y del tú estarían señalando el esfuerzo de la escritura por situarse en el momento en que, sin dejar de reconocerse como tal y en su especificidad, se abre hacia un -- más-allá-de-sí en su decisión de incorporarse al dominio de los seres re

ales sometidos al flujo siempre amenazante de la historia. La mención paródica del "narrador omnividente" significa no sólo que no hay un narrador omnividente en el relato sino también que de hecho no hay un narrador, una voz dominante e incontestable; que lo que hay es la voluntad de un texto abierto que va incorporando, transformando y desplazando un conjunto de voces diversas -dispersas- y precarias.

5) La estrategia de los signos

Ahora bien; al plantearnos la pregunta por el quién de la enunciación nos hemos referido a un yo que, al emerger, se convierte en sujeto de una construcción gramatical pero también señala cue es emergencia de un proceso que lo comprende y lo sostiene. Quizá sea éste el momento de observar con algún detenimiento ese proceso. Partimos entonces de la base de que si un yo se muestra como tal y esa mostración es un acto que lo convierte en personaje, debemos suponer, por detrás de ese personaje, una estrategia discursiva que tiene entre sus designios precisamente dicha mostración. Pero en los relatos en primera persona, por ejemplo, a veces se ha entendido que el narrador-personaje es no sólo el que habla sino también el que dispone los signos que crean la trama narrativa. Sin embargo, si ese personaje es el que en primera instancia se presenta como sujeto del habla, es fácil observar que más allá de esa habla, y por virtud del mismo proceso del cual esa habla emerge, se depositan otros signos que tienen otro origen y que la enmarcan en una totalidad que la contiene como una de sus partes. De ese modo la actividad del lector-auditor, su escucha, será escucha de esa habla pero también lectura e inteligencia de esos

signos. Se trata de signos que no son propiamente lingüísticos pero que están producidos y comprendidos por el proceso lingüístico. Recordemos, por ejemplo, este arranque de relato:

Pues sepa V.M., ante toda cosa, que a mí me llaman
Lázaro de Tormes

¿Quién habla aquí? Desde luego, ese personaje que dice su nombre, que toma la palabra para nombrarse y mostrarse. Sin embargo no sólo escuchamos lo que dice el personaje sino también leemos otros signos con los que el personaje es mostrado: entonación, preferencias léxicas, organización del enunciado, ritmo. Esas palabras, pues, son la autopresentación del personaje pero además, y sobre todo, la decisión de un estilo. Tales palabras, a sí enunciadas, suponen una elección que ya no corre por cuenta del personaje. Presentan al personaje y también presentan el relato al que esa presentación encabeza. "Pues sepa V.M., ante toda cosa, que a mí me llaman Lázaro de Tormes": he ahí ya el relato, el acontecimiento discursivo, la presencia y la promesa de lo venidero. Al oír-leer esas palabras enunciadas por Lázaro tenemos ya la intuición de su destino pero asimismo la intuición del destino del relato. Según la afirmación spengleriana, de innegable sabiduría lingüística, el estilo "es el destino". Si ello es así, decidir por lo tanto un estilo es decidir un destino: una dirección, una marca de reconocimiento, una forma, un límite, un repertorio de comportamientos que definirán un ser recortándolo en el horizonte de la infirmitad y la ilimitación. De ese modo, optar por las palabras "Pues sepa V.M., ante toda cosa, que a mí me llaman Lázaro de Tormes" es escoger un camino y un arribo, es poner en presente lo siempre venidero del relato. Si nos preguntamos ¿quién

habla aquí? deberemos pensar, al menos por ahora, en dos sujetos: el que dice las palabras que proponen una vida (y que es consecuencia y no causa de esas palabras) y el que disemina los signos que definen un estilo. Este último sujeto es lo que el relato tiene como fuente y a donde el relato - retorna sin cesar.

Así, el enunciado narrativo presenta las marcas de un desdoblamiento en el proceso de la enunciación. Si bien este desdoblamiento es, quizá, más perceptible en los enunciados en primera persona, puede ser asimismo observado en los enunciados contruidos desde la tercera persona, es decir en ese tipo de mensajes cuya realización insta, o tiende a instaurar, la figura del "narrador omnividente". Al comenzar el Libro Primero de La Galatea leemos unos endecasílabos de factura eglógica y luego la siguiente aclaración, con la que se inicia el discurso narrativo propiamente dicho:

Esto cantaba Elicio, pastor en las riberas del Tajo,
con quien naturaleza se mostró tan liberal, cuanto
la fortuna y el amor escasos;

Tal enunciado presenta al personaje; nos informa de su actividad, oficio y condición. Informa que Elicio, el pastor, es el que compone y canta los endecasílabos que acabamos de leer. ¿Tiene alguna particularidad este mensaje? ¿Debe ser motivo de sorpresa o de natural asentimiento el enunciado que nos informa de un pastor que más bien se dedica a componer endechas que a apacentar ganado? Un breve examen del mensaje y de la lectura que el mensaje propone nos indica la necesidad de distinguir dos niveles en el proceso discursivo: el de la información y el del estilo. Aquí, en esta construcción verbal, el demostrativo "esto" -que introduce la presencia y

la proximidad del sujeto de la enunciación- es el nudo que abre la posibilidad de una doble lectura. En la primera lectura se lee literalmente: "Esto cantaba Elicio, pastor", etc. Atendiendo al aspecto referencial, este enunciado propone una incoherencia (una "desviación" en el sentido de Jean Cohen) o por lo menos una extrañeza: un pastor, de acuerdo a su oficio, difícilmente puede ser asociado a la modulación de endecasílabos. Pero la segunda lectura corrige a la primera; según ella, "esto" (la endecha de Salicio y su modulación) es literatura y, más exactamente, escena de una narración pastoril. En esta nueva situación, frente al enunciado "Esto cantaba Elicio, pastor..." no leemos ya la información sino el estilo, las marcas de un itinerario, esos signos que nos instalan frente a un relato pastoril en el que no sólo/^{no} es extraño sino necesario que un pastor componga y cante endechas. Pastor y endecha quedan ahora comprendidos en el mismo paradigma: incluso aquí el nombre del pastor, Elicio (como Salicio, como Lisandro), se asocia a la novela pastoril tanto como a la égloga. Leer el estilo es en este caso insertar el enunciado en una vasta tradición literaria que relaciona el oficio del pastor con nombres, actividades y tribulaciones precisas. Instalados en esta tradición, donde pastor equivale a poeta, podemos decir que el oficio del pastor es padecer amores y componer endechas: ¿cómo podría sorprender, entonces, el cantar de Elicio? El estilo es aquí reconocimiento, itinerario de la semejanza, corroboración de un destino ya realizado y que vuelve a presentarse a la lectura.

El doble nivel de la enunciación -en el que se dice el mensaje y se distribuyen los signos- se pone así de manifiesto. El habla del narrador -esa figura que enuncia: "Esto cantaba Elicio, pastor..."- es un habla sostenida

y dirigida. Pero si avanzáramos en la observación del habla del narrador veríamos que, en verdad, aun en este primer nivel, el enunciado no aporta la marca de un sujeto enunciante sino más bien las diferentes marcas de un proceso en el que podemos señalar a diferentes sujetos o, por lo menos, diferentes direcciones expresivas.

Interesa por lo tanto observar este primer nivel donde aparecen diversos sujetos o diversas posiciones del sujeto; donde hay, en suma, un desplazamiento en las perspectivas de la enunciación. La pregunta: ¿quién habla? -o: ¿quién cuenta esta historia?- conduce, en realidad, a lo que podemos llamar el desencadenamiento del sujeto, ese proceso en el que el sujeto se muestra en última instancia como un movimiento que parece no tener fin. Consideremos el ejemplo siguiente, tomado del libro de José Emilio Pacheco No me preguntes cómo pasa el tiempo:

El agua vuelve al agua.
Qué inclemente
caer de lluvia sobre los canales
en la mañana inerme.
Y a lo lejos
un silbato de fábrica.
Entre sábanas, roto, envejeciendo,
está el periódico:
la guerra continúa, la violencia
incendia nuestros años.
Bajo tu cuerpo y en tu sueño duermes.
¿Qué será de nosotros, cuándo y dónde
segará nuestro amor el tajo, el fuego?
Se escucha la respuesta:
están subiendo.
Me voy, no te despiertes:
los verdugos
han tocado a la puerta.

Un examen, incluso no demasiado exigente, del transcurso del enunciado en este poema permite advertir que la emisión del habla se realiza des

de espacios cambiantes cuya sucesión conforma un proceso que, en términos generales, se mueve de un afuera (el espacio donde cae la lluvia) hacia un adentro (los límites de una habitación) y desde una conciencia genérica, atópica, hacia una conciencia individualizada y localizada. Este desplazamiento significa transformaciones en el sujeto de la emisión verbal: el que dice "El agua vuelve al agua" no es, o no es exactamente, el mismo -- que dice, por ejemplo: "Me voy, no te despiertes..." Entre un extremo y otro se abre una serie de transformaciones metonímicas. Podríamos decir que en la instancia de la enunciación hay una pluralidad de sujetos pero para ser más exactos quizá será preferible decir que esa instancia es un proceso de desplazamientos y de modificaciones en la perspectiva de la emisión. Visto de más cerca, puede observarse que este proceso constitutivo del sujeto tiene, además de la dimensión extensa que le acabamos de reconocer, otra dimensión complementaria: la profundidad. Esa profundidad es a veces superposición de estratos como en la afirmación "la guerra continúa" que en un estrato es noticia periodística (información de un emisor que aspira a impresionar al receptor como si fuera nadie, o la realidad misma comunicándose) y en otro, más profundo, es reconocimiento doloroso de una ver-dad por parte de un sujeto simbólico construido por el poema. Precedido - por dos puntos que lo introducen como la palabra de un emisor localizado, concreto, el verso entero -"la guerra continúa, la violencia"- es esta concurrencia de la emisión de dos sujetos situados a distinta profundidad y en distinta perspectiva con relación al suceso al que se refieren. Esta concurrencia ocurre todavía de una manera más decisiva en el primer verso y, como efecto de ese verso, en todo el poema. La aseveración reflexiva y

sentenciosa ("el agua vuelve al agua") en que este verso consiste está construida sobre otra sentencia a la que repite y modifica: "El polvo vuelve al polvo". Esta otra sentencia tiene sus fuentes en la Biblia y es, por eso mismo, patrimonio común de la cultura, lugar constitutivo de un sujeto universal. En el primer verso del poema leemos, pues, "El polvo vuelve al polvo" debajo de la aseveración "El agua vuelve al agua". Hay en este caso recurrencia y variación. La variación (agua en vez de tierra) nos sitúa en la atmósfera del poema, dominado por la imagen de la lluvia. La recurrencia corrobora y desarrolla la visión de una fatalidad. El elemento agua se convierte en metáfora del elemento tierra a -- quien sustituye y evoca, y por virtud de esa misma relación es también metáfora de la vida humana. Asimismo, ambas sentencias contienen el enunciado de una circularidad, de un movimiento incesante que incesantemente se dirige hacia su origen. Por lo tanto este enunciado exige no cesar en su efecto, permanecer en el subsuelo del resto de los versos dándonos el tono con que deben ser leídos y acogidos. Así pues, debajo de la sucesión de los versos permanece, siempre actuante, la sentencia que es una doble sentencia. Incluso más: si la doble sentencia enuncia una circularidad, ello hace que concibamos no sólo como posible sino como necesario que el primer verso sea también el último; que este verso, cerrando el círculo, complete el suspendido movimiento del poema. Pues si se observa bien se verá que el proceso de transformaciones (que es el proceso mismo de la acción y del sujeto) traza primero una curva del fuera hacia el adentro e inicia luego un movimiento de retorno ("Me voy...") que queda suspendido. Este retorno, este suspendido hemiciclo de cierre

permanece sin embargo supuesto por el contenido de la sentencia y por ello el primer verso es origen, duración y término del poema. En el proceso del poema hay a la vez sucesión y permanencia y eso motiva que los signos se desplacen para que su significación modifique en profundidad la lectura de otros enunciados. La significación es un movimiento que se propaga en distintas direcciones. Por ejemplo, los adjetivos "inclemente" e "inerte" que describen y metaforizan respectivamente al "caer de lluvia" y a "la mañana" son en realidad una especie de hipálage o sea otro desplazamiento; se podría por lo tanto recomponer la desplazada relación adjetivo-sustantivo y la metáfora quedaría en este caso reducida: lo "inclemente" no es el "caer de lluvia" sino "la violencia", lo "inerte" no es "la mañana" sino "nuestro amor", es decir la pareja que es víctima de la violencia. Así, bajo la superficie del enunciado se abre un complejo trabajo de la significación y, correlativamente, un complejo trabajo enunciativo. El yo de la enunciación es el lugar o la instancia de un proceso sin cierre; el sujeto es un movimiento in-finito. Esta última afirmación puede encontrar todavía más apoyo si tenemos en cuenta que nuestro somero análisis no ha considerado aún el poema completo y que ello lo ha privado de un considerable elemento significante: el título del poema. - En efecto, en lo que venimos tratando hemos dejado en suspenso el título del poema y a este respecto es necesario decir que si el título de una composición es importante -y habría que preguntarse por qué los análisis no lo incluyen más a menudo- en el caso del poema que nos ocupa cobra una importancia particular pues no es sólo una indicación sino todo un enunciado: Digamos que Amsterdam 1943.

Ante este enunciado podríamos preguntarnos nuevamente: ¿quién lo enun
cia? O, para situarnos mejor en la dirección de nuestras indagaciones: ¿es
un mismo emisor el que dice: "Digamos que Amsterdam 19^{h3}", y más adelante:
"El agua vuelve al agua", y más adelante: "Me voy, no te despiertes..."?
La propia composición de los enunciados, y su contexto, nos responden rá
pidamente que no: el primero atraviesa todo el poema desde el extremo emi
sor-autor hasta el extremo receptor-lector señalando al poema mismo como
un mensaje ofrecido a la inteligencia sensible que habrá de recogerlo y de
velarlo; en él habla esa entidad que podemos designar provisoriamente co
mo el poeta. El segundo es un enunciado impersonal que introduce la tona
lidad del poema y comunica con una sentencia de validez universal cuyo au
tor es la propia cultura. El tercero es otro mensaje que circula del yo -
al tú pero en este caso ambos términos están situados en el interior del
poema y construidos como figuras del discurso, o personajes. Así conside
radas, cada una de estas tres emisiones verbales posee su propio y dife
rente sujeto. Pero considerado el poema como totalidad, podemos decir que
la enunciación es un proceso que se inicia con el enunciado que le sirve
de título y que su sujeto está en constante transformación. Este enuncia
do tiene dos partes: una (el objeto directo) que sitúa en el espacio y en
el tiempo la escena que el poema nos ofrecerá a continuación, y otra (el
verbo) que relativiza de antemano la vigencia de tales coordenadas para -
proponer la escena como una muestra que podría repetirse al infinito; de
ese modo la indicación espacio-temporal está desplazada aun antes de ser
leída. El verbo digamos, a la vez que sugiere una lectura en la que el yo
y el tú (que componen el nosotros) convergen en la visión de una fatali -

dad, sugiere la relación que el sujeto de esa lectura entablará con el poema: si el hecho de que la escena que el poema va a describir se sitúe en Amsterdam y en 1943 es una circunstancia variable, una forma del azar, también es un azar la identidad del receptor del mensaje que la describe: el receptor podría haber sido el emisor y esencialmente lo es: leer ese poema es emitirlo, es empezar recurriendo y asintiendo al verbo digamos. Así, el título del poema crea ese espacio de continuidad e indeterminación donde confunden sus límites el emisor y el receptor como confunden sus límites los lugares y las fechas. Por otra parte, ese título se mueve hacia la profundidad del enunciado y organiza el itinerario de la lectura: a partir de él es necesario leer que la escena situada en Amsterdam y hacia el año de 1943 (esto es, en el escenario de la Segunda Guerra Mundial) no hace sino evocar una fatalidad incesante, una violencia homicida que enfrenta ^a víctimas y verdugos. Hecha esta última consideración, fácil es ahora deducir que esa lectura sitúa en el mismo paradigma al poema que tratamos y a Morirás lejos, entre otros textos de José Emilio Pacheco, y que esta relación paradigmática añade nuevas complejidades a la red del enunciado y a la instancia de la enunciación.

Después de estas observaciones debemos reiterar, y esta vez acaso quedará más claro, que el sujeto de la enunciación más que un sujeto recortado es una instancia y esa instancia es un proceso de desplazamientos y transformaciones. Dicho proceso no tiene término porque se reabre en cada acto de lectura. Ello supone afirmar que el sujeto-instancia-proceso no es un constituyente-de sino un constituido-por el texto. Lo que parecía ser una presencia anterior a la emisión, una substancia que precede al

habla, es en realidad un proceso fundado por ésta. No podemos hablar de un sujeto sino a partir del habla y no podemos buscarlo sino donde ella lo señala. Si esto es así, a la pregunta ¿quién habla? debemos responder, como Heidegger, "el habla habla". La literatura es el tipo de discurso que ofrece más nítidamente la visión del habla sin un sujeto concebido como presencia anterior a la materialidad del discurso sino más bien concebido como un desencadenamiento provocado por el habla misma. La literatura, la poesía, sería así, como lo afirma Heidegger y como hemos tratado de mostrarlo, "lo hablado en estado puro"⁹². De ese modo, no habiendo un sujeto precedente, originario, instaurado como el dador del sentido, debemos admitir que el discurso nos sitúa ante la materialidad del habla y que esta materialidad es un proceso de producción no sólo del sujeto sino asimismo del sentido.

Pero si la poesía nos sitúa ante "lo hablado en estado puro", ante una materialidad que es un proceso fundante, debemos observar que en esa materialidad se inscriben, además de los signos verbales propiamente dichos, otros signos que no son ya propios de la lengua sino del discurso escrito e incluso de los diferentes tipos de discurso escrito. La palabra escrita es también trazo, extensión, sonoridad, y esas propiedades se articulan en lo concreto del discurso para incorporarse a su proceso de significación. De estos signos podemos decir que, estrictamente, no hablan pero significan, son igualmente mensaje y por lo tanto igualmente instauran una relación emisor-receptor. Tales signos pertenecen a lo que hemos llamado el nivel del estilo, nivel que tiene un grado mayor de generalidad y que contiene

(92) Ver Martin Heidegger, "La parole" y "La parole dans le poeme" en Acheminement vers la parole, op. cit.

al habla y la orienta. El habla habla a través de estos signos, apoyada por ellos. Por lo tanto, un cambio en la distribución de estos signos supone un cambio en la dirección del habla. El mismo ejemplo que estamos analizando podría quizá ayudarnos a corroborar esta aseveración. Si comparamos el poema Digamos que Amsterdam 1943, tal como lo hemos copiado, con la versión incluida en el libro que reúne la obra poética de Pacheco bajo el título general de Tarde o temprano⁹³, podremos observar una variación distribucional. Tal versión es como sigue:

El agua vuelve al agua.
Qué inclemente
caer de lluvia sobre los canales
en la mañana inerte. Y a lo lejos
un silbato de fábrica.
Entre sábanas, roto, envejeciendo,
está el periódico:
la guerra continúa, la violencia
incendia nuestros años.
Bajo tu cuerpo y en tu sueño duermes.
¿Qué será de nosotros, cuándo y dónde
segará nuestro amor el tajo, el fuego?
Se escucha la respuesta: están subiendo.
Me voy, no te despiertes: los verdugos
han tocado a la puerta.

En su composición lingüística, el mensaje en una versión y otra es exactamente el mismo. Ha cambiado solamente la distribución de ciertos signos: podemos conjeturar, desde ahora, que el mensaje global sin embargo no es el mismo. El cambio ha afectado a la organización de los versos: la primera versión tiene 18 y la segunda 15 versos lo que quiere decir que en esta última algunas líneas se han hecho más extensas. El primer registro de este cambio es de orden visual: la segunda versión ha atenuado la impresión de verticalidad de la imagen gráfica que en la primera estaba dada por el predominio de versos breves, y ha reforzado la dirección

(93) Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

ción horizontal; ha reforzado, además, la impresión de asimetría distribucional acumulando versos largos (endecasílabos) en la segunda mitad del poema. No obstante este efecto visual es de importancia secundaria; mejor dicho, sólo puede alcanzar importancia expresiva si se agrega a otro elemento relevante. Para ir rápidamente al detalle que nos interesa por ser éste el relevante, diremos que el registro del cambio se hace también con la audición o, más exactamente, con ese sentido innominado, intersección de ojo y oído, creado por la poesía escrita y que nos deja percibir y recorrer el ritmo con la mirada. ("Escucho con mis ojos", escribió acertadamente Quevedo). El ritmo, ese elemento cuyo órgano perceptivo es esta escucha visual, es lo que se ha modificado. Ambas versiones tienen el mismo ritmo endecasilábico pero ese ritmo es más flexible y más nítido en la primera. La variación que hay entre una y otra es lo que nos interesará determinar.

En la primera versión el ritmo combina la duración del endecasílabo con la del heptasílabo. Es el ritmo de la poesía clásica castellana y el haberlo escogido, como es recurrencia en la poesía de Pacheco, supone dirigirse hacia una tonalidad espiritual, hacia una percepción del mundo, hacia un sentimiento de la vida humana que la poesía ha recorrido y propiciado. Pacheco recuerda a veces a Garcilaso y a veces a Quevedo, a un Quevedo que debemos imaginar sin crispación, atenuado por un ritmo más liviano y una mirada más distante, con más desesperanza y con menos desesperación. En esta primera versión predomina, decíamos, la combinación de endecasílabos con heptasílabos a la que se le agregan los tetrasílabos que, al mismo tiempo que conservan su autonomía, se asocian al heptasíla

bo que le precede o le sucede tendiendo a sí a la producción de nuevos en decasílabos. Precisamente esta situación oscilante de los tetrasílabos es la que propicia la flexibilidad del ritmo característica de la primera versión. Ahora bien; ese flexible deslizamiento rítmico que crea una atmósfera clásica, una suerte de armónico abandono a una fatalidad aceptada o prevista, es quebrada por dos veces con la irrupción de un pentasílabo. Un pentasílabo y otro comienzan con el mismo verbo ("está el periódico", "están subiendo") y llevan sus acentos respectivos en la segunda y cuarta sílabas. Ambos irrumpen para señalar una irrupción en la escena que el poema presenta: irrupción de la violencia del afuera primero representada - en el periódico y luego personificada en el verdugo. En un mundo donde el ritmo es una forma del orden aunque se trate del orden con el que el mundo se deja llevar a su trágico destino, tal destino sin embargo ha de cumplirse mediante la ruptura y la irrupción. Esta quiebra es mediatez primero y luego inmediatez: la primera violencia es la que evoca el periódico, violencia referida y diferida, y la segunda, la final, es amenaza flagrante, respuesta súbita a la pregunta por el cuándo y el dónde de la siega del amor. Del primer pentasílabo al segundo hay ese avance de la realidad brutal y externa, impuesta. La fórmula "están subiendo" es a la vez un verso, o sea un organismo total y recortado en el interior del poema y - en el que la mirada debe detenerse. Del mismo modo, la fórmula "los verdugos" es otro verso, en todo caso un tetrasílabo que puede reunirse con el anterior o el que le sigue, ambos heptasílabos, y cuya posición fluctuante crea una vacilación que liga la interioridad (el sueño protector al que alude el verso que le precede) con la exterioridad (el llamado a

la puerta referido por el verso que le sigue), vacilación que hace de la irrupción de los verdugos un acontecimiento más nítido y dramático, un hecho que se verifica objetivamente para herir el orden interior de la subjetividad.

La segunda versión, en cambio, ha atenuado este recorte, esta fluctuación y esta nitidez: las fórmulas "están subiendo" y "los verdugos" han sido incorporadas al verso que, en la primera versión, les antecedía y ello ha significado la construcción de dos endecasílabos pero sobre todo - la ligazón del acontecimiento aludido con la interioridad mucho más que - con la objetividad exterior. Esta atenuación es también, pues, atenuación de la realidad del hecho: la mirada envuelve ahora en una sola unidad el dominio interior con la irrupción que lo quiebra ("Se escucha la respuesta: están subiendo", "Me voy, no te despiertes: los verdugos") y de ese modo tiende a leer que el hecho es una prolongación de lo que acontece en la interioridad, esto es que la irrupción ocurre en el dominio de lo subjetivo y por lo tanto que lo que acontece no es el hecho sino el presentimiento del hecho en el interior de una conciencia monologante que, desde la inermidad, adelanta el ineluctable, siempre cercano porvenir. Si la -- primera versión mostraba un movimiento del afuera hacia el adentro para iniciar enseguida el giro de retorno hacia el afuera suspendiendo el movimiento precisamente en el inicio de ese retorno, la segunda versión vuelve impreciso tal inicio regresivo, atenúa la nitidez del trazo. Por otra parte, el ahora único pentasílabo del poema ("está el periódico") ha perdido su función estructural en el esquema rítmico, ya no tiene el contrapeso equilibrante de otro verso de la misma duración. Ese verso interesa

ahora solamente como enunciado y no en su doble función de enunciado y ex tensión silábica: desde esta última perspectiva es ahora más bien un hia to en la distribución del ritmo. Si la palabra estilo evoca una coheren - cia, un sistema de elecciones y articulaciones significantes encaminadas en una misma dirección expresiva, si es la estrategia que reúne a los sig nos y el destino que se propone la escritura, podemos decir que ese penta sflabo único de la segunda versión es una interrupción -una falla- en el proceso del estilo. Y esta indicación podría ser un apoyo explicativo pa ra un juicio de valor que declarara que la segunda versión es inferior a la primera.

Podemos reconocer un estilo en cualquier tipo de discurso. Es más: un determinado hecho discursivo puede ser asociado a un tipo a partir de su estilo, es decir tomando en cuenta el conjunto de articulaciones y de elec ciones significantes que ese hecho presenta. En el caso del discurso lite rario, el estilo es una red considerablemente compleja porque este tipo - de discurso no solamente selecciona y articula signos lingüísticos sino - que también se hace cargo de otros signos materiales asociados al sistema lingüístico. El discurso literario recoge y devela la materialidad del ha bla, muestra la palabra como un acontecer que además de significado lin - güístico tiene otras propiedades materiales: trazo, duración, espaciamen to. La literatura es el aparecer mismo de la materialidad del habla -eso que Roland Barthes llama texto- y por lo tanto reconoce otros elementos - significantes además de -articulados con- los significantes lingüísticos. En última instancia, para la literatura todo es, o puede ser, elemento --

significante. Todavía es conveniente agregar que en este tipo de discurso que llamamos literario se verifican ciertos grados de un movimiento significativo que progresa de lo abstracto a lo concreto. En términos generales y relativamente esquemáticos, el discurso literario "en prosa" (el ^{que} mantiene la unidad sentido-sonido y donde encontramos la mayor parte de los relatos) muestra la materialidad del habla de una manera todavía restringida mientras el discurso literario "en verso" (el que rompe la unidad sentido-sonido y libera a este último) tiende a aproximar esa mostración a un extremo puro o absoluto. Si la prosa, por ejemplo, suele no hacerse cargo de que es organización de una masa de materia y hace por lo tanto abstracción del espacio de la página donde esta materia se distribuye, el verso es no sólo ese reconocimiento sino la conversión de ese reconocimiento en nuevas formas de la significación: la palabra en el verso es materia sonora pero también visual, espectáculo en que convergen la audición y la mirada, flujo temporal y ritmo del espacio. Ello implica, como consecuencia, que en los discursos literarios el proceso de la enunciación es considerablemente más complejo que en otro tipo de discursos, y que esa complejidad todavía va en aumento a medida que se avanza de la literatura en prosa a la poesía versificada. Si la poesía es la que incorpora mayor variedad de signos en el proceso de la significación es, consecuentemente, la que hace del lugar del sujeto una instancia más compleja y matizada. La pregunta ¿quién habla? supone indagar quién emite las palabras pero también quién administra la duración y el espacio, los tonos y las pausas, quién realiza las operaciones de la significación. La pregunta ¿quién habla? se transforma así en la pregunta ¿quién significa? y ella nos condu

ce al despliegue incesante, al desencadenamiento de los signos y del sujeto.

6) "Morirás lejos"

Teniendo en cuenta lo que hemos observado acerca del comportamiento de la prosa y del verso podemos decir que en Morirás lejos el discurso literario se aleja de las formas organizativas de la prosa para acercarse a los procedimientos de la poesía versificada. Como ya quedó expuesto, la escritura en Morirás lejos está asumida por completo como materialidad; es materia extensa y fluente, se organiza en bloques o masas, ocupa el espacio de la página, se distribuye en ritmos, agrega, en fin, a la relación significante-significado que sucede en el interior del signo lingüístico, y como necesidad del propio despliegue lingüístico, una cuantiosa variedad de signos materiales que implican nuevos niveles e incidencias significantes por los que prolifera la significación y que orientan la dirección del habla. Por ello la pregunta por el quién del habla resulta vastamente problemática. Pero incluso en el nivel puramente lingüístico la complejidad del proceso discursivo alcanza un grado tal que la respuesta a esa pregunta sigue siendo una empresa erizada de dificultades, una aventura del análisis. Una vez más recordemos que la obra se organiza convencionalmente en dos partes: la ficción y la historia, - la "literatura" y el "testimonio". En la primera domina la subjuntividad, el modo y el tiempo de la hipótesis, el rechazo a constituir la fábula - como real, siquiera como posible, y la compensatoria tendencia a sugerir su realidad más profunda a través de metáforas o alegorías. En la segun

da parte domina la indicatividad, el pasado o en todo caso el presente histórico, y sin embargo esa indicatividad lo que verdaderamente trata de indicar es la renuncia a narrar la historia a la que alude en tanto es una historia inenarrable pues "lo que pasó en los campos" no es algo que el lenguaje pueda recuperar y transmitir; en última instancia esa indicatividad se dirige hacia una ausencia, hacia su propia ruptura, y la manera de significar ese centro siempre ausente es la paradoja. Volvamos a recordar, también, que esas dos partes no existen como tales, o existen sólo para negar que sean dos: en todo caso son los extremos de una forma única y reversible, forma cambiante y móvil que se reproduce completa no sólo en cada una de las "partes" sino en cada detalle o episodio. Por lo tanto el proceso de la enunciación -el lugar del sujeto- es siempre un desplazamiento. El propio título de la obra, que interviene en todo su decurso, sintetiza y ejemplifica este proceso de la enunciación y el movimiento de la forma que se reproduce en cada episodio de ese mismo movimiento. Vale la pena entonces detenerse en el título para hacer esta observación.

Tomada como el enunciado de una oración aseverativa, la fórmula "morirás lejos" impone de inmediato la indeterminación. ¿Quién la enuncia? ¿Quién dice: "morirás lejos", y a quién se lo dice? La fórmula señala a un yo en el momento de dirigirse a un tú pero ambos extremos son lugares vacíos que pueden acoger indeterminadamente a diferentes sujetos y aun confundirlos. Cuando yo leo "morirás lejos", ¿en qué extremo me coloco? ¿Soy el que dice o el que escucha? Pues yo puedo ocupar el vacío del yo o el vacío del tú (sentir que la emito o la recojo) o simultáneamente ambos (sentir que la emito y la recojo), y también puedo contemplar esa fórmula como

un proceso relativamente ajeno, como la circulación de un mensaje cuyo destinatario y cuyo destinatario permanecen innominados a lo largo de ese movimiento que va del vacío al vacío, del yo-nadie al tú-nadie: todas estas vacilaciones y ambigüedades están solicitadas por la propia fórmula. Por otra parte, si nos preguntamos acerca del contenido del mensaje no podemos dejar de advertir que ese contenido es, nuevamente, la indeterminación. La fórmula puede ser una sentencia, una amenaza, un vaticinio, una frase compasiva. Su construcción sintáctica instauro, además, la indeterminación topológica: ¿qué significa "lejos"? Observemos que el adverbio "lejos", desprovisto de un complemento que le sirva de referencia, muestra su relatividad como un absoluto y, en vez de señalar un lugar o una distancia que puedan medirse en relación a un espacio determinado, hace del lejos no un lugar localizado sino una sensación, una experiencia interna que abarca todo el horizonte de la subjetividad. El adverbio "lejos" señala más bien el destino de una conciencia desdichada: no importa, o importa secundariamente, el lugar donde habrá de verificarse la muerte; lo que importa es que será en otro lugar, en la dispersión y el extrañamiento. El adverbio lejos supone un aquí con respecto al cual ha de confrontarse para recibir su función y su sentido: "morirás lejos (de aquí, de este lugar)". Pero en la fórmula "morirás lejos" el señalamiento del aquí está omitido y por lo tanto el adverbio "lejos" toma una función flotante, desplazada, alude a una topología extrañada, no a un lugar localizado en el espacio sino a un lugar o a un estado de la conciencia: es el anuncio de una fatalidad que no reside tanto en el hecho de la muerte cuanto en el hecho de que esa muerte no habrá de acontecer aquí (en lo uno, en el sí-mismo, en el sí

tio donde se es) sino lejos (en un lugar otro, en un allá, en el despoja-
miento del ser).

La fórmula "morirás lejos", según vemos, organiza y solicita la inde-
terminación. Para Jean Cohen,⁹⁴ el trabajo de la indeterminación (que en
este caso es la suspensión de las referencias necesarias para precisar
la identidad del yo, la situación del aquí, etc.) es una de las caracte-
rísticas del lenguaje poético. Si aceptamos esta observación podríamos
decir, consecuentemente, que el título de la obra de Pacheco nos sitúa
ante un uso poético de la lengua. Pero el enunciado "morirás lejos" rea-
parece en el interior de la obra, y ahora en un contexto preciso: una mu-
jer, en Leipzig, observa las líneas de la mano de eme y lo mira a los o-
jos y pronuncia esa fórmula. La ambigüedad en este caso ha desaparecido,
el episodio en que se sitúa el mensaje aporta las referencias necesarias
para una lectura que elimina, o parece eliminar, la indeterminación: el
yo-destinador es la mujer quiromántica, el tú-destinatario es eme, el
aquí es Leipzig, el lejos es la ciudad de México. La mujer no sentencia,
no amenaza, no advierte, no compadece: se limita a reproducir una inscrip-
ción oculta entre los pliegues de la mano. ¿Debemos entender que el título
del libro ha recortado este episodio para referirse a él, de modo que
la fórmula "morirás lejos" tiene una ambigüedad solamente provisional, am-
bigüedad que se disuelve en cuanto el lector llega a dicho episodio? Debe-
mos entender, por otra parte, que ese episodio es de tal modo importante
que el libro se encamina hacia él ya desde su título? Contestar estas pre-
guntas es avanzar en la búsqueda del sentido no sólo de la fórmula sino

(94) Estructura del lenguaje poético, op.cit.

de la obra que quiere ser nombrada con esa fórmula.

Salvo cuando renuncia a la función que lo caracteriza,⁹⁵ o se autoparodia, el título de un libro adelanta su tema, anticipa una síntesis, ofrece una clave, dirige la atención hacia un punto central. El episodio de Morirás lejos en donde se repite la fórmula que le sirve de título es -- sin embargo un episodio fugaz y periférico. Podemos pensar en dos alternativas: el título ha renunciado a su función o está indicando que nada en esta obra es periferia. En un momento de este trabajo,⁹⁶ quizá convenga recordarlo ahora, sintetizamos la descripción de la obra recurriendo a la imagen pascaliana de esa esfera "cuyo centro está en todas partes y cuya circunsferencia en ninguna". Si esta imagen es válida para intentar esa descripción, la forma de Morirás lejos nos somete a la paradoja del universo de Pascal: todo es centro pero por eso mismo no existe el centro -- pues el centro, por definición es un punto único y excluyente. Ese centro que "está en todas partes" es a la vez una ausencia de centro, no un punto sino el continuo aparecer de un desplazamiento sin término. Si volvemos al episodio que da título al libro quizá, después de esta reflexión, podamos revisarlo desde una nueva perspectiva. Dijimos que este episodio daba un contexto preciso al enunciado "morirás lejos" y de acuerdo a ese contexto, por ejemplo, el destinador del mensaje es la quiromántica y el destinatario es eme. Observando este mensaje más detenidamente y tratando de instalarnos en un nivel de mayor profundidad se hace necesario pre

(95) Esa renuncia se da con cierta frecuencia en la literatura moderna donde un poema lleva por ejemplo el título Poema (renuncia o autoparodia) o un relato selecciona como título una indicación deliberadamente intrascendente.

(96) Ver p.89.

cisar términos e introducir correcciones. Si el destinador del mensaje es la quiromántica deberíamos preguntarnos quién es la quiromántica en tanto destinador. Reconozcamos de entrada que, más que emitir, la quiromántica lee el mensaje. Leer en este caso significa darle forma verbal a la inscripción. La quiromántica enuncia el mensaje en la medida en que lo verbaliza pero al mismo tiempo no es el sujeto de la enunciación en la medida en que lo transcribe. El contenido del enunciado la precede y su actividad consiste en recoger el mensaje y cambiarlo de código para entregarlo como actuación lingüística. En un sentido, entonces, la quiromántica habla, construye una oración gramatical, pero en otro sentido calla, se vuelve transparencia, instrumentalidad pura, desciframiento de lo dado. En este último sentido lo que habla es la inscripción, ese signo sin autor y sin origen depositado en los pliegues de la mano de eme. Pero entonces: ¿quién es el quién de la inscripción de ese mensaje cifrado? Podríamos decir que es "el destino", que "el destino" habla en la inscripción. Pero, asimismo, la inscripción habla de "el destino". La inscripción es "el destino" hablando y hablando de sí, revelándose. "El destino" es sujeto y objeto del enunciado pues "el destino" no habla sino para revelarse desde una instancia fija e inubicable, atópica, que reúne, fundiéndolos y borrándolos, término y origen: punto y a la vez dirección, movimiento fijo. Visto de esta manera, el enunciado "morirás lejos" es inscripción y la inscripción es "el destino" revelándose. Por lo tanto no hay -no habría- un destinador del mensaje porque por su propia naturaleza ese mensaje está desde (y para) siempre contenido en la inscripción sin autor y en definitiva porque el mensaje es "el destino" mismo.

El enunciado en este caso precede a toda enunciación y la enunciación es asentimiento o lectura, ejercicio de una circularidad.

Si esto ocurre del lado del destinador del mensaje nos preguntaremos ahora, nuevamente, por su destinatario. Dijimos que en el episodio que contiene el mensaje la función de destinatario es cubierta por eme. ¿Quién es eme? Según la ficción, eme es un personaje hipotético que puede tener varias identidades e incluso puede no existir, puede haber muerto antes del tiempo construido por la narración, o puede ser la fantasía de otro personaje. Si como personaje es hipotético, como símbolo tiene sin embargo una función constante: es el verdugo y por lo tanto un destino reversible: en la lógica de la obra, el verdugo está destinado a terminar -- siendo víctima de su víctima; eme es, entonces, el acosador-acosado. Pero si eme es un símbolo, el enunciado "morirás lejos" que lo tiene como destinatario se dirige en verdad a los verdugos que su figura representa: verdugos enfrentados a la reversibilidad de su destino. Así, Hitler muere lejos, separado de su poder y a la intemperie, "en el jardín bajo las bombas"(p.133) como objeto de irrisión; Mussolini muere lejos, "colgado de los pies y escupido en Milán"(p.137); los ejércitos alemanes se desintegran en distintos frentes de combate, lejos: "en el Cáucaso, Stalingrado, el Don, Libia, Túnez"(p.135); el propio eme muere de diversas maneras, siempre lejos: "La primera en Dachau por el asesinato de rehenes en Grecia. La segunda en las ruinas del gueto de Varsovia el 8 de septiembre de 1951"(p.129); muere también en "un sitio perdido en el Ajusco" o en la casa solitaria, frente al parque, en la ciudad de México. Todas esas figuras evocan y realizan un destino puntual que confun

de, en la muerte, al verdugo con la víctima: "el dios de la guerra se iguala a los que rapaba antes de asfixiar en las cámaras; el superhombre arde a la misma temperatura que los subhombres"(p.142).

Pero el mensaje "morirás lejos" no sólo se dirige a los verdugos y no sólo se refiere a la muerte. Su dirección y su campo referencial cubren una vastedad considerablemente mayor. Retornando al análisis podemos obseruvar que de las dos palabras que integran la fórmula la primera ("morirás") subordina a la segunda. Sin embargo este verbo que preside la fórmula y que anuncia la forma que tomará la desdicha, más que referirse al instante terminal de la muerte, lo que hace es caracterizar un destino. Si, como vemos, el adverbio "lejos" supone de inmediato otro adverbio -aquí- con el cual debe confrontarse, el verbo morirás crea una dimensión subyacente donde se instala la latencia del verbo que se le opone y con el cual debe confrontarse para adquirir la plenitud de su sentido: vivirás. Pero si en la fórmula "morirás lejos" el aquí está omitido y esa omisión hace de la relatividad del "lejos" una situación paradójicamente absoluta, la vigencia del vivirás no sólo late detrás del "morirás" sino que prácticamente lo cubre, casi como si "morirás" fuera un significante que tuviera como significado el vivirás. En efecto, la fórmula "morirás lejos" convertida en mensaje quiere decir, antes que nada, "vivirás lejos" o sea que enuncia una condena que tiene que ver con la vida más que con la muerte, se refiere a un destino de desdicha, vaticina el destierro y el desgarramiento. "Morirás lejos" significa, por lo tanto, vivirás en el destierro hasta tu muerte, tu porvenir será la dispersión. Pues ese vivir desdichado, escindido, es la verdadera forma de la muerte, una muer

te que realiza como anticipación. La muerte está en ese vivir. El enunciado "morirás lejos" tiene, así, como destinatarios a las víctimas de la dispersión, a los que sufren destierro y desgarramiento, al mismo eme en tanto el destino de eme es el destierro y el desgarramiento. En este sentido el mensaje se dirige también, y sobre todo, a los judíos de la diáspora, a los condenados a los campos de exterminio, a los que buscaron refugio en Salónica, a los soldados que agonizan en los frentes, a "Los berlineses (que) viven y mueren en la intemperie"(p.140) y, en fin, a los marginados de la ciudad: al obrero sin trabajo, al delincuente sexual, al oscuro detective, a los sórdidos amantes, al escritor aficionado, etc. El destinatario, entonces, es nuevamente un proceso y, más que un proceso, un deslizamiento, una propagación.

De un extremo a otro la fórmula "morirás lejos" está recorrida por un movimiento que permanentemente la excede y que evoca la condena y la dispersión-confusión del destino de los hombres. Convertida en título, esa fórmula anuncia el tema de la obra y quizá el tema de toda la obra de Pacheco: "Mi desolado tema es ver/ qué hace la vida/ con la materia humana."⁹⁷ Podríamos convenir en que estos versos de Irás y no volverás definen por lo menos una permanencia temática y se relacionan con el tema del enunciado "morirás lejos": tanto el lugar del destinador como el lugar del destinatario de ese enunciado son desplazamientos y transformaciones que señalan que "la vida" hace de "la materia humana" una dispersión siempre recomenzada. Si este enunciado, en el interior de la obra, está contenido en un episodio que parece fijarle límites precisos e in

(97) "José Luis Cuevas hace un autorretrato", en Irás y no volverás, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

trascendentes fijándolo, a la vez, en un episodio periférico, tal circunstancia en realidad no hace sino revelar el estilo de la obra, sus decisiones y preferencias expresivas, su búsqueda de una forma en la que, como en la imagen pascaliana de la naturaleza, nada es circunsferencia y todo es centro. Se trata de una permanencia en la transformación, de un universo de desplazamientos donde la pregunta ¿quién habla? o la pregunta ¿a quién le habla? nos introducen a un proceso-desencadenamiento en el que vamos encontrando y ordenando los signos del estilo, esto es, los procedimientos de la significación.

La doble pregunta por el quién del habla y el quién de la escucha se desarrolla, en el decurso de la obra, como una pregunta única pero vista en su reversibilidad, formando una figura que, al modo de la mayoría de los ideogramas que encabezan las secciones, puede ser recorrida en un sentido y otro con el mismo resultado: "Quién me cuenta esta historia" "A quién la cuento". Pero la reversibilidad está tematizada por la propia fórmula "morirás lejos" en un doble sentido: el contenido del mensaje alude a la reversibilidad del destino verdugo-victima y la forma del enunciado propone un recorrido reversible donde destinador y destinatario intercambian sus funciones. Leer esa fórmula es anunciarla; escucharla es propagarla. La fórmula se presenta a la mirada como una figura sin autor pero, al aproximarse a ella y por virtud de esa mirada, el contemplador-lector asume la función del yo que se dirige al tú para anunciarle su destino desdichado al mismo tiempo que se convierte en el tú solicitado por ese yo que es la revelación del destino desdichado. La reversibilidad, como hemos visto, es en este universo una propiedad constan

te y generalizada. En el caso de la(s) pregunta(s) "Quién me cuenta esta historia A quién la cuento" la reversibilidad implica que el quién del habla es también el quién de la escucha y por lo tanto que la "historia" es simultáneamente escuchada y narrada. La "historia", así, tiene en el yo un punto de llegada y un punto de partida. Es la "historia" de la historia, "historia" que no cesa: todo comienza es reproducción y todo término es inicio de una nueva versión que habrá de reiterarla. El tema del sujeto, en suma, es el tema de este desencadenar-se, de esta in-finitud.

B: ...esta historia."

7) El protagonismo del discurso

La pregunta, revertida, que ha dado paso a nuestra reflexión ha sido tomada como una pregunta por el quién del habla (y de la escucha) y ha dado por eso mismo curso al tema del sujeto. Sin embargo, leída en su literalidad, ella no pregunta, exactamente, quién habla sino quién cuenta. El hablar está contenido en el contar, es su presupuesto y fundamento: el contar es un acto de habla. Pero el matiz que el contar introduce en el hablar agrega un nuevo contenido al enunciado verbal. Yo hablo es una oración intransitiva en la que la acción del verbo retorna sobre el sujeto: hablo contiene al yo y al acto verbal que enuncia. Yo cuento señala una transitividad: el verbo contiene al sujeto, al acto verbal que enuncia y también a un objeto directo implícito. Mientras hablo implica solamente al yo, cuento implica al yo y a lo contado. En consecuencia, pre-

guntarse por el contenido de este verbo equivale a preguntarse por el quién del habla más el qué de lo contado. En el caso que tratamos, lo contado se identifica como una "historia" o, más exactamente, como "esta historia". En efecto, la pregunta dice así: ¿quién (me) cuenta esta historia? "Esta historia" es pues el objeto directo del verbo contar y es necesario tener en cuenta que este objeto directo está constituido por un demostrativo y un sustantivo. La pregunta que contiene dicho objeto directo está a su vez ubicada en la parte "literaria" de la obra (en SALONICA) y en primera instancia, entonces, el demostrativo "esta" señala la ficción, lo que hemos llamado la fábula: "esta historia" sería la historia de la relación eme -Alguien. Sin embargo esa relación simboliza otra, histórica: digamos, para simplificar, la relación poder nazi-pueblo judío. El demostrativo, de ese modo, señala también la historia en el sentido en que hemos entendido tal término: historia real. Debemos aceptar, por tanto, que el texto designa con un solo término, y en esa medida unifica y confunde, lo que hemos distinguido respectivamente como fábula e historia y que esa (con) fusión es una voluntad de la escritura. Pero "esta historia", en tanto historia contada, es una doble negación. Ya hemos visto que la escritura "literaria" no cuenta una "historia" sino que practica un juego de desplazamientos y de reticencias, y que la escritura "testimonial" proclama su repetido fracaso. Parecería que el objeto directo del verbo contar fuese en realidad una clausura, una ausencia de "esta historia". Parecería que no hay un contar sino solamente un hablar, no una "historia" sino un puro discurso que se niega a la historia y que, en suma, todo el movimiento de la obra exhibe solamente el proceso discursivo o, por lo menos, hace

del discurso el elemento protagónico. En este sentido quizá podríamos decir que Morirás lejos se agrega a una ya considerable producción literaria que hace del discurso el elemento protagónico del relato. En realidad tenemos que decir, más seguramente, que Morirás lejos tematiza el conflictivo proceso que va del discurso a la historia y que al hacer de la historia el lugar de una negación o una clausura nos obliga a pensar en lo que algunos críticos han llamado "la muerte del relato". Este fenómeno será el tema de nuestra última reflexión.

Uno de los autores que, frente a una tendencia a la generalización del protagonismo discursivo en las producciones narrativas contemporáneas, con más nitidez ha anunciado la desaparición del relato en el horizonte literario es sin duda Gérard Genette. Aclaremos que Genette llama "relato" a lo que nosotros hemos llamado "fábula" o en todo caso "historia", y que en ello sigue a Benveniste. Así, el "relato" es enunciado puro, lo acontecido en su objetividad. Por lo tanto el relato está caracterizado por las marcas de la tercera persona (o no-persona: el él) y el pretérito indefinido (la objetividad del relato exige que el enunciado sea no sólo anterior a la enunciación, sino que el intervalo temporal abierto entre ambos tenga una extensión indefinida que haga patente la distancia entre uno y otra). El relato puro, en suma, es el que ha suprimido todas las marcas del narrador. Por su parte, el "discurso" es un discurrir de la subjetividad del narrador; señala a un yo como el yo del que proviene, y se realiza en el presente: remite por lo tanto al acto (siempre presente) de la enunciación. En un penetrante análisis Gé

rard Genette ha mostrado⁹⁸ que todo relato, por más realista que éste sea, contiene aun de manera incipiente la presencia del narrador: es decir, contiene huellas discursivas. Estas huellas discursivas son las que han ido ganando lugar en la escena narrativa hasta ocuparla de tal modo que el relato ha sido según Genette prácticamente absorbido por el discurso. Esta absorción significa en realidad, para Genette, un retorno a la "naturalidad" del lenguaje pues la forma "natural" de presentarse el lenguaje es la forma discursiva mientras el relato es un caso particular del comportamiento lingüístico "definido por un cierto número de exclusiones y de condiciones restrictivas (rechazo del presente, de la primera persona, etc.)"⁹⁹ La literatura mostraría en el discurso, para decirlo con una fórmula con la que ha insistido Foucault,¹⁰⁰ "el ser puro del lenguaje". Este reinado del discurso significaría una madurez de la literatura porque habría abandonado "la edad de la representación" para dirigirse hacia sus propias fuentes que son las fuentes del lenguaje. La última frase que Genette dedica a este tema no oculta sin embargo un tono melancólico: "Quizá el relato (...) es ya para nosotros, como el arte para Hegel, una cosa del pasado, que debemos apresurarnos a considerar en su ocaso antes de que haya abandonado completamente nuestro horizonte."¹⁰¹

Con una mirada retrospectiva sobre las producciones narrativas cultas de Occidente podemos explicarnos la causa de este vaticinio, y también esta melancolía. Tradicionalmente, "hacer un relato" ha significado revelar una vida, poner al receptor, mágicamente, en posesión de una verdad decli-

(98) Ver "Fronteras del relato" en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1970.

(99) Id., p.206

(100) Ver Michel Foucault, Las palabras y las cosas, op. cit.

(101) "Fronteras del relato" en op. cit., p.208.

siva y transformadora. Escuchar un relato ha significado a su vez -para tanta literatura y tanto lector de literatura- emprender un viaje de algún modo irreversible pues a su término nunca se era el mismo. Maurice Blanchot ha comparado el relato con el canto de las sirenas: "No debe olvidarse que este canto se dirigía a los navegantes, hombres de riesgo y atrevido movimiento, y que era en sí mismo una navegación."¹⁰² Había que ser, pues, "hombre de riesgo" para emprender "esa navegación venturosa, o desventurada, que es la del relato, el canto ya no inmediato, sino narrado."¹⁰³ Pero el lector se vive por doquier como un "hombre de riesgo", un peregrino sediento de aventuras, pues en la literatura pululan estas navegaciones, estos relatos: peripecias incesantes, biografías de asombro, itinerarios del reconocimiento, invasión de lo extraordinario en una existencia humilde pero nunca insensible, amores, lances, búsquedas, destinos desdichados. Estos relatos se muestran en la inmediatez o se insertan y discurren en el interior de otros relatos, en diarios de viaje, en cartas, en manuscritos dejados al azar y providencialmente encontrados, en papeles que lo privan -no definitivamente sin embargo- bajo extraños caracteres. De un modo o de otro, es una vasta ficción que cubre por completo la existencia humana. Esta tradición del relato como revelación, viaje o catarsis (lo que le ha dado su fuerza y su persistencia) se mantiene, en la literatura, con esa intensidad por lo menos hasta los umbrales de nuestros días. En todo este decurso el desarrollo narrativo sigue códigos precisos; las técnicas expositivas conforman un repertorio más o menos limitado de recursos establecidos por la tradí-

(102) El libro que vendrá, op. cit., p. 10.

(103) Id., p. 11.

ción, y si el relato ofrece con tanta frecuencia escenas de rebeldía o individuos extraños al orden social, su organización y su discurso son con la misma frecuencia un acto de acatamiento. Los ejemplos están a la mano y son innumerables. No deja de llamar la atención, sin embargo, — que libros que con tanta ferocidad se dedican a poner del revés todo el orden social como los del Marqués de Sade, acaten con docilidad la forma y el sentido tradicional del relato: Justine (más que la novela, su protagonista) es un relato hecho a Juliette, una revelación transformadora, un largo viaje de esta última que la deja a su término cubierta del horror y la piedad. Juliette, a su vez, será otro relato, una historia de crímenes y abominaciones que es finalmente una operación punitiva. El uso del relato, y las formas de su travesía, se mantienen invariables. — También su sentido: el relato es una transformación que transforma. Para cambiar hay que recurrir al relato porque una vida se modifica con un relato. Por eso los sufrientes, los insatisfechos, no dejan de solicitar un relato o de reclamar atención para su propio relato. En última instancia un relato es un hecho y un hecho decisivo, irreversible. Es también una fascinación: la instintiva, inevitable persecución de un estado terminal al que se llega como a una plenitud pero que es un desasimiento, un abandono de toda sujeción, un des-sujetarse. La narrativa romántica, más que otra, se ha poblado de esta fascinación; el protagonista de las Leyendas de Bécquer es un poeta que vaga a la búsqueda del relato, de la revelación de un mundo que lo llama y lo sobrecoge. Antes de esas Leyendas, Mary B. Shelley construyó Frankenstein, una novela —en otro sentido tan moderna— que tipifica la exaltación del relato. Esta novela tiene

la forma de cartas de viaje que, en su travesía hacia los blancos confines del Norte, dirige Robert Walton a su hermana Margaret. Dichas cartas contienen el relato de ese viaje y ese relato contiene a su vez el relato del Doctor Frankenstein. Rescatado de las frías soledades, moribundo, urgido por Walton y habiéndose negado con la misma insistencia con que era requerido, el Doctor Frankenstein "hace el relato" de su vida; cuenta cómo su vida ha pasado de la felicidad al infortunio a causa de la invención de un monstruo que utilizó su gigantesca fuerza para sembrar la ruina; cuenta cómo no puede sentir sino odio y deseo de venganza hacia la deforme criatura que de tal modo quebró su existencia. Pero el monstruo es también un desdichado y el odio de su inventor es una de las grandes causas de su desdicha. El monstruo, en realidad, tiene sed del amor, y sólo quiere que la ira de su inventor se convierta en piedad. ¿Cómo lograrlo? Tiene un solo recurso: el relato. Por ello, cuando consigue forzar un encuentro, le implora: "Calma tu pasión, no me desprecies y escucha mi relato y, una vez que lo hayas oído, abandóname o compadéceme, según juzgues que debas hacer."¹⁰⁴ En tanto el relato es una revelación irresistiblemente transformadora, el monstruo se atiene a su poder. Todo consiste para él en ser escuchado. Insistirá: "Oyame y después, si quieres y puedes, destruye el producto de tus esfuerzos." El propio Doctor Frankenstein tiene miedo de oír ese relato pues el relato es la amenaza de un olvido de sí, el canto de las Sirenas: "¡Vete! Libérame de tu detestable presencia". ¿Pero cómo podría el monstruo renun-

(104) Mary B. Shelley, Frankenstein, Ed. Mexicanos Unidos, México, 1978, trad. R. Zavaleta. Esta cita y las que siguen se localizan en pp. 121 y 122.

ciar al relato si era su única esperanza? De nuevo insiste: "En mérito de las virtudes que he poseído te pido ahora este favor: escucha mi relato." Cuando por fin el Doctor Frankenstein accede a ese reclamo, se prepara, más que a escuchar, a cambiar. Sabe que el monstruo, por ahora, lo ha derrotado: "Tenía el corazón sobrecogido y no quise contestarle, pero mientras caminábamos fui pesando los argumentos por él invocados y decidí escuchar por lo menos su historia. (...) Por primera vez también, comprendía cuáles eran las obligaciones de un creador hacia su obra, y que debía hacerlo feliz antes de quejarme de su perversidad. Arrastrado por estos motivos a complacerlo en su pedido, lo seguí en su marcha a través del hielo y en su ascensión por la roca opuesta." Si el relato de Robert Walton contiene el relato del Doctor Frankenstein, el relato de éste contiene a su vez el relato del monstruo. Los tres están unidos por la misma certeza: el relato es una travesía decisiva. El relato del monstruo durará el día entero. El Doctor Frankenstein había tenido razón al negarse a escucharlo: sabía que iba a quedar ante el ocaso, anonadado, desasido. También tuvo razón, más tarde, al negarse a hacer su relato a Walton: sabía que de su relato, tanto como de la navegación que había emprendido por los hielos polares, el capitán Robert Walton no retornaría.

Pero esta exaltación del relato es hoy por hoy, como lo siente el propio Genette, una nostalgia. Lo que caracteriza a la narrativa contemporánea es la exaltación del discurso. Si buscáramos, con afán ciertamente efectista, un momento que se deje señalar, ejemplarmente, como e

se especial momento en que parece verificarse el paso de una exaltación a otra, ese momento sería quizá la obra de André Gide. Leyendo por ejemplo El inmoralista fácilmente quedaríamos convencidos de que la actividad novelesca de Gide es una exaltación del poder del relato. Esta novela tiene, de nuevo, la forma de una comunicación epistolar. Esa comunicación comienza de este modo: "Sí, estabas en lo cierto; Miguel nos ha hablado, querido hermano. He aquí el relato que nos hizo".¹⁰⁵ La obra será pues la relación de ese relato o, mejor, el relato que contiene en su interior el relato de Miguel, quien a su vez reúne a sus amigos para decirles: "No quiero otro socorro que éste: hablaros. (...) Tolerad que os hable de mí; voy a contaros mi vida, simplemente, sin modestia y sin orgullo, más simplemente que si ^{me} hablara a mí mismo. Escuchadme".¹⁰⁶ Y así comienza esta navegación que dura todo el libro. Al término, sus amigos, "presas de un extraño malestar", sienten que han sido cogidos por el canto de las Sirenas, que un relato no se escucha impunemente: "¡Ay, nos parecía que, al narrárnosla, Miguel había tornado legítima su acción! El no saber dónde desaprobarla, en la lenta explicación que nos diera, nos volvía casi cómplices. Estábamos comprometidos."¹⁰⁷ Pero a la obra de André Gide no sólo la integran El inmoralista, La sinfonía pastoral o La puerta estrecha, obras que miran hacia la tradición del relato. La obra de Gide se integra también, y quizá sobre todo, con Los monederos falsos, libro que se detiene, enteramente, sobre el tema de su construc

(105) El inmoralista, Argos, Buenos Aires, 1954, trad. de Julio Cortázar. Cita en p.13.

(106) Id., p.19.

(107) Id., p.170.

ción. Por empezar, Los monederos falsos, más que una novela, es una reflexión sobre la novela. Allí leemos que Eduardo, el novelista, proyecta un libro para "Despojar a la novela de todos los elementos que no pertenezcan específicamente a la novela."¹⁰⁸ Eduardo busca una "novela pura": novela sin "diálogos transcritos", sin "acontecimientos exteriores", sin "accidentes", sin "traumatismos", incluso sin descripción de personajes, pues "la descripción de los personajes no me parece en absoluto que pertenezca al género".¹⁰⁹ Esta novela en la que Eduardo "quisiera incluir todo", no tiene sin embargo "asunto" como tampoco tiene plan ya que "un plan, tratándose de un libro de ese género, es inadmisibile".¹¹⁰ Parece ser que ese "todo" que persigue la novela es más bien un sistema de exclusiones: en realidad lo que se excluye es el detalle naturalista, aquello que disimula que la novela es un trabajo. En todo caso lo que se trata de hacer con esa novela es "presentar por una parte la realidad y por otra el esfuerzo para estilizarla": ése es el todo de la novela. Pero la novela todavía no existe: lo que hay es un diario en el que Eduardo anota sus impresiones acerca de la novela sin haber escrito "aún una sola línea". La novela como tal es una ausencia, un "estado" del espíritu que se alimenta simultáneamente del deseo y el desinterés: la novela es el desvelo de Eduardo y sin embargo Eduardo no la escribe y quizá nunca la escriba pues "si no consigo escribir ese libro es que la historia del libro me habrá interesado más que el propio libro."¹¹¹ Se trata, como en

(108) Los monederos falsos, Seix Barral, Barcelona, 1970, trad. de Julio Gómez de la Serna. Cita en p.79.

(109) Id., p. 79.

(110) Id., p. 193.

(111) Id., p. 194.

el caso de Macedonio Fernández, de una "novela futura" cuya futuridad es su estado permanente: lo que se lee es siempre el prólogo, los interminables prólogos de Macedonio Fernández a la Novela de la Eterna así como el diario de Eduardo y su conversación con los amigos a modo de anticipación de Los monederos falsos: prólogo, anticipación, preparativos que en lugar de aproximar retardan, que hacen de la novela lo venidero que no llegará, la postergación y el deseo, la búsqueda y la denegación.

8) La convivencia discurso-fábula

Desde luego, hemos ejemplificado con la obra de André Gide no porque Gide sea el precursor de esa actividad novelística que podríamos llamar experimental, sino porque esa obra/^{muestra} con particular nitidez el paso de la conciencia del relato (relato como fábula) a la conciencia discursiva y en ese sentido recorrer su obra es hacer el recorrido de esa vasta transformación que caracteriza a la novela contemporánea. Por los mismos años en que Gide escribía Los monederos falsos, Macedonio Fernández exponía en su Teoría de la novela principios todavía más rigurosos para despojar a la novela de todo "asunto" porque "Los asuntos son extraartísticos; no tienen calidad artística; son meros pretextos para hacer operar la técnica".¹¹² De cualquier modo, esa transformación hacia la conciencia discursiva, de alcances ciertamente revolucionarios, introduce, para muchos críticos, una novedad tan radical e inequívoca que hasta puede comparársela con los grandes trastornos de la naturaleza. René-Marie Albères, -

(112) Macedonio Fernández, Teorías (Tomo III de las Obras Completas), Compendio, Buenos Aires, 1974, p.254.

por ejemplo, comienza su estudio Metamorfosis de la novela¹¹³ con esta hipótesis: "En la aventura del género novelesco hemos asistido desde 1920 a unas mutaciones tan espectaculares como las de la vida orgánica en los períodos terciario y cuaternario". Esta narrativa catastrófica tiene, para Albéres, "sus respectivos clásicos que son: Proust, Joyce, Kafka, Musil, Faulkner, Durrell, Lowry", nombres a los que debiéramos agregar otros como los de Felisberto Hernández, Juan Rulfo o Lázama Lima.

René-Marie Albéres, desde luego, exagera llevado por su imaginación para las analogías. Las mutaciones existen pero no son tan espectaculares ni tan catastróficas. Tal vez ahora sea oportuno recordar que en literatura no hay acontecimientos sin antecedentes, no hay novedades absolutas sino nuevas combinaciones de elementos que trabajan en el interior del discurso literario. Sin llegar al extremo contrario de afirmar, con Borges, que la historia de la literatura es la historia de "unas cuantas metáforas" podemos decir que ella es una permanencia sobre la que se recorta la mutación. Esta dialéctica permanencia-mutación como proceso de la literatura es incluso una convicción estabilizada en la crítica y sería por ello relativamente fácil recurrir a la ejemplificación confirmatoria. Ocupado en la figura de Montaigne, J. B. Priestley traza el siguiente símil: "Este gentilhomme del Périgord, recluido en su torre, que registra con sonrisa tolerante toda novedad o extravagancia es el antepasado literario de un Proust, luchando desesperadamente por desasirse del más mínimo vestigio de argumento, tres siglos y medio después, en su habitación aislada del exterior."¹¹⁴ Si es cierto que el gesto se reproduce es cierto

(113) Metamorfosis de la novela, Taurus, Madrid, 1971.

(114) Literatura y hombre occidental, Guadarrama, Madrid, 1960, p.47.

también que la mirada del crítico lee el pasado a partir del presente, busca en ese pasado una anticipación de su tiempo pero esa anticipación es en realidad una iniciativa del presente: todo autor, toda gran obra inventa sus precursores, propone una dirección para la lectura del pasado; cada época aporta su novedad pero esa novedad, una vez producida, nos revela su filiación y su historia. La literatura del pasado no permanece en el pasado sino que está aquí pues la leemos ahora. Respecto de la narrativa contemporánea podemos decir, pues, que la novedad es la conciencia discursiva y el consecuente protagonismo del discurso o, dicho en términos más generales, la develación en la obra del trabajo que la produce, develación que postula que el arte debe ser aceptado en su totalidad pues el arte es "por una parte la realidad y por otra el esfuerzo para estilizarla". Tal novedad, lo veremos enseguida, no es absoluta. Pero digamos ahora que este develamiento del trabajo artístico marca el fin del realismo naturalista e impone la aceptación de un realismo esencial. La narrativa contemporánea se opone a la narrativa "realista" en la medida en que ésta practicaba la ocultación del trabajo artístico mediante una astucia que a su vez era artística; tal astucia consistía en borrar las marcas del trabajo artístico para instaurar la ilusión de que lo que la mirada tenía por delante no era una escritura o un discurso sino un espejo o aún más: un trozo de vida. Tampoco esta ocultación, desde luego, era absoluta; pero en todo caso constituía una aspiración; y más una aspiración de la lectura que de la propia escritura, pues hoy, con otra lectura, resulta fácil advertir por ejemplo el inmenso trabajo de la escritura en La guerra y la paz o El rojo y el negro. Como quiera que sea, la aspi

ración a ver en la literatura un espejo es la aspiración al olvido de que "Entre palabra y objeto/ cae la sombra". Así, una frase como "La marquesa salió a las cinco", considerada como mensaje, más que el enunciado de una trivialidad es el olvido de la diferencia, la ocultación de que la frase no es el hecho que enuncia sino antes que nada una actuación lingüística.

La narrativa contemporánea liquida el realismo burgués que, según Hauser,¹¹⁵ hace su aparición con el arte gótico. Pero a su vez el realismo burgués había desplazado la concepción artística medioeval, concepción que puede parecer ingenua y que en verdad es acrítica (anterior, o en todo caso ajena a la crítica profesional) pero que implicaba también una aceptación completa del trabajo artístico y era por lo tanto un realismo esencial. Hauser describe el rechazo del público renacentista por el drama medioeval donde el personaje no estaba identificado con el actor sino con los signos de su actuación en escena. El público renacentista, según Hauser, encontraba incompatible y hasta "ridículo" que los actores no abandonaran la escena y que sólo con su silencio y quietud indicaran que el personaje estaba ausente, como encontraba absurdo que, por ejemplo, dos personajes hablaran de un tercero y éste no los oyera pese a estar ahí, parado y con los ojos bajos: lo que estaba ahí era en realidad el actor y no el personaje pero este público ya no aceptaba "aquellas reglas de juego" y exigía una escena naturalista; "esto puede considerarse -apunta Hauser- ciertamente como síntoma de un sentimiento realista más desarrollado, pero implica indudablemente un cierto declinar de la imaginación."¹¹⁶ Impli

(115) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1964. Ver, en el Tomo I, los capítulos dedicados a la Edad Media y el Renacimiento.

(116) Id., p.316.

ca, también, que la presencia del arte como tal introduce la perturbación. La actitud del público renacentista estaba exigiendo el paso del arte, como totalidad ("la realidad" y "el esfuerzo por estilizarla") al arte como re-presentación verosimilista. Este paso duró varios siglos aunque el ritmo de su avance se vio varias veces interrumpido por las diversas formas del manierismo. Dicho avance constituye una parte substancial y dilatada de la historia moderna del arte culto de Occidente.

Pero el arte medioeval, profundamente realista aunque en otro sentido, no se había planteado el problema de la separación de los elementos constructivos, ni siquiera la distinción entre la "realidad" y la marca del trabajo artístico, o entre el enunciado y la enunciación. Así, en el relato convivían sin conflicto el discurso y la historia, la narración y la fábula, pues para impresionar al público como un hecho profundo o esencialmente verdadero y "real" no era preciso atenuar la visión de las formas: por el contrario, las formas debían ser visibles. El actor cambiaba de disfraz ante el público; el disfraz, por su parte, se reducía a algunos signos: la capa y la corona para significar al Rey, la imagen de la calavera y un cierto tono de voz para significar la Muerte. Proponer la realidad era asimismo traer a la escena el trabajo del arte. En cuanto al relato, era una voz que evocaba e hilvanaba los hechos; el hecho se realizaba en esa voz que lo anunciaba y que, al anunciarlo, se anunciaba a sí misma. Siguiendo a esa voz se estaba ante el acontecimiento y ante las formas que daban cuenta de él, ante la fábula y ante el discurso. Como tantos, el más célebre relato de amor, el más conocido y repetido, el más conmovedor, comienza por presentarse antes de presentar el

"asunto":

Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort? C'est de Tristan et d'Iseut la reine. Ecoutez, comment à grand'joie, à grand deuil ils s'aimèrent, puis en moururent un même jour, lui par elle, elle par lui.¹¹⁷

La historia de los amores de Tristán e Isolda será pues "un bello cuento", una navegación conducida por la voz, lo que de ningún modo impedirá su patético realismo. El discurso, para evocar la fábula, tendrá antes que nada que asumirse enteramente como discurso.

Si el arte que -con un término por completo equívoco pero difícilmente sustituible- hemos llamado culto irá reprimiendo, a partir del Renacimiento, este comportamiento del discurso, dicho comportamiento persistirá con fuerza en las formas artísticas que -tomando una expresión de Dámaso Alonso- podemos llamar "de tipo tradicional". Leyendas, poemas narrativos populares, relatos infantiles, relatos maravillosos, canciones folklóricas preservan el protagonismo del discurso y lo propagan hasta nuestros días. La poesía gauchesca del Rfo de la Plata, que es en cierto modo una decisión de poetas cultos de la ciudad pero que sobre todo es un acarreo de formas, motivos y tonalidades de la tradición española, recoge, ya en los umbrales del siglo XX, ese protagonismo. Su máximo exponente -Martín Fierro- es, por eso mismo, cimero exponente de la tradición del discurso narrativo. Uno de los temas centrales y permanentes de ese

(117) Le roman de Tristan et Iseut, Union Générale d'Editions, Paris, 1981; texto reconstruido por Joseph Bédier.

Francisco Canoves traduce: ¿Queréis oír, señores, si os place, un bello cuento de amor y de muerte? La historia de Tristán y de la reina Isolda. Escuchad cómo con gran alegría y con gran dolor se amaron y acabaron muriendo por ello al mismo tiempo, él por ella, ella por él. Tristán e Isolda, Zeus, Barcelona, 1962.

canto que narra la dilatada adversidad del gaucho perseguido es, precisamente, "el canto". El canto anuncia su presencia y su programa antes de anunciar la fábula: él debe abrirla, acompañarla en su desarrollo y cerrarla; debe cumplir su función para que el poema se realice y la historia -- pueda ser contada. Recuérdese que la Primera Parte de la obra -El gaucho Martín Fierro- celebrenmente comienza:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.

y termina:

Y ya con estas noticias
mi relación acabé;
por ser ciertas las conté
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que usted ve.

Pero ponga su esperanza
en el Dios que lo formó;
y aquí me despido yo
que referí así a mi modo
males que conocen todos,¹¹⁸
pero que naides contó.

Sin solución de continuidad, el cantar se hace contar; la historia es historia cantada; voz y entonación del suceso. La Segunda Parte -La vuelta de Martín Fierro- repite el tema y la función estructural del canto. Ello se ve desde la primera estrofa:

Atención pido al silencio
y al silencio la atención
que voy en esta ocasión
si me ayuda la memoria

⁽¹¹⁸⁾ Hay numerosas ediciones del Martín Fierro. En México puede consultarse la de la colección Sean cuantos..., de la Editorial Porrúa.

a mostrarles que a mi historia
le faltaba lo mejor.

Más próximo aún, el corrido mexicano ha hecho de la alusión al discurso un persistente motivo cantable. Incluso puede decirse que el corrido construye, como figura tópica, una historia del discurso: un discurso que refiere su comienzo, su desarrollo y su terminación como un proceso paralelo a la historia del hecho narrado. El término "corrido" señala a la vez el canto y el cuento, el discurso y la fábula:

Voy a cantarles un corrido muy mentado,
lo que ha pasado allá en la hacienda de La flor;
la triste historia de un rancharo enamorado
que fue borracho, parrandero y jugador.¹¹⁹

Más que paralelismo, hay una insistente dialéctica. Aquí, en este ejem

(119) Corrido de Juan Charrasqueado. Para hacer más inteligible su comentario, copiamos las estrofas que siguen, en la versión quizá más difundida:

Juan se llamaba y lo apodaban Charrasqueado;
era valiente y arriesgado en el amor;
a las mujeres más bonitas se llevaba,
de aquellos pagos no dejaba ni una flor.
Un día domingo que se andaba emborrachando
a las cantinas le corrieron a avisar:
"cuidate Juan que ya por ahí te andan buscando;
son muchos hombres, no te vayan a matar".
No tuvo tiempo de montar a su caballo;
pistola en mano se le echaron de a montón
y les gritaba: "estoy borracho y soy buen gallo"
cuando una bala atravesó su corazón.
Creció la milpa con la lluvia en el potrero;
ya las palomas van volando al pedregal;
bonitos toros llevan hoy al matadero;
qué buen caballo va montando el caporal.
Ya las campanas de la iglesia están doblando;
todos los fieles se dirigen a rezar
y de los cerros los rancharos van bajando
a un hombre muerto que lo llevan a enterrar.
Aquí termino de cantar este corrido
de Juan borracho, parrandero y jugador
que se creyó de las mujeres consentido,
que fue borracho, parrandero y jugador.

plo, el primer verso aporta una suerte de vértigo: anuncia como venidero el canto que ya estamos escuchando. ¿Dónde, cuándo comienza, entonces, - el corrido? En esta primera estrofa el corrido es canto y enunciación: ocurre para decir que ocurrirá, su presencia es promesa de la presencia, presencia que adviene. El corrido se nombra como lo ocurrido; es "la triste historia" "que ha pasado". Pero también ocurre el canto, sólo que por ahora no en el mismo espacio en que ocurre -u ocurrirá- la fábula. Estamos - en el prelude, en el momento en que el texto habla y habla de sí pero todavía no comienza: habla de sí como de lo venidero y sin embargo ya está presente puesto que el discurso ya se hace escuchar. En este prelude -- muestran su diferencia el canto y el cuento, el discurso y la fábula, a-contecimientos que tienen su tiempo y su proceso respectivo: se ha empezado a cantar pero aun no a contar. Mas como canto y cuento son diferencia y a la vez mismidad, son, en un sentido más profundo, un solo objeto, el canto dice que todavía no ha empezado, que mientras tanto es sin llegar a ser. Todo el corrido será este juego entre el discurso y la fábula, entre el canto como suceso y el canto como relación del suceso, entre el tiempo del canto y el tiempo del suceso. En un pasaje de su desarrollo la narración refiere que los amigos de Juan Charrasqueado corren "a las cantinas" para avisarle:

cufdate, Juan, que ya por ahí te andan buscando;

y en este caso el adverbio de tiempo ("ya") liga el presente de la enun-ciación con el acontecimiento que esa enunciación describe. Pero la enunciación está en el interior de la fábula y forma parte de la fábula. Enunciado y enunciación son contemporáneos y ambos, por lo tanto, son pasado

en relación a la enunciación del narrador del corrido (la persecución ocurre en el mismo momento en que el habla la denuncia, pero búsqueda y denuncia ocurren antes del corrido): el "ya" relaciona dos hechos del pasado y él mismo tiene lugar en el pasado, es un pasado. Más adelante, después de narrar la muerte de Juan Charrasqueado, el narrador/^{describe} los hechos consecuentes; uno de los hechos está así referido:

Ya las campanas de la iglesia están doblando

Nuevamente el adverbio "ya" liga la enunciación con el hecho enunciado y los señala a ambos como simultáneos. Pero este "ya" forma parte de la enunciación del narrador del corrido y por lo tanto el doblar de las campanas es contemporáneo de esa enunciación; ese "ya" es un ahora y es en consecuencia también el tiempo del canto y de la escucha. Según ello, es necesario entender que las campanas doblan en el momento en que se produce el canto. ¿Pero no es acaso el doblar de las campanas un suceso situado en el pasado de la fábula? Indudablemente sí: las campanas "están doblando" por la muerte de Juan Charrasqueado. Y esa muerte, suceso "muy mentado", ha ocurrido no sólo en otro tiempo sino también en otro lugar: "allá en la hacienda de La flor". En consecuencia las campanas doblan -- "allá", en el pasado. Cuando el narrador dice: "Ya las campanas de la iglesia están doblando", en tanto el doblar de las campanas es un hecho del pasado, sí sitúa a sí mismo, y a su narración, en ese pasado: allá doblaron las campanas y allá se narró el doblar de las campanas. Pero -- la narración, el canto, están ocurriendo aquí y ahora, en el lugar y el momento de la escucha. Por lo tanto la narración contiene a la narra -- ción: narra un hecho y narra también la narración del hecho y las dos --

narraciones (la del "allá" y la del aquí, la del antes y la del ahora) se realizan con las mismas palabras puntualmente reiteradas. Se trata de una circularidad, es decir de una infinitud. El narrador está contenido en la enunciación del narrador, narrando el mismo suceso con las mismas palabras. De esa manera que el canto, aunque anuncie su comienzo y su fin, en realidad nunca acaba ni comienza: el mismo corrido precede y sucede sin interrupción al corrido. La circularidad es otro vértigo de la narración y la narración, más que el propio suceso, es ella el espectáculo. Lo que nos interesa puntualizar finalmente es que la fábula, construida para convencer, y que incluye el suceso y la narración del suceso patético, es el resultado del complejo pero nunca disimulado trabajo del discurso.

Tal vez si Gérard Genette hubiera tenido en cuenta esta tradición de experiencias discursivas hubiera vacilado más antes de anunciar que el relato está "en su ocaso" por el hecho de que las producciones narrativas contemporáneas tienden a hacer del discurso el elemento protagónico. Esta tradición le hubiera mostrado que el discurso y la fábula pueden convivir alimentándose entre sí de múltiples maneras y que la fábula puede seguir reclamando una atención convocada aunque el verdadero espectáculo esté constituido por el discurso.

Ello no quiere decir, es importante aclararlo, que esta tradición y las producciones narrativas contemporáneas sean experiencias semejantes. Lo que las separa -y radicalmente- es que en el relato de tipo tradicional la fábula y el discurso se entretajan y difieren sin dificultad y sin conflicto y por lo tanto la relación entre ambos no puede ser un te

ma del relato. Situado más acá de la crítica, el relato de tipo tradicional es un confiado acto de fe en el arte el cual es percibido como una totalidad inmediata y sin fisuras. Esencialmente crítica, en cambio, la narrativa contemporánea tematiza la relación fábula discurso hasta encontrar su dificultad y llevarla hacia el punto de la quiebra. Esta narrativa recupera la experiencia del arte novelesco como totalidad pero como totalidad escindida y amenazada. Pasa a ser, por lo tanto, una experiencia del cuestionamiento y la zozobra. Ahora es el propio relato el que impone la pregunta: ¿quién (me) cuenta esta historia? Pero ahora ni el sujeto (quién), ni el proceso narrativo (cuenta) ni el objeto narrado (esta historia) son, de ningún modo, entidades confiablemente definidas, o estables. Esa pregunta, y todo lo que ella supone, llevan al relato a moverse a la búsqueda de su propia naturaleza y a advertir que ese movimiento introspectivo amenaza con disolverlo. Sin embargo el relato de tipo tradicional debiera ser, ahora más que nunca, una fuente y un tema de meditación. Este relato que es anterior al realismo naturalista y que ahora comienza a sobrevivirlo parece indicar, por el mismo despliegue que ha hecho del discurso narrativo, que la fábula es más esencial, más fundamental, que lo que la narrativa contemporánea podría hacernos suponer. Acaso este tipo de relatos, que funciona sobre códigos estrictos y que tiende a reproducir modelos constructivos casi con la regularidad de una lengua¹²⁰, se apoye precisamente en el suelo de la lengua y de ella extraiga no sólo sus comportamientos sino sobre todo su espontánea

(120) Para ampliar esta observación se puede consultar el ensayo de Roman Jakobson y Pëtr Bogatyrev, "Il folklore come forma di creazione autonoma" en Strumenti critici No.3, Giugno 1967.

seguridad en la permanencia de la fábula. Si esto es así, al vaticinio de Genette podría oponérsela, más que el relato de tipo tradicional, la propia lengua pues la lengua es un permanente generador de relatos. La lengua sería de ese modo la garantía del relato como totalidad fábula-discurso narrativo.

9) Permanencia del relato

Se ha objetado, con razón, que la lingüística se detiene en la frase pero ese límite indica a su vez la contundencia y la completud de la frase. Para la Gramática de Port Royal, el objeto de estudio de una ciencia de la lengua debía ser la proposición, pues es a partir de la proposición que el lenguaje se realiza: por debajo de la proposición no existen, según dicha teoría, sino palabras que, de no estar articuladas entre sí, serían equivalentes al grito de los animales. La palabra no es todavía lenguaje; necesita estar incluida en la proposición. Mejor dicho: la palabra, como tal, no existe sino a partir de la proposición que le da su valor. La proposición es pues, para los gramáticos de Port Royal, la mínima unidad lingüística, el elemento propiamente nuclear. Ahora bien; la proposición tiene la estructura del relato. Hablando de las tipologías elaboradas durante la "época clásica" (siglos XVII y XVIII), tipologías basadas en el orden interno de los idiomas, Michel Foucault sintetiza: "Hay un grupo de idiomas que coloca primero el sujeto del que se habla; después la acción ejecutada o sufrida por él; por último el agente sobre el cual se ejerce: ejemplos, el francés, el inglés, el español."¹²¹ Otros

(121) Las palabras y las cosas, op. cit., p.95.

grupos de idiomas articulan esos elementos en un orden diverso. Lo que nos interesa destacar es que el esquema que construye Foucault para sintetizar el pensamiento lingüístico de la época clásica es un esquema actancial y que este esquema es el que siempre se ha reconocido como estructura de la proposición. En dicho esquema el elemento principal es el verbo y los otros dos, sujeto y objeto -o agente- dependen de ese núcleo proposicional -o actancial- que es el verbo.

Es cierto que para los gramáticos de Port Royal la proposición es esencialmente un juicio y el juicio una afirmación. El encargado de realizar la afirmación es el verbo ser pues el verbo ser es "una palabra cuyo uso principal es significar una afirmación".¹²² Por ello, "no hay sino el verbo ser, al que se llama sustantivo"¹²³ porque es el verbo que propiamente afirma mientras los demás remiten a él. El verbo ser afirma la existencia y la relación del atributo "respecto del sujeto" como cuando se dice: La tierra es redonda. Si el verbo ser es sustantivo los demás son adjetivos: agregan a la afirmación del ser otro tipo de rasgos significativos -semas- como los que indican la acción o el estado o el tiempo del acontecer de la acción. Así, una proposición del tipo "Pedro camina" significa una afirmación esencial ("Pedro es caminante") a la cual se le han incorporado significaciones complementarias. Ahora bien; estos agregados de significación que poñen al sujeto en el tiempo y lo significan como sujeto de acción, estado o proceso, son los que hacen de la proposición un embrión de relato o un micro-relato. Desde esa pers

(122) Roland Donzé, La gramática general y razonada de Port Royal, Eudeba, Buenos Aires, 1970, p.7.

(123) Id., p.8.

pectiva los verbos adjetivos son considerablemente más complejos pues contienen el verbo ser y además las circunstancias que ponen al ser en el tiempo, y propician el encadenamiento de sucesivas proposiciones. El verbo adjetivo es la afirmación del ser más la instauración del relato: el sujeto y su actividad. Si el lenguaje constituye al hombre como sujeto humano podemos decir que en ese proceso constitutivo que es el lenguaje interviene el relato con la misma frecuencia que el verbo adjetivo; es decir, constantemente. Así, el hombre se reconoce como un ser y como un relato: es y es un relato que pone su ser en el tiempo. Así, una vida tiene la forma de un relato. Un hombre se da a conocer y conoce a otro hombre por el intercambio del relato. Presentarse es relatarse. Para Tomás Segovia¹²⁴ el yo es un relato, y un relato que se organiza en dos tiempos. El primer tiempo es anterior a la memoria: sólo conozco, sólo puedo conocer de mí lo que otros me han contado, el relato que otros han hecho de mí: "Originalmente, para mí mismo, soy un relato ajeno." El segundo tiempo de ese relato, cuando el relato no es ya ajeno sino mío, llega muy despacio: la memoria de la infancia se abre paulatinamente paso y va operando la sustitución: mi yo va comenzando a ser el relato que me hago a mí mismo acerca de mí. "¿Cómo podría pues concebirme sino como un relato? -se pregunta Segovia. Y agrega: -Se ve que el yo es un mito." La posición de Segovia toma en cuenta los mismos elementos (el ser y el relato) pero invierte el orden del proceso en una perspectiva ciertamente existencial: no el ser primero y el relato después, complementándolo, sino a la inversa: el hombre es porque antes que nada es un relato.

(124) Tomás Segovia, "Cuaderno inoportuno", diario Uno más uno, México, nota del viernes 16 de marzo de 1979.

Si nuestras reflexiones no van descaminadas podemos postular, al me- nos, que el tema del relato desborda ampliamente la literatura y que an- tes de hablar de su posible desaparición habría que hacer una indaga- ción lingüística y un estudio antropológico pues esa indagación y ese estudio podrían situar el tema en sus justas dimensiones. Si el relato está en la lengua e interviene por lo tanto en los procesos constituti- vos del sujeto humano su desaparición es también la desaparición del su- jeto, incluso la imposibilidad de concebir el ser. Una cultura sin rela- to parece impensable y sin duda es impensable. ¿Puede ponerse en duda la fundamental relación entre una y otro? Hablar de cultura es hablar del mito. Sin embargo, para no referirnos al mito como hecho fundante de la cultura pues su función ha sido ya ampliamente estudiada, podríamos men- cionar otro factor consubstancial al hombre como la lengua y que tiene enteramente la forma del relato: el sueño. El sueño es un relato esen- cialmente equívoco, desplazado, un lenguaje hecho de nudos metafóricos y movilidades metonímicas al que nuestra lectura modifica sin cesar. Es- pacio de operaciones de una escritura sin centro y sin sujeto origina- rio, el sueño es la obra siempre ajena, siempre interminada (in-finita) de un yo que se disuelve en otro. "Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte -escribe Gérard de Nerval-; un adormecimiento ne- buloso embarga nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en el que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existen- cia."¹²⁵ El trabajo del sueño es el trabajo de la otra forma del yo, de

(125) Gerad de Nerval, Aurelia, Premiá, Mexico, 1979, trad. de J. Sánchez Sainz, p. 15. El subrayado es del autor.

su ausentamiento. Relato que dice lo que oculta y borra, ni monólogo ni diálogo, el sueño es un puro acontecer de la extrañeza y el que nos advierte que el relato, todo relato, tan familiar a nosotros como nosotros mismos, es sin embargo, quizá, una puerta abierta a esa extrañeza pues el yo es apenas el umbral que nos separa -nos resguarda- de lo extraño. En el sueño, como en el mito y el lenguaje, acecha y acontece esa extrañeza tras la forma de la familiaridad, extrañeza que -más profundamente que el yo- nos constituye y que no es otra cosa que la actividad, sin origen ni fin, del inconsciente.

Pero no está en nuestra intención, ni por ahora en nuestra posibilidad, extendernos sobre estos temas sino sugerir la necesidad de su abordaje. Por ahora nuestra intención es indicar, primariamente, que el hombre como animal simbólico se alimenta de la producción y el intercambio de relatos y que el relato es esencial al proceso de la existencia humana. Siendo así, no se ve cómo la literatura -que es una reelaboración de la lengua tanto como del mito y del sueño- podría abandonarlo. Más fácil sería pensar que esas extrañas producciones de la narrativa contemporánea, lejos de abandonar el relato, han emprendido el retorno a sus fuentes primordiales: la lengua, el sueño, el mito, y están a la búsqueda de una identidad perdida o amenazada. Tal afirmación, desde luego, no pasa de ser una hipótesis pero una hipótesis fuerte, quizá inevitable. Como quiera que sea, resultaría altamente conveniente estudiar "la metamorfosis de la novela" desde esta perspectiva.

En el caso de Morirás lejos, "esta historia" que no se narra (SALOMÉ CA) es, como hemos visto, una búsqueda del subsuelo del relato; es decir

la búsqueda de un estado anterior a su construcción, un juego de articulaciones siempre provisionales que interrogan la lengua del relato y reducen a esta lengua a su mínima unidad, la proposición. La proposición, sometida a variables, permutaciones y eventuales desarrollos de sus miembros, es aquí la estructura del relato: X acosa a Z. El verbo que liga al sujeto con el objeto y pone su relación en el tiempo sería, según los gramáticos de Port Royal, un verbo adjetivo; esa adjetividad es sin embargo lo que le da su movimiento y su capacidad de transformación; esto es, la capacidad de afirmar y analizar las variadas formas del acoso y hacer de esas formas otras tantas alternativas de "esta historia". Pero el juego de las permutaciones sujeto-objeto desarrolla también el tema de la identidad de ambos términos como si se tratara de una proposición con verbo ser. El verbo, entonces, reduce su adjetividad para buscarse y asumirse como sustantivo. En última instancia, que es también la instancia original, Moriás lejos realiza esta proposición: X es Z. Esta proposición-afirmación paraliza al relato en su punto de partida pero al mismo tiempo abre la posibilidad de buscarlo y analizarlo en su fuente. Así, "esta historia" no es una historia sino el análisis de la proposición, el estudio de los términos y sus relaciones y, finalmente, la afirmación de una identidad que en este caso es reversible. Si el análisis paraliza el relato, si niega su desarrollo para observar el momento de su origen, esa negación asume en la obra propiedades simbólicas. Este relato que combina y analiza elementos de la "ficción" y que no se realiza, alude con su negación a otro relato que es el de la "verdad" y es al que obsesivamente busca significar. "Esta historia" es en verdad la otra, la Historia, ese vasto, in

cesante escenario del "gran crimen" donde el relato negado puede desplegar su eficacia simbólica. "Esta historia" es un intento de contar la Historia y al mismo tiempo afirmar que la Historia, en cuanto tal, es, en lo profundo, in-decible, in-contable.

Morirás lejos no es el abandono del relato sino su búsqueda obsesiva, búsqueda que se liga a una también obsesiva crítica de las posibilidades del relato. Se trata de retornar críticamente al origen del relato, a las preguntas primordiales y al esquema inicial. La energía y las motivaciones de esta búsqueda tienen una fuente que es también constitutiva del sujeto humano: la ética. Se trata de que la verdad es in-contable pero un imperativo ético impide renunciar al esfuerzo de contarla. Es necesario, entonces, partir de la negación y buscar, asumiéndola, que esta negación se convierta en un gesto simbólico. Partiendo de la negación, se está antes del inicio, en el momento en que el relato, sus vías, elementos y posibilidades, no son un proceso sino una pregunta. Cuestionado, el arte del relato es puesto en juego. Examinada en su hacer y en su poder, la literatura es puesta en juego. También se pone en juego la noción del "compromiso literario", la relación ética-estética. ¿Cómo escribir un relato? ¿Para qué escribirlo? ¿Cómo hacer que el cómo responda al para qué? Morirás lejos no tematiza el desfallecimiento del relato sino su conflictiva necesidad. ¿Cómo escribir el relato puesto que no se puede dejar de escribirlo? En todo caso, Morirás lejos es esa pregunta que no cesa, ese esfuerzo: "papel febrilmente manchado".-

B I B L I O G R A F I A

A. Obras de José Emilio Pacheco

Morirás lejos, J. Mortiz, México, 1967.

Morirás lejos, 2a. ed. revisada, J. Mortiz, 1977.

Los elementos de la noche, UNAM, México, 1963.

El viento distante, Era, México, 1963.

El viento distante y otros relatos, 2a. ed. rev. y aum., Era, México, 1969.

El reposo del fuego, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.

No me preguntes cómo pasa el tiempo, J. Mortiz, México, 1969.

El principio del placer, J. Mortiz, México, 1972.

Irás y no volverás, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

Islas a la deriva, Siglo XXI, México, 1976.

La sangre de Medusa, Ed. Latitudes, México, 1978.

Desde entonces, Era, México, 1980.

Tarde o temprano, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

El Santo Oficio (en colaboración con Arturo Ripstein) Universidad Autónoma de Sinaloa, 1980.

Las batallas en el desierto, Era, México, 1981.

B. Obras teóricas y críticas

Albéres, René-Marie, Metamorfosis de la novela, Taurus, Madrid, 1971, trad. de Cecilio Sánchez Gil.

Altman, León, Los sueños en psicoanálisis, Siglo XXI, México, 1975, trad. de Andrés Martínez Corzos.

Aristóteles, Poética, Aguilar, Madrid, 1963, trad. de Francisco de P. Sa maranch.

- Armengol, Armando, Morirás lejos/José Emilio Pacheco, "Sábado" (supl. cultural de Uno más uno) No.10. México, 21-I-1978.
- Bachelard, Gastón, La formación del espíritu científico, Siglo XXI, Buenos Aires, 1976, trad. de José Babini.
- _____ La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1975
- Bakhtine, Mikhail, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978, trad. Daria Olivier.
- Barthes, Roland, El grado cero de la escritura, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, trad. de Nicolás Rosa.
- _____ El proceso de la escritura, Caldén, Buenos Aires, 1974, trad. de Betty Altamirano y Alberto Drazul.
- _____ Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.
- _____ "El efecto de realidad" en Lo verosímil, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1970, trad. de Beatriz Dorriots.
- _____ Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria en el College de France, "Sábado" de Uno más uno, supl. No.126, 5-IV-1980, trad. de Alberto Ruy Sánchez.
- Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México, 1976, trad. de Juan Almela.
- _____ Problemas de lingüística general II, Siglo XXI, México, 1977, trad. de Juan Almela.
- Blanchot, Maurice, El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1969, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis.
- _____ El libro que vendrá, Monte Avila, Caracas, 1979, trad. de Pierre de Place.
- Borges, Jorge Luis, Discusión, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- _____ Otras inquisiciones, Emecé, Buenos Aires, 1970.
- _____ Siete noches, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Buber, Martin, Yo y tú, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, trad. de Horacio Crespo.

- Curtius, Ernst Robert, Literatura europea y Edad Media latina, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre.
- Châtelet, François, Historia de las ideologías (T.I), Premiá, México, 1980, trad. de Luis Pasamar.
- Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1970, trad. de Martín Blanco Alvarez.
- Del Barco, Oscar, La intemperie infinita, Premiá, México (en prensa)
- Derrida, Jacques, De la gramatología, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, trad. de Oscar del Bardo y Conrado Ceretti.
- _____ L'écriture et la différence, Seuil, Paris, 1967.
- Dilthey, Wilhelm, Vida y poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1945, trad. de Wenceslao Roces.
- Donzé, Roland, La gramática general y razonada de Port Royal, Eudeba, Buenos Aires, 1970, trad. de Marino Ayerra Redfn.
- Ducrot, Oswald, El estructuralismo en lingüística, Losada, Buenos Aires, 1975, trad. de Ricardo Pochtar.
- _____ Dire et ne pas dire, Hermann, Paris, 1972.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzevetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, trad. de Enrique Pezzoni.
- Eliade, Mircea, Mito y realidad, Guadarrama, Barcelona, 1978, trad. de Luis Gil.
- Fernández, Macedonio, Museo de la novela de la Eterna, CEDAL, Buenos Aires, 1967.
- _____ Papeles de Recienvenido, CEDAL, Buenos Aires, 1967.
- _____ Teorías, Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- Forster, E.M., Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1961, trad. de Francisco González Aramburu.
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968, trad. de Elsa Cecilia Frost.
- _____ La arqueología del saber, Siglo XXI, México, 1978, trad. de Aurelio Garzón del Camino.

- Freud, Sigmund, "La interpretación de los sueños", Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, Vol.I, trad. de Luis López-Baltes y de Torres.
- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, J. Mortiz, México, 1980.
- Genette, Gérard, Figuras, Ed. Nagelkop, Córdoba (Argentina), 1970, trad. de Nora Rosenfeld y Marfa Cristina Mata.
- _____ "Lenguaje poético, poética del lenguaje" en Estructuralismo y literatura, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, trad. de Jorge Jacobbe.
- Greimas, A.J., Semantique structurale, Larousse, Paris, 1966.
- _____ Du sens, Seuil, Paris, 1970.
- _____ "El contrato de veridicción", en Lingüística y literatura, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, trad. de Renato Prada Oropeza.
- Greimas A.J. et Courtés J., Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979.
- Guglielmi, Guido, Letteratura come sistema e come funzione, Einaudi, Torino, 1967.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte (T.I) Guadarrama, Madrid, 1964, trad. de A. Tovar Y F.P. Varas-Reyes.
- Hegel, W.C., Poética, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1948, trad. de Manuel Granell.
- Heidegger, Martin, Acheminement vers la parole, Gallimard, Paris, 1976, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et Francois Fédier.
- _____ Sendas perdidas, Losada, Buenos Aires, 1960, trad. de José Rovira Armengol.
- _____ Arte y poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, trad. de Manuel Ramos.
- Horacio Flaco, "Libro del arte poética", en Epístolas y arte poética, UNAM, México, 1974, versión de Tarsicio Herrera Zapién.
- Jakobson, Roman, Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1975, trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes.

- Jakobson, Roman y Pëtr Bogatyrëv, "El Folclore como forma de creación autónoma", Strumenti critici No.3, Giugno 1967.
- Jiménez de Báez, Ivette et al., La narrativa de José Emilio Pacheco, El Colegio de México, 1979.
- Jitrik, Noé, El no existente caballero, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- _____ El fuego de la especie, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- _____ Apuntes de clase, Imprenta Tekné, Buenos Aires (mimeógrafo).
- Kierkegaard, Sören, Diario íntimo, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1955, trad. de María Angélica Bosco.
- Kristeva, Julia, El texto de la novela, Lumen, Barcelona, 1974, trad. de Jordi Llovet.
- _____ Semiótica (I y II), Fundamentos, Madrid, 1978, trad. de José Martín Arancibia.
- Lessing, G.E., Laocoonte, UNAM, México, 1960, trad. de Amalia Raggio.
- Lotman, Yuri M., Estructura del texto artístico, Fundamentos, Madrid, 1978, trad. de Victoriano Imbert.
- Lukács, Georg, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1977, trad. de María Teresa Toral.
- Mallarmé, Stéphane, "Variations sur un sujet", en Oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1945.
- Nerval, Gérard de, Aurelia, Premiá, México, 1979, trad. de J. Sánchez Sainz.
- Nietzsche, Friedrich, El nacimiento de la tragedia, Alianza, Madrid, 1978, trad. de Andrés Sánchez Pascual.
- Novalis, Los fragmentos, El Ateneo, Buenos Aires, s.f., trad. de Violeta Cané.
- Núñez Lavedeze, Luis, Crítica del discurso literario, Edicusa, Madrid, 1974.
- Pascal, Blas, Pensamientos sobre el hombre, Ed. Difusión, Buenos Aires, s.f.
- Pascual Buxó, José, Introducción a la poética de Roman Jakobson, Cuadernos del Seminario de Poética 1, UNAM, México, 1978.
- _____ "Premisas a una semiología del texto literario", Anuario de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

Paz, Octavio, El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

Nota introductoria a 15 poemas de Xavier Villaurrutia, UNAM, México, s.f., Material de lectura, serie Poesía Moderna No. 15

Pouillon, Jean, Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1970, trad. de Irene Cousien.

Priestley, J.B., Literatura y hombre occidental, Guadarrama, Madrid, 1960, trad. de Angel Guillén.

Propp, V., Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid, 1971

Puig, Luisa, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, Cuadernos del Seminario de Poética 2, UNAM, México, 1978.

"En torno a la teoría de la enunciación" en Acta poética 1, Seminario de Poética, UNAM, México, 1979.

Rilke, Rainer María, Cartas a un joven poeta, Macondo Ediciones, Buenos Aires, 1977, trad. de Federico Keller.

Segovia, Tomás, "Cuaderno inoportuno", serie de notas publicadas por el diario Uno más uno, México, los viernes de febrero y de marzo de 1979.

Tesnière, L., Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck, Paris, 1969.

Todorov, Tzevetan, Poética, Losada, Buenos Aires, 1975, trad. de Ricardo Pochtar.

Introducción a la literatura fantástica, Premiá, México, 1980, trad. de Silvia Delpy.

"La noción de literatura", en Lingüística y literatura, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978, trad. Manuel Sol T.

"Lo verosímil que no se podría evitar", en Lo verosímil, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires 1970, trad. de Beatriz Dorriots.

Valéry, Paul, Variedad (I y II), Losada, Buenos Aires, 1956, trad. de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea.

Política del espíritu, Losada, Buenos Aires, 1961, trad. de Angel J. Battistessa.

Aforismos, Nueva Cultura, México, 1940, trad. de Ricardo de Alcázar.

Literatura, Ed. Intima, México, 1933, trad. Ricardo de Alcázar.

- Van Dijk, Teun A., Estructuras y funciones del discurso, Siglo XXI, México, trad. de Myra Gann.
- Varios autores, Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1970, trad. de Beatriz Dorriots.
- Varios autores, El lenguaje, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1980, presentación de Adrián Gimete-Welsh.
- Varios autores, El lugar de la literatura, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1980, presentación de Raúl Dorra.
- Varios autores, El poeta y su trabajo, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1980, presentación de Raúl Dorra.
- Varios autores, Investigaciones retóricas II, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1974, trad. de Beatriz Dorriots.
- Varios autores, La semiología, Tiempo Contemporáneo, serie Comunicaciones, Buenos Aires, 1970, trad. de Silvia Delpy.
- Varios autores, Los caminos actuales de la crítica, Planeta, Barcelona, 1967, conjunto dirigido por Georges Poulet, introducción de Antonio Prieto, trad. de González Suárez Gómez.
- Varios autores, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970, presentación y traducción del ruso de Tzvetan Todorov, trad. al español de Ana María Nethol.
- Volek, Emil, "Los conceptos de 'Fábula' y 'Sujet'", en Lingüística y literatura, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1978.
- Wilde, Oscar, El crítico artista, La fontana literaria, Madrid, 1972, trad. de Julio Gómez de la Serna.
- Zeraffa, Michel, Novela y sociedad, Amorrortu, Buenos Aires, 1973, trad. de José Castelló.

i n d i c e

	pág.
uno: LA LITERATURA PUESTA EN JUEGO	
A: ¿Cómo se hace la literatura?.....	3
B: ¿Qué es la literatura?.....	32
dos: LA DIALECTICA LITERATURA-TESTIMONIO	
A: El testimonio de la escritura.....	68
B: La Ficción.....	99
C: La Historia.....	124
tres: EL TEMA DEL SUJETO Y EL TEMA DEL RELATO	
A: "Quién (me) cuenta...-	173
B: "...esta historia"-	228
BIBLIOGRAFIA	257