

ABSTRACT

Title of Document: LA REBELDÍA DE LA LETRA. ESCRITURA,
VIAJE Y TEORÍA EN LA NOVELA
ESPAÑOLA Y ARGENTINA DEL SIGLO XX

Carolina Gómez-Montoya, Ph.D., 2012.

Directed By: Professor Laura Demaría, Department of Spanish
and Portuguese

This dissertation uses an interdisciplinary approach to analyze and problematize the intersections of writing, theory and travel in a body of contemporary literature from Argentina and Spain. In the first chapter, I examined the paths of three travelers, José Ortega y Gasset, Victoria Ocampo and Witold Gombrowicz, who despite their dissimilar experiences, produce a form of writing closely linked to movement and becoming. Through the medieval topos of *homo viator*, which conceives the human as a pilgrim and life as a voyage of deciphering, I examine the practice of writing as a constant movement requiring the writer to embark on a journey through what Martin Heidegger called, the *holzwege*. In so doing, the writer must exit the polis and, from the position of the outsider, the writer will be able to write and to do the work of theory.

In subsequent chapters, I analyze writing spaces in the novels of Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) and Hector Libertella (Bahía Blanca, 1945- Buenos Aires, 2006), and how those places are, in fact, traveling spaces that question any concept of fixed or permanent belonging. By proposing a practice of writing that is self-reflexive and preoccupied with the possibilities of writing, I look at the responses of Vila-Matas and Libertella to the twentieth century nihilistic malaise that leads to silence. Ultimately, my goal is to construct a theory of writing that portrays the practice of writing as mobile, fluid, and disobedient to national formations and literary traditions.

Because of the falsification and distortion of sources in the novels studied, as well as the desire to break borders and conceive literature as a form of travel, I seek to reconsider the influence and continuation of the avant-garde project in contemporary novels. The critical consideration of this important transatlantic dialogue also allows for a better understanding of the avant-garde's legacy in the experimentation and possibilities of language, and it works as a point of encounter for the different itineraries that have shaped the concept of writing in relation with travel, displacement and exile.

LA REBELDÍA DE LA LETRA
Escritura, viaje y teoría en la novela española y argentina del siglo XX

By

Carolina Gómez-Montoya

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2012

Advisory Committee:
Professor Laura Demaría, Chair
José María Naharro-Calderón
Juan Carlos Quintero-Herencia
Sandra M. Cypess
Pierre Verdaguer

© Copyright by
Carolina Gómez-Montoya
2012

A mis padres que me enseñaron a *viajar y perder países*.

A Amy, compañera de viaje.

Agradecimientos

Quisiera agradecer especialmente a Laura Demaría por su apasionada entrega a este proyecto y, en general, a mis estudios en la Universidad de Maryland. Tengo la sospecha de que sin sus seminarios, sin las conversaciones, comentarios agudos y lecturas, el viaje se me hubiera hecho más estrepitoso y menos ameno. Encontré en Laura no sólo una extraordinaria directora de tesis, sino además una lectora ideal. Podría decirse que ella fue mi fantasma a medida que yo iba escribiendo.

Agradezco también a José María Naharro-Calderón su guía y comentarios, su capacidad para dialogar siempre desde una amplísima gama de perspectivas y permitirme esa misma amplitud en mi trabajo.

A ambos la generosidad intelectual y la ética de trabajo, acaso lo más provechoso de esta experiencia.

Tabla de contenido

Agradecimientos	iii
Tabla de contenido	iv
Lista de ilustraciones.....	v
Introducción	1
Capítulo 1. El devenir de la letra: escritura, viaje y teoría.....	18
Capítulo 2. Escenas de la escritura o viaje hacia la novela <i>pensamental</i>	87
Capítulo 3. Para una metafísica de la negatividad	137
Capítulo 4. Imposturas de la escritura: apropiaciones, distorsiones y mezclas	187
Conclusiones	230
Bibliografía	234

Lista de ilustraciones

1. *Figura 1.* Dermisache, Mirtha. *Diario N°1, Año 1.* “Sintonías”. Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina. 23 de enero al 31 de de marzo de 2010.
2. *Figura 2.* Dermisache, Mirtha. *Texto.* 2010. “Sintonías”. Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina. 23 de enero al 31 de marzo de 2010.
3. *Figura 3.* Café “A l’Homme Armé”, 25 rue des Blancs-Manteaux (4^e arr.), 1900. *Paris. Eugène Atget 1857-1927.* Paris: Taschen, 2008.
4. *Figura 4.* « Au Tambour », 63 quai de la Tournelle (5^e arr.), 1908. *Paris. Eugène Atget 1857-1927.* Paris: Taschen, 2008.
5. *Figura 5.* *Ensayos o pruebas de una red hermética* (1990), pg. 105.
6. *Figura 6.* *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006), pg. 69.

Introducción

“Un elemento fundamental –dice [Libertella], sin dejar de gesticular un solo instante– es el viaje o, si se quiere, el desplazamiento; a veces, ambas formas representadas. El viaje es la ida de un lugar a otro de toda clase de personajes y fantasías. Y el desplazamiento es no detenerse nunca, no reposar la frase. Hacer que cierto elemento ya contenido en ella propicie un desliz hacia la que sigue. En verdad, ambas son formas del viaje: sea como recursos retóricos, como formaciones discursivas, como pensamientos o como desplazamientos de personajes a través de una geografía. Esta compulsión por un movimiento constante me acompañó siempre, desde el primer libro” (*La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos* 68).

“Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado

de pronóstico grave –pero sumamente estimulante– de la literatura de este fin de milenio

Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir. ¿Pero, cómo será esta literatura?” (Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* 13)

Un comienzo *in medias res*. No un comienzo –qué peligrosos que son todos los comienzos– tampoco tomar la palabra por asalto, ni obligarla a que diga lo que piensa, sino encadenarse en ella, verse envuelto en ella, “como algo abandonado, flotante, dichoso” (*El orden del discurso* 4). A Michel Foucault le hubiera gustado pensar un discurso *in medias res*, en donde la escritura o la voz, prosigue, se encadena y se deja arrastrar por entre ondas de pensamiento, de creatividad, de espontaneidad. Empujado por esa misma voluntad de continuidad, de fluir por entre las palabras, de dejar que las palabras y el pensamiento fluyan, Héctor Libertella (Bahía Blanca, 1945 - Buenos Aires, 2006) piensa el ejercicio de la escritura como un viaje. Un viaje que le sirve para pensar la continuidad. Afán por no dejar que la palabra se asiente, se congele, se hunda entre la frase, es decir, que se pierda. Afán de encadenamiento y de *desliz*. Un desplazamiento instalado en el corazón de la práctica de la escritura y del pensamiento. “No reposar la frase” dice Libertella, porque cada frase funciona como un disparador de nuevas enunciaciones, porque cada frase contiene, en su interior, el secreto o el residuo de su inmediata. Y es que Libertella también avizora –como Foucault– los peligros de una institución que ha tomado, en su imaginario personal, la

forma de un mercado. El peligro de este mercado es que allí las palabras están regidas por fórmulas de compra y venta, por demandas comerciales.

El desafío de una nueva escritura sería el de pasar desapercibida por las leyes del mercado y de la institución, para así desanudar la palabra del territorio al que fue condenada a una terrible inmovilidad. Desanudar, desplazar y permitir un *desliz* que haga posible la fluidez natural de las palabras. El viaje y el desplazamiento propio de la escritura también son descritos en *Bartleby y compañía* (2000), de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), en términos de un recorrido por el laberinto del No. El peligro de la pulsión negativa es el que ha llevado a tantos escritores a abandonar la pluma, a negar toda posibilidad de enunciación, a resignarse a un silencio que es la propia imposibilidad. En ese sentido, la pregunta de Vila-Matas por “una escritura por venir”, es terriblemente certera y tiene ecos en otras preguntas que se hicieron, ya hace un tiempo, George Steiner y Theodor W. Adorno en cuanto a la posibilidad de escribir después de Auschwitz, después de la barbarie humana, después del desastre. Steiner dice que “el silencio *es* una alternativa” (72) y, en cierto modo, internarse en el laberinto del No es entregarse o explorar esa misma alternativa. Es decir que lanzarse al viaje por los caminos de la negatividad es, como en el viaje de Orfeo, el triunfo de quien se acerca a la experiencia prohibida, al rostro inaprensible, “the open gaze of death” (*Foucault/Blanchot* 44).

El diálogo entre Libertella y Vila-Matas puede parecer arbitrario. Sin embargo, este diálogo responde a una misma preocupación por las posibilidades de la escritura, por los modos en que la escritura puede viajar y enunciar desde espacios inesperados, una preocupación por la práctica de la escritura en su relación con la

práctica del viaje y la práctica teórica. En cierto modo, el diálogo de ambos ha sido para mí un itinerario de viaje, impulsado por una promesa: la de pensar una teoría de la escritura. Pero, ¿cuál sería la escritura *por venir*? Yo diría que tanto Libertella como Vila-Matas responden a esa pregunta mediante una escritura rebelde. Rebelde ante los peligros, las normas, las rigideces de la institución y el mercado, rebelde ante ciertas expectativas de clausura o de retiro, cuando en realidad lo que a estos escritores les interesa es la continuidad, el fluir, el dejarse arrastrar. Hablando de *Le livre à venir* (1959) de Maurice Blanchot, Emilio Velasco puntualiza el movimiento de apertura:

El libro, en consecuencia, no es ya nunca el libro cerrado donde acontece el sentido o el yo o el pensamiento, sino el libro siempre por venir, apertura hacia otro tiempo y otro espacio que nos desapropian y que permiten reunir, aunque en una circulación que no puede clausurarse, los tres elementos que constituyen la preocupación de Blanchot, a saber: escritura, biografía y reflexión. (17)

Esta apertura aparece representada en el libro de Blanchot por el canto de unas sirenas, una apertura que es a la vez viaje, promesa de gozo y encuentro con lo extraño.

Si Blanchot plantea la relación entre el viaje, la escritura y el pensamiento con la escena de Ulises y las sirenas, Avital Ronell lo hace desde el paseo. En el documental *Examined Life* (2008), la filósofa norteamericana dice que la filosofía es en esencia una actividad de pensamiento y, siguiendo a Heidegger, es también una actividad que incorpora la marcha y el andar por caminos que no conducen a ningún

lugar. Andar, mirar y dejarse llevar por la incertidumbre, por lo desconocido, por lo que no conduce a ningún lugar en particular, y adoptar en este instante, una actitud de apertura: “To leave things open and radically inappropriable and admitting we haven’t really understood is much less satisfying, more frustrating and more necessary, I think” (*Examined Life* 00:08:48).

El itinerario de Ronell plantea una relación profunda entre el paseo y el pensamiento, entre el andar y el pensar. Esta relación, que ya ha sido trazada por tantos otros filósofos, en particular José Ortega y Gasset y el ya mencionado Heidegger, emerge en un recorrido por Washington Square en Nueva York, recordándonos su cotidianeidad, su contemporaneidad, incluso su capacidad para circular por entre la ciudad moderna, en donde ya no hay *camino de bosque*, sino cemento, rejas que separan o limitan el espacio del transeúnte, y una falta de soledad, porque la ciudad (específicamente Nueva York), al contrario del bosque, es un espectáculo de multitudes agobiantes. Me pregunto: ¿qué caminos o qué itinerarios sigue el pensamiento? ¿De qué manera el pensamiento, a través de la palabra, fluye, circula y se mueve? ¿Qué letras, qué articulaciones, qué enunciaciones están atravesando este instante en el que Ronell se pasea o en el que yo escribo?

Pienso en la “insatisfacción” a la que se refiere Ronell, en relación con el viaje que insiste en la pregunta y no en la respuesta, que aboga por la interpelación, que es continuidad, que es desliz, y que a veces también es exceso. Y es que volviendo al viaje de la negatividad, la única salida posible como lo sugiere Vila-Matas, es la exploración de esa misma negatividad. De ahí la apuesta a un tipo de viaje por los territorios más peligrosos, por aquellos contornos en donde la palabra, asomada al

derrumbe del silencio, se acerca a su propia desaparición. Hay algo “estimulante” en ese acercamiento al vacío, dice Vila-Matas, porque ese borde, ese vacío a orillas de la absoluta negatividad, quiere funcionar como “el desliz” de Libertella, es decir como un mecanismo disparador de otra escritura, de otra palabra.

Pensar en una escritura posible y en las posibilidades que le quedan a la escritura en la novela contemporánea, supone una mirada detenida a un momento que es cruce de distintos itinerarios: el de la ficción con la teoría; el de la vanguardia con la narrativa contemporánea; y el de dos literaturas que parten de puertos distantes y que han de entregarse al viaje para mejor narrarse a sí mismas. Mi interés por la obra literaria de Vila-Matas y de Libertella comienza en el momento en que reconozco algunas particularidades en sus novelas: el uso de técnicas vanguardistas o la alusión a algunos de sus preceptos; el diálogo con otras literaturas; la construcción de un tipo de novela que abre lugar para el diario personal, el ensayo, la práctica teórica y las notas; y cuarto, una práctica de la escritura que reside en el “desposeerse” y en el “ocultamiento”.

En *El mal de Montano* (2002) el protagonista define su estilo literario en palabras que muy bien podrían atribuírsele a Vila-Matas, y que plantean un estilo opuesto al discurso paterno, una empresa de negación de ese discurso a fuerza de desatinos, de locuras y de excentricidades:

Para contrarrestar la constante aparición de tópicos en el discurso paterno yo debía –y así lo hacía– concentrar todas mis fuerzas en fugaces frases de guerrilla casera, pequeñas vanguardistas escaramuzas con las que fui construyéndome un estilo literario inconformista y excéntrico: un estilo

vanguardista al principio y que con el tiempo se ha ido serenando. Un estilo contra el tedio familiar, el de la casa de mis padres, pero también contra el tedio aplastante del país en el que me había tocado nacer. Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo anticuado y único del patriarca. Un estilo sin demasiados personajes literarios de carne y hueso. Un estilo de rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español. (154)

Sobresale en este fragmento una estética caracterizada por el vanguardismo, la excentricidad y la oposición al realismo, y una ética frente a la literatura: rebeldía y humor. En el caso de Libertella la procedencia vanguardista puede observarse en la construcción y presentación de sus textos, en donde las palabras suelen compartir el espacio con imágenes, mapas y bocetos. Además, la revista *Literal* (1973-1977) en la que colaboraban Libertella, junto con Osvaldo Lamborghini, Josefina Ludmer y Germán García entre otros, proponía un ataque al realismo, y las colaboraciones eran firmadas con el silencio del anonimato de sus autores. No obstante, como lo afirma el propio Libertella, la palabra “vanguardia” no aparece en sus páginas (*Literal 1973-1977*).

Por otra parte, las referencias a los viajes y a la escritura abundan en las novelas de estos autores. La escritura es en *Bartleby y compañía* una forma para salvarse del absoluto No, es el borde del abismo. Y en *El mal de Montano* la escritura es también viaje, equipaje, ruta y mapa, “la creación de uno mismo” (145). De manera análoga, en *La librería argentina* (2002) Libertella propone un concepto de literatura que se resiste a ser enraizado en un lugar, y que por lo tanto se convierte en

un galeón o una biblioteca flotante. Y debido a la especificidad de su construcción móvil, la escritura se concibe en términos de intercambio de mercaderías, una práctica a la que el puerto de Buenos Aires estaría trágicamente destinado a perpetuar.

La pregunta que va a perseguirme a lo largo de mi recorrido es la siguiente: ¿Cómo piensan o construyen los escritores en cuestión un concepto de escritura y qué teoría de la escritura estarían proponiendo? Pero si la escritura es, como la teoría, un viaje que exige salir de la polis y aquí, por supuesto, la polis es sinónimo de la subjetividad, del logos, de la unicidad, entonces la experiencia de la escritura no es el viaje de Ulises, sino el de Orfeo, un viaje hacia el abismo. A partir de aquí, surgen otras preguntas: ¿qué nuevas relaciones se trazan entre el escritor y el lenguaje o la palabra? ¿Qué posibilidades de vuelo o de goce o de desbordamiento explora el escritor?

Michel de Certeau define en *The Practice of Everyday Life* (1980) una práctica teorizante que se concibe como una actividad sin discurso, no domesticada por el lenguaje. Tiene además un valor fronterizo, puesto que no pertenece ni a las artes ni a las ciencias, y conserva su significación clásica de “ver/hacer ver” o de “contemplar”. La metáfora que resume esta práctica es compleja y fascinante: “a discourse that brings forth into the light an inverted representation of its opaque source. This discourse is what we call ‘theory’”¹ (72). Es decir, la práctica teórica como una luz en opaca fuente. De ese modo, de Certeau consigue teorizar lo inteorizable. El viaje, al ser una actividad de movimiento constante, de enfrentamiento con lo nuevo y con lo extraño, resulta ser una de las actividades más

¹ La traducción española de *La invención de lo cotidiano*, a cargo de Alejandro Pescador, dice: “un discurso dilucidador que se produce a la luz de la representación invertida de su opaca fuente. Este discurso es ‘teoría’” (82).

fructíferas para pensar la práctica teórica. Esto es lo que hace James Clifford en sus *Notes on Theory and Travel*, insistir en la imagen del viaje y en su relación con el espacio y con la práctica teórica. La teoría es entonces, una práctica de viaje y de observación, que además debe cumplir con un imperativo: hay que salir de la polis, dice Clifford, para hacer teoría.

A medida que trazaba la relación entre Vila-Matas y Libertella y de alguna manera, iba creando una genealogía, nuevos itinerarios iban tomando forma. Así, en el primero capítulo, me detengo en el viaje argentino de José Ortega y Gasset y el viaje europeo en Victoria Ocampo, que me permitían puntualizar un momento de diálogo frente a los deseos de internacionalización y apertura del mercado cultural que se empezaban a generar en las primeras décadas del siglo XX. Diálogo fructífero además, cuando la metáfora del viaje está presente en toda la filosofía de Ortega y en Ocampo, la escritura y el viaje se concilian de manera totalmente natural. Tanto *Meditaciones del Quijote* (1914) como los ensayos de *El Espectador* (1916-1934) de Ortega y Gasset esbozan una filosofía que se presenta como un recorrido o como un viaje. La meditación orteguiana supone una “salida” o un “abandono” de los espacios familiares y una actividad de “abrirse camino” por espacios inciertos y desconocidos. En el caso de Ocampo, la incansable viajera, su *Autobiografía* (1979-1984) y sus *Cartas de posguerra* (2009) dejan ver una escritura movible, generada sobre la marcha. Al analizar el parentesco entre la autobiografía y las cartas personales de Ocampo y la meditación orteguiana, se puede entrever una práctica teórica que asume lo personal, lo autobiográfico, como parte vital de la circunstancia del ser. Esta

práctica teórica, en tanto que razón vital, supone la conquista del ser por su destino, la conquista de una vida individual que es circunstancia y destino.

No obstante, si quería hablar de una letra rebelde debía también romper la dialéctica del diálogo Ocampo-Ortega, que se ha convertido en un lugar común en la literatura argentina. Para ello, qué mejor antítesis o punto de fuga que Witold Gombrowicz, el escritor fuera del parnaso, el escritor periférico (en tanto que polaco y no parisino), el escritor excéntrico². La búsqueda de un nuevo lenguaje es el sello de su *Diario argentino*. El viaje es búsqueda y descenso, como se observa en sus incursiones al barrio del Retiro en donde se empieza a generar una estética consciente de su provocación, de su entrada en territorios regidos por el deseo y por el intercambio peligroso. De ahí que la juventud, lo incompleto, lo inmaduro, constituyan rasgos de su estética, y también de la estructura de sus obras, al fin de al cabo, el *Diario* es una obra fragmentada, incompleta, pero profundamente sugerente. En ese sentido, mi acercamiento a un teórico tradicional como Ortega y Gasset, viene acompañado de la lectura de otros teóricos no tradicionales, como es el caso de Ocampo y de Gombrowicz, quienes en sus viajes y en sus peripecias piensan y teorizan la práctica de la escritura. Reconozco que este primer capítulo puede parecer un desvío del diálogo central; no obstante, su propósito es doble, puesto que al plantear las relaciones entre escritura, viaje y teoría en las escrituras de otros viajeros, traza coordenadas de lectura necesarias para entender el diálogo entre Vila-Matas y Libertella.

² El propio Gombrowicz explica en su *Diario argentino* que voluntariamente había rechazado al parnaso literario argentino, aunque el gesto había sido mutuo: “Creo que por las mismas razones el Parnaso no se apresuró demasiado a trabar relaciones más estrechas conmigo. En fin, no es de extrañar: un polaco, desconocido en París, autor de cierta obra, con gustos literarios demasiado paradójicos, sospechoso y excéntrico” (9).

En el segundo capítulo me detuve en un rasgo propio de las novelas de Vila-Matas y Libertella, se trata de la presencia de una serie de espacios físicos relacionados con la escritura. Elegí detenerme en cuatro escenas: un galeón, un jardín, una buhardilla y una postal. Todas las escenas poseían ciertos elementos en común, por ejemplo, todas ellas constituían espacios de la escritura y espacios desde donde era posible viajar. Al analizarlas me planteé las siguientes preguntas: ¿qué dicen estas escenas acerca de la escritura? Y más importante, ¿qué teoría de la escritura se podía sustraer de esa fuente opaca? Viaje, escritura y teoría venían a reconfigurarse en estas escenas, dada la consciencia que los narradores tienen del proceso de escritura y la noción de una escritura que fluye o que viaja. Utilizo el adjetivo “pensamental”, de Gonzalo Sobejano, para describir estas novelas en donde el narrador está continuamente pensando y remitiéndose a la escritura. En última instancia, lo que estas escenas revelan, es el viaje mismo de la escritura, su exploración por territorios insospechados, sus posibilidades y sus límites.

En el tercer capítulo analizo los límites de la escritura, límite entendido como postura estética al borde de la negatividad y del silencio, y postura política en tanto rechazo de las instituciones, de la Novela, rechazo del sistema literario y sus valores, que opera desde el fondo oscuro de las sentinas de un barco como el galeón de *La librería argentina* de Libertella. Estos límites aparecían claramente delineados en *Bartleby y compañía* de Vila-Matas y en el silencio ágrafo al que estaba condenada la literatura del No. Por otra parte, la negatividad de la escritura, tenía ecos de otros proyectos artísticos, en concreto la vanguardia histórica que, como lo anota Matei Calinescu, puso en práctica una estética tanatoflica. De todas maneras, este fondo

vanguardista de la voluntad de la negatividad en la literatura, funciona en el caso de Libertella y Vila-Matas como una entrada en la oscuridad que permite una apertura, y el regreso a la palabra, a las posibilidades de enunciación.

Finalmente, en el capítulo cuatro, considero la presencia de apropiaciones, distorsiones y mezclas en novelas como *Impostura* o *Bartleby y compañía* de Vila-Matas, y en *Pathographeia*, *Las sagradas escrituras* y, en especial, “La leyenda de Jorge Bonino”, éstas últimas de Libertella. La presencia de estos artificios me llevó a remontarme a escritores como Max Aub y Jorge Luis Borges, en donde estos mecanismos encuentran o alcanzan su más clara materialización. Esto, a su vez, me permitía replantear la propuesta de lectura de Ricardo Piglia de la tradición literaria argentina, como tradición de plagios, malas traducciones, mezclas, etc.

Reconsiderar el papel de las vanguardias me parece esencial para distinguir el impacto que tiene para la narrativa contemporánea la presencia de elementos teóricos, mecanismos y técnicas vanguardistas. Dado que varios trabajos críticos publicados en esta última década han retomado la vanguardia y los desvíos, rupturas o giros que ésta generó, tengo la firme sospecha de que sólo hasta ahora hemos podido ver el alcance y fuerza generadora de la vanguardia. Acaso podría entenderse esto como una deuda –una deuda todavía no saldada– que el arte y la escritura tienen con la vanguardia. Por eso insisto sobre esta *vuelta*, como la llama Sandra Contreras, a la vanguardia, especialmente cuando la distancia –es decir el perspectivismo orteguiano– permite afinar o aclarar la vista, haciendo posible un volver a las cosas, volver al instante de su inaprensibilidad. Entre los trabajos que siguen esta misma voluntad, si se quiere, “revisionista”, se encuentran el de Contreras sobre la narrativa de César Aira, que

parte justamente de este fenómeno que supone la *vuelta* a las vanguardias históricas, un retorno a los orígenes, una revitalización, un “volver a inventar el arte” (17). Parte de la labor de “recuperación” o “revisión” de las vanguardias, a la luz de la nueva narrativa latinoamericana, ha llevado a algunos a analizar una figura central como la de Marcel Duchamp. El libro de Raúl Antelo, *María con Marcel: Duchamp en los trópicos* (2006) y el de Graciela Speranza *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), son ejemplos de esta voluntad de detenerse en el aparentemente improductivo viaje de Duchamp a la Argentina, tras la Primera Guerra Mundial. Ambos críticos, estudian pues, un “efecto argentino” sobre Duchamp, así como un “efecto Duchamp” en las artes y la literatura contemporáneas:

...la potencia de un incontestable “efecto Duchamp” recorre el arte de las últimas décadas, como un catalizador de por lo menos tres rasgos notorios de las prácticas estéticas de la segunda mitad del siglo: el impacto irreversible de la reproducción en el arte, los movimientos decisivos de las artes hacia fuera de sus campos específicos –literalmente, un *hors du champ*– y, sobre todo, un giro claro de una buena parte de las artes hacia la *cosa mentale* o, más precisamente, un giro conceptual. (Speranza 21-22)

El giro conceptual que marca Speranza recupera ciertos mecanismos estéticos y teóricos duchampianos, cuya influencia tal vez solo podemos percibir ahora. Lo interesante es que ese mismo “salto transatlántico” que realizan los críticos argentinos, viene impulsado por su correspondiente gesto en España, y una subsecuente revisión de las vanguardias que permite contextualizar la narrativa de los años setenta y ochenta y su diálogo con los escritores latinoamericanos del momento:

La fuerza motriz de la neovanguardia se situó en la narrativa, concebida como fusión ‘magmática’ de los géneros literarios modernos, generando así un espacio transgenérico que, comercialmente, se denominó ‘nueva novela’ – subsiguiente al proceso mitologizador del ‘arte nuevo’ de la vanguardia histórica- y que aspiraba a ser un género totalizante, una síntesis o *summa* creadora de los géneros literarios mayores: mezclando poesía, ensayo y novela en un discurso convertido en ‘escritura’, se subrayaba la materialidad física de lo literario, la obsesión por la expresión y la construcción, por el uso de innumerables y a menudo fastidiosos y enrevesados procedimientos técnicos y compositivos, que espantaron definitivamente a un buen número de lectores transigentes con el aburrimiento o la incompreensión, con la radical ruptura del pacto comunicativo autor-lector, con el menosprecio e incluso total olvido por parte del autor. Es de justicia reconocer que el impulso renovador del lenguaje y del género literario de la ‘nueva novela’ o de la narrativa de neovanguardia, en lengua española, procede en gran parte de autores hispanoamericanos, como Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera infante, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Fernando del Paso..., entre otros. (Gabaldón y Valcárcel 443-444)

En ese sentido, la lectura comparativa que propongo de la narrativa de Vila-Matas y de Libertella puede ser comprendida, en un primer momento, como una continuación de estos saltos transatlánticos que si por un lado revisan los efectos de la vanguardia, por otro, son conscientes de la labor o el papel que las editoriales como Seix Barral

tuvieron durante las décadas del setenta y ochenta, con la publicación del boom latinoamericano³.

Sin embargo, a la presencia vanguardista en las novelas de estos escritores, se suma un interés por la escritura. Resulta sorprendente el alcance de los post-estructuralistas y de revistas como *Tel Quel* en la academia hoy en día. La casi omnipresencia que han tenido en el terreno de la teoría escritores como Barthes, Derrida, Foucault, para nombrar apenas algunos, no se corresponde con la falta de análisis en el terreno de la escritura. Quiero decir que seguimos arrastrando hasta nuestros días los conceptos que Barthes, Derrida, Steiner y Foucault plantearon 30 o 40 años atrás en libros realmente fundacionales (de eso no cabe duda) como *S/Z*, *Gramatologie*, *After Babel*, para nombrar algunos. Sin embargo, yo me pregunto, ¿cómo hoy por hoy podemos entender la escritura cuando, alejados de los efectos inmediatos de la vanguardia, nos enfrentamos a una novela como *Zettel* o como *Bartleby y compañía*? Es más, en el contexto latinoamericano, y tras los efectos de la segunda vanguardia, la de los sesentas y setentas, ¿cómo podemos concebir la escritura que ya no pasa por la revolución, ni por una necesidad de compromiso (intelectual, político, etc.), ni tampoco, necesariamente, en oposición al mercado, al museo, a la librería? ¿Cómo romper con la negatividad y la imposibilidad de continuación con la que condenaron Peter Bürger y Renato Poggioli, los dos teóricos de la vanguardia, a ésta? ¿Cómo hacer para que aquellos giros teóricos, aquellos atropellos a la lengua sigan teniendo una influencia sobre las escrituras del presente?

³ Véase *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain* (2007) de Alejandro Herrero-Olaizola.

En última instancia: ¿cómo hacer para que la escritura vuelva a sorprendernos y para que el lenguaje genere vuelos o salidas que no habíamos visto antes?

Para responder a todas estas preguntas me propuse definir una teoría de la escritura que, de la mano de la práctica teórica y del viaje itinerante, hacía posible pensar una escritura en movimiento. Se trata entonces de una teoría de la escritura que revela, por un lado, una plena conciencia frente al ejercicio de la escritura y por otro, una luz en opaca fuente. Ortega y Gasset propone una definición de la escritura que creo merece toda mi atención, por pensar la escritura como un acto de rebeldía, de subversión, un acto de una letra que se rebela contra todo lo que busca asentarla, medirla, fijarla: “Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión” (“Miseria y esplendor...” 299). Escribir es justamente lo contrario de fijar, de asir, de anudar. Hablar de una escritura rebelde supone ya un gesto algo necio, el de resistirse a ciertas nociones de temporalidad, de espacialidad, de racionalidad. A esa rebeldía quiero escuchar en esta tesis, a sus sonidos necios de rebeldía me interesa seguirles la pista.

Finalmente, y dado que lo que propongo es en cierto modo un viaje, esta teoría de la escritura se la puede llamar transatlántica⁴ dado que está hecha con materiales similares a los utilizados por los estudios transatlánticos. En primer lugar, el cruce del Atlántico está presente en el imaginario cultural y literario de Libertella, tanto como en el de Vila-Matas. Segundo, mi trabajo no está configurado dentro

⁴ Si bien he incorporado en mi lectura, algunos teóricos de los estudios transatlánticos como James Clifford y Rosi Braidotti, este es un tema que pienso desarrollar con mayor profundidad en el futuro.

disciplinas específicas o cerradas, es decir que ésta no es una teoría argentina ni española, ni mis referencias teóricas están siempre vinculadas a estas literaturas. Tampoco me dedico exclusivamente al análisis de textos literarios, sino que incorporo preguntas de orden estético, y materiales visuales como fotografías, dibujos y grafismos. Además, al hablar de la rebeldía de la letra, me desentiendo de un pensamiento situado en la ciudad –en una *ciudad letrada*– y en los sedentarismos que éste concepto puede generar. Al contrario, mis preguntas están siempre vinculadas al modo en que la escritura opera desde el intercambio, desde la mezcla, desde los desplazamientos. He intentado yo también, salir de la polis para hacer teoría, salir de la escritura para volver a ella, concebir, en fin, una escritura por venir. A este viaje y por estos itinerarios de la escritura es que responde y circula mi teorizar.

Capítulo 1. El devenir de la letra: escritura, viaje y teoría.

La escritura como proceso de búsqueda, de creación, de diálogo y de revelación a través y desde el lenguaje presenta cierto parecido con el viaje. En *European Literature and the Latin Middle Ages*, Ernst Robert Curtius explica que los poetas romanos ya habían construido una metáfora de la escritura de una obra literaria como viaje náutico, de tal modo que escribir se traduce en un “vela dare”, y el final de la obra en un “vela trahere” (128). De igual modo, al hablar del inevitable y misterioso viaje que aguarda a todo escritor, Maurice Blanchot cita un pasaje de Flaubert para quien la escritura se irá convirtiendo en las postrimerías de su vida, en exceso, en locura e imposibilidad: “I must be absolutely mad to undertake a book like this one... I must be crazy and completely out of my mind to undertake such a book! I am afraid that in its very conception it is radically impossible... What terror! I feel as though I’m about to embark on a very long voyage towards unknown regions, and that I won’t be coming back” (*The Gaze of Orpheus* 127). El viaje de la escritura limita con la locura, con el exceso, con todo aquello que por su extrañeza, bordea los límites de lo humano y entra en las regiones oscuras. Así como el instante en que la mirada de Orfeo se torna hacia Eurídice es el de la libertad, el de la apertura, y el de la noche oscura, de igual manera, el encuentro entre Ulises y las sirenas, supone un instante en donde el héroe griego se enfrenta ante una experiencia definitiva. Ambos momentos, situados por Blanchot en un presente eterno y único, son, en consecuencia, el encuentro con lo inhumano (hay que recordar que así se describe el canto de las sirenas), con la duda, con lo extraño y lo extranjero. Pero además de ser

un momento en el tiempo, es decir, un presente que aguarda por una promesa, la promesa del canto para los marineros y la promesa de la obra de arte para Orfeo, este momento es también una distancia, una navegación, en suma, el viaje del cual Flaubert teme no volver más.

La angustia de Flaubert es real, del mismo modo que la voz de las sirenas es real o que la presencia de Eurídice en aquel oscuro pasadizo que conecta al mundo de los muertos con el de los vivos, la oscuridad con la luz, la noche con el día, es auténtica presencia, auténtico enigma. ¿Habrá una manera distinta de escribir que no sea sumergiéndose en el viaje, en la búsqueda por los límites, los abismos, la borradura de letras todavía no escritas y siempre por venir? El viaje de la escritura, como instante eterno y como itinerario, parece aludir al tropo medieval de *liber mundi*, el mundo es como un texto que se puede leer, que se puede interpretar, y, a la inversa, el libro es un mundo, concentrado en una página, que se escribe en algún escritorio abrumado de libros y de notas. Las imágenes abundan en las novelas de Enrique Vila-Matas, como es el caso del joven escritor que habita la buhardilla de Marguerite Duras en *París no se acaba nunca* (2003), o las referencias a la torre de Montaigne y al cuarto de hotel desde donde escribe el *Doctor Pasavento* (2005), para quien la experiencia de la escritura es un acto de ocultamiento y de viaje interior. Así, el viaje interior del escritor es el oxímoron de una experiencia total en un espacio mínimo: el libro como mundo, pero también el mundo como libro. Y ante el viaje, como ante la página en blanco, el escritor experimenta el mismo terror de Flaubert de no poder ya más volver, la misma enfermedad ágrafa que acecha a tantos personajes en las novelas de Vila-Matas.

La tensión que se genera en el proceso de la escritura, en tanto viaje o peripecia de la letra, es situada por Blanchot en el espacio que separa a las sirenas de Ulises, descrito como una distancia, una navegación, así como la promesa de lo porvenir:

Ce chant, il ne faut pas le négliger, s'adressait à des navigateurs, hommes du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation : il était un distance, et ce qu'il révélait, c'était la possibilité de parcourir cette distance, de faire du chant le mouvement vers le chant et de ce mouvement l'expression du plus grand désir. (*Le livre à venir* 10)

La separación entre el héroe y el objeto del deseo produce una tensión entre el pasado y el porvenir, entre las ansias y el temor, entre la oscuridad y la luz. Esta distancia es el lugar donde habita la escritura, en pugna y en tensión, como deseo y como promesa; de ahí, que veo necesario analizar la relación entre el viaje, la escritura y la teoría como prácticas íntimamente relacionadas, y en donde se exhiben salidas, desplazamientos, aperturas, fricciones y tensiones dicientes de una escritura por venir.

Aprovechando esta imagen sugerida por el encuentro de Ulises con las sirenas, el viaje debe ser comprendido como un impulso de salida, un deseo de ver y contemplar distintos grados de luminosidad –desde la luz hasta la oscuridad–, y en ese trayecto, en esa distancia, es donde se produce una escritura que como el ser, deja ver el ritmo de su devenir; una escritura cuya fuerza reside no tanto en el instante de su iluminación, como en su exceso, en su saturación, en su pausado desplazarse siempre hacia otra parte, siempre –en palabras de Ortega– *allende el mar*. Este capítulo se propone seguirle los pasos a los desplazamientos de tres viajeros, José

Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955), Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979) y Witold Gombrowicz (Moloszyce, 1904-1969), porque es allí donde veo surgir el trabajo teórico, en el momento en que la escritura devela las marcas de su desplazamiento, de su extrañeza, de su imposibilidad de fijar. Así, la escritura se muestra como un acto genuino de rebeldía y de desestabilización, de urgente atravesar por espacios extraños para producir una letra que en lugar de marcar una llegada, tan solo nos deja percibir el rumor de su partida, las huellas de su devenir viajero. Acaso porque a todo viaje precede el canto de unas sirenas, estos viajeros se me presentan como evocaciones de las criaturas marinas cuyo canto debo escuchar para mejor trazar los desplazamientos en las novelas de Vila-Matas y Libertella.

En varios de sus trabajos críticos, Estrella de Diego ha utilizado el viaje como metáfora del límite de la experiencia humana, así en *Travesías de la incertidumbre* (2005), la crítica asegura que es durante el viaje que el ser debe enfrentarse ante el desafío de olvidar y de recordar:

Es posible que el conflicto inherente al ser humano –y que se manifiesta durante los viajes–, la tentación de olvidar y la obligación de recordar, se haga sobre todo visible en los trayectos por barco, durante esa separación momentánea de la tierra que representa, en primer lugar, el deseo de la tierra misma: llegar a tierra firme y dejar atrás el mar, diluir el pasado, empezar desde cero o, dicho de otro modo, propiciar el olvido que el agua impide.

Otro de los más ilustres marineros de la cultura occidental, Ulises, dividido a lo largo de sus hazañas entre la memoria y la desmemoria, olvida en la tierra y

recuerda en el mar o, dicho de otro modo, reflexiona sobre los peligros del olvido que suelen materializarse en tierra firme. (38)

Aquella separación momentánea que obliga a enfrentarse con la memoria (y por lo tanto con el tiempo), produce en el filósofo español, José Ortega y Gasset, una mezcla de emoción y de temor, al emprender el primer viaje americano en 1916. Invitado por la Institución Cultural Española, dentro de lo que Máximo Etchebarri ha llamado “un ambicioso y vasto plan de acercamiento hispano-argentino” (11), Ortega vendría a tomar el lugar que antes había ocupado Ramón Menéndez Pidal, Amado Alonso, Eugenio D’Ors y Américo Castro. Una de las características más interesantes de los escritos de Ortega, es la manera como se construye a sí mismo como un viajero, siempre alerta y fascinado ante el paisaje, ante la circunstancia que lo rodea. Por ello mismo, sus obras son espacios de reflexión sobre el viaje, la escritura y, por supuesto, la filosofía.

Sin embargo, la experiencia americana no será solamente un periodo de enriquecimiento y de diálogo prometedor, como lo explica Tzvi Medin, al menos esa no parece ser la visión de Alfonso Reyes, quien revestirá la imagen de Ortega en la de un Ulises engañado, suponiendo que aquello que encuentra en América era tan solo el canto de unas sirenas mentirosas. Las sirenas, según esta lectura, estarían personificadas en la élite intelectual argentina con la que Ortega se codea y que, como lo explica Marta M. Campomar, le abre puertas “para convertirse en el pensador predilecto de los terratenientes, hombres de negocio y familias distinguidas que aspiraban a adquirir alta cultura” (29-30). De hecho, es en este contacto con las damas de la alta sociedad que Ortega conocerá a Victoria Ocampo, quien lejos de ser una de

las sirenas, es quien mejor puede entender a Ortega, siendo ella misma una incansable viajera. La amistad entre Ortega y Ocampo tal vez se explique –entre otras cosas– por un común deseo de realizar un programa de acercamiento y de diálogo entre Europa y América. Quizá por esa voluntad de diálogo y de quiebre de fronteras, la analogía en referencia a Ulises y las sirenas se repetirá en Ocampo, quien define “el mal de Ulises” como aquella enfermedad que afecta a los viajeros que abandonan tierras y amigos.

En esencia, lo que el episodio de las sirenas revela, tomado una y otra vez en referencia a la relación entre América y Europa, es la dinámica de los modos de intercambio cultural entre ambos continentes. Las políticas y las poéticas que se esconden detrás de este intercambio cultural, demuestran una relación desigual, que permite a críticos como Nicolás Rosa afirmar que “La historia de la literatura argentina –la literatura misma– se manifiesta como un resultado periférico –ex -céntrico– en relación a los modelos que la cultura occidental propone como ‘universales’ (“Sur o el espíritu de la letra” 73). Esta condición, presentada como un *a priori* de la literatura argentina, reaparece como una constante preocupación a lo largo del siglo XX. Cuando en *La librería argentina* Héctor Libertella plantea la relación entre América y Europa en términos comerciales, es decir como un mero intercambio de mercaderías: “compra de modelos importados, manufactura interna y posterior reventa (el comercio de lecturas como un modo que le correspondió naturalmente al puerto de Buenos Aires)” (86), está revelando una poderosa metáfora de las políticas que reglamentan las relaciones entre países europeos industrializados y países americanos en vías de desarrollo. En este cómico giro de Libertella, Ulises

dejaría de ser el héroe estoico y revelaría su verdadera mediocridad, que según Blanchot es propia de un héroe del periodo de la decadencia griega. Sin embargo, si “el mal de Ulises” –como lo plantea Ocampo–, aparece formulado desde el sentimiento de la nostalgia por los lugares que se dejan y por la condición de *homo viator* que encarna Ulises, en Libertella la relación de intercambio se postula desde una condición postcolonial americana. Es decir que las colonias quedan eternamente ligadas al centro, en una relación de necesidad, de intercambio comercial y cultural, del que les resulta difícil deshacerse. Esta es la “cultura de la importación” a la que se refiere Witold Gombrowicz en su *Diario argentino*, y que obliga a que los valores se dicten desde afuera, en lugar de formular criterios y juicios desde adentro (60). Esta problemática de la condición periférica de la literatura argentina se complejiza aún más cuando es interpretada por viajeros (pienso en el caso de Ortega y Gombrowicz) que provienen de un centro desfasado: Europa sí, pero en todo caso, una Europa a la periferia como es el caso de España y Polonia. Pese a las obvias diferencias entre estos viajeros, los cuales han sido tradicionalmente leídos más en contraposición que en diálogo, el punto de contacto entre ellos consiste en su condición viajera y en la perspectiva que cada uno de ellos asume frente a la otra orilla. Si para Ortega América es la salvación de una Europa en decadencia, para Ocampo América necesita dialogar con Europa y más delante, con los Estados Unidos, para convertirse en una poderosa máquina cultural. Gombrowicz cuestiona la centralidad de la cultura europea e indaga en la condición secundaria o “menor”, para usar el término de Deleuze, de las culturas periféricas como sería Polonia o Argentina. De allí que el dilema de la relación entre América y Europa, dentro del marco de la escena de Ulises

y las sirenas, ponga en evidencia distintos modos de leer esa distancia, esa promesa, ese viaje que los separa y que los atrae con igual fuerza.

Así como el viaje lleva dentro de sí el enigma del encuentro y de la revelación, la teoría vendría a estar relacionada con el viaje en tanto que su etimología clásica evoca la noción de “ver” o “contemplar”⁵, apuntando a la capacidad que tiene la teoría para descubrir o iluminar, haciendo alusión al paso de la oscuridad a la luz:

There are in fact two aspects of nostos in the *The Odyssey*; one is of course, the hero's return from Troy, and the other, just as important, is his return from Hades. Moreover, the theme of Odysseus's descent and subsequent nostos (return) from Hades converges with the solar dynamics of sunset and sunrise. The movement is from dark to light, from unconsciousness to consciousness. In fact the hero is asleep as he floats in darkness to his homeland and sunrise comes precisely when his boat reaches the shores of Ithaca. (citado en *The Future of Nostalgia* 7)

El viaje como revelación y encuentro con la luz es invocado por Ortega, para quien la existencia es la aventura de todo ser en búsqueda de su circunstancia, de su verdad iluminadora. No obstante, el descenso hacia la oscuridad que también experimentan Ulises y Orfeo en sus respectivos viajes, solo se hace visible en la escritura de Gombrowicz, para quien el barrio del Retiro supone un descenso geográfico en el mapa bonaerense, hacia las orillas del Río de la Plata: “¡abajo!, ¡abajo! Aquello me

⁵ En su ensayo sobre la teoría, “The Arts of Theory”, Michel de Certeau anota que: “This discourse is what we call ‘theory’. It retains the word’s ancient and classical meaning of ‘looking at/showing’ (‘voir’/ ‘faire voir’) or of ‘contemplating’ (theorein). It is ‘enlightened’” (*The Practice of Everyday Life* 72).

llevaba hacia abajo, a la esfera inferior, a las regiones de la humillación” (*Diario argentino* 41). En ese descenso en donde Gombrowicz contempla a los jóvenes marineros pasearse alrededor de la torre de los ingleses, se formula una escritura cuya ruta no es la luz sino la oscuridad, no la salvación de los héroes griegos al retornar a la patria, sino la humillación de la juventud.

La distancia que separa al exiliado polaco de su patria, es una distancia descrita en su novela *Transatlántico* (1953), como una tensión entre el pasado y el porvenir (10). Esta tensión también amenaza a Ocampo, obligándola a enfrentarse con el espacio que supone el Atlántico, en su caso, una barrera para la libre circulación de ideas y de escrituras entre Europa y América. En ese sentido, Ocampo neutraliza las operaciones que se llevan a cabo en el espacio que es el Atlántico, y al vaciarlo y neutralizarlo de significado, lo convierte en un espacio que no es espacio (se podría argüir que el Atlántico es un lugar y no un espacio, de acuerdo con la distinción que hace De Certeau), un odioso enemigo que deberá ser derrocado. No obstante, al considerar el espacio del Atlántico, Ocampo también insiste en lo que ese recorrido tiene de valioso, en lo que ese itinerario de escrituras supone para el intercambio cultural entre América y Europa. Por supuesto, el Pacífico no hace parte del imaginario cultural de Ocampo y, por lo tanto, su ausencia no hace sino reforzar una mirada que pese a su amplio radio y a su deseo de atravesar fronteras, está definida por los límites y las costas del Atlántico.

Estrella de Diego ha hablado acerca del “viaje de la occidentalidad” para referirse al entusiasmo descrito por Ortega en el primer número de la *Revista de Occidente*: “Hay en el aire occidental disueltas emociones de viaje” (citado en *Desde*

Occidente 16). Aquella urgencia que helaba la sangre de Occidente y que precipitaba el deseo de dirigirse hacia otros horizontes, de rescribir un cuaderno de bitácora que había llevado el impulso por el orden, la razón y la claridad al sombrío horror de la guerra, era también un deseo por inventar un nuevo rumbo ante la desazón en que había quedado estancado el destino de Occidente. Diego dice que “todos los viajes parecen un hipotético trayecto hacia el pasado, aun no siendo los protagonistas conscientes de ello” (*Travesías* 69); y es preciso insistir en que ese viaje de la occidentalidad, generaba por un lado las ansias comunes a todo viaje, así como el temor a perderse en el trayecto. Las obras de escritores como Pirandello, Kafka, T.S Eliot y los movimientos de vanguardia, no hicieron sino representar un mundo estéril, impotente y desamparado (Fusi Aizpurúa 30-31); y fue justamente la crisis y la decadencia del mundo occidental la que convirtió aquella *desorientación* en un imperativo por salir, viajar y reorientarse.

No obstante, el viaje de la occidentalidad que algunos países europeos estaban dispuestos a emprender, suponía también una nueva ordenación del mapa, bajo otra mirada y con otras fronteras que poco a poco descentralizarían la posición que París había tenido para la cultura y el pensamiento occidental: “El cosmopolitismo de la cultura de entreguerras, subrayado por Ortega en las páginas de la revista [de Occidente] (diciembre 1924), vino a poner fin al largo monopolio informativo ejercido por París, que adaptaba y reexpedía cuantas aportaciones sustanciales pudieron producirse” (Cacho Vieu 50). En efecto, en el primer número de la *Revista de Occidente*, Ortega subraya la voluntad apolítica de la revista, a la vez que el deseo de convocar todas aquellas ansiedades y desencantos que había dejado como herida la

primera guerra mundial. Parecería entonces, como si el ocaso de la guerra hubiese puesto final a una Europa inocentemente positivista, y a una España provinciana que había permanecido apartada y que, por fin, se hallaba en el momento oportuno para lanzarse al viaje de la occidentalidad, con el miedo y la ilusión propios de todo viaje.

Ciertamente, el mundo occidental había emprendido una suerte de viaje, quizá incluso el viaje mismo de la occidentalidad, que preparaba al mundo a un temblor convertido por fin en estruendo, eso que Jünger define en *Tempestades de acero* como el “anhelo de cosas insólitas, de peligro grande”, y que acabaría por hacer cierta la profecía de Ortega: el miedo a perderse, precisamente, en el propio mito de la occidentalidad que compartieron por aquellos años los países europeos. (*Desde Occidente* 16-17)

Perderse en el mito de la occidentalidad era para Ortega el equivalente a perderse en el viaje de la existencia. Dicho de otro modo, equivalía a la derrota de los lotófagos en *La Odisea*, quienes al probar la flor de loto perdían el deseo de volver a casa y en lugar de perseguir la felicidad como verdad última, se satisfacían con la apariencia de felicidad que les ofrecía el sabroso letargo de las flores. Según Ortega, el propósito de todo ser es la búsqueda de la felicidad, y el impulso hacia la aventura es la fuerza que activa la vida, que es a la vez el trayecto de un viaje existencial. Por ello mismo, la metáfora del viaje está presente en toda la filosofía orteguiana y tanto *Meditaciones del Quijote* (1914) como los ensayos y escritos de *El Espectador* (1916-1934), esbozan una filosofía que se presenta ante un público en la forma de un recorrido, de un viaje o de una peripecia, como las notas escritas a mano⁶ de un viajero.

⁶ Nótese que en los agradecimientos de *El Espectador I* (1916), Ortega hace alusión a la cualidad íntima de su proyecto, que además, debería idealmente “aparecer manuscrita”.

El concepto de meditación en Ortega, supone una práctica teórica que además de estar relacionada con el viaje, está demarcada por la metáfora pictórica del “libro-escorzo”. Esta metáfora se desarrolla en *Meditaciones*, en donde el *Quijote* es denominado el libro-escorzo por excelencia (119), puesto que genera en su lector-observador un efecto visual en el que debe salir del mismo para verlo desde una nueva mirada. Este sería el principal aporte de la filosofía platónica: salir de las cosas para volver a ellas, lo que Julián Marías ha denominado “la vuelta táctica” para indicar el movimiento de alejamiento de las cosas, para después volver a ellas desde otra mirada. Es así como la primera salida teórica que supone la meditación encuentra su regreso en “la vuelta táctica” de la metáfora del libro-escorzo. Hay que remitirse al exterior para ver más claramente lo que se presenta, pero también privilegiar una mirada que, con la distancia y la perspectiva, se hace más aguda. Incluso si se piensa esta metáfora en términos temporales, en lugar de espaciales, sería fácil observar cuán cierta es la afirmación de Ferrater Mora de que Ortega es el “filósofo del futuro” (16), puesto que la distancia que separa el tiempo presente del futuro, es la distancia propia de todo viaje, de toda escritura, y por supuesto, de toda vida.

Así como la práctica teórica supone un alejarse para ver mejor, el devenir del ser está a su vez, atravesado por una salida (dolorosa y desgarradora) en búsqueda de aventuras. Ahora, si el héroe es aquel que sigue trágicamente las huellas de su destino, el viaje que realiza es el mismo viaje teórico, un viaje de autoconocimiento de aquello que había sido determinado antes, pero que por su cercanía resultaba ilegible. Héroe –y evidentemente para Ortega héroe es cada ser humano en tanto que todos se enfrentan a su razón vital–, es aquel que sale de lo determinado para realizar

el viaje hacia la verdad, la claridad, y el autoconocimiento. Es por ello que el viaje en Ortega posee aquella cualidad iluminadora de la verdad y es, como lo dice De Certeau hablando de la teoría, una práctica que es luz en opaca fuente. En *La escuela de Madrid* Julián Marías cuenta una anécdota de cuando era estudiante de Ortega; mientras paseaban por la Gran Vía éste le decía que debía abrir muy bien los ojos y mirar las cosas a su alrededor: “Mirando se hacen las dos terceras partes de toda filosofía que no sea –en una forma o en otra– escolástica” (219-220). La crítica ha aprovechado este efecto visual en una filosofía orteguiana que siempre recurre a la mirada y al caminar como parte de una filosofía que literalmente nace de los paseos. Como lo indica Padilla, Ortega hace del viaje un *locus philosophicus*, sintetizado en la fórmula “ver y estar” (77), de modo que la práctica del viaje no es sólo gusto o incluso urgente curiosidad del ser, sino por encima de todo, una necesidad vital, un imperativo de la existencia. El concepto mismo de meditación en su primer libro se construye como una práctica que es a la vez *salida*, *abandono* y un modo de *abrirse camino*: “La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo” (*Meditaciones* 125-126). El viaje como parte constitutiva del ser y la formulación de una existencia en devenir están presentes en la concepción del ser como peregrino, *homo viator*, y de la vida como un viaje de desciframiento del mundo, que es la filosofía detrás del personaje cervantino que tanto interesa a Ortega en sus *Meditaciones*.

Sofía Carrizo Rueda estudia el fenómeno y la construcción del viaje en las novelas de caballería y, en especial, en el *Quijote*. Citando un estudio de Petr Bizzilli,

la autora explica que ya desde el Renacimiento se venía generando un “sentido del devenir” (“Construcción del personaje...” 85) en donde la vida posee una finalidad que le da sentido a la existencia misma. Esta idea vendría orientada por “la concepción bíblica de la condición humana como peregrinaje. El viaje, como símbolo de la vida en esta tierra, se convierte en el medio a través del cual cada uno cumplirá su destino” (91). Los estudios renacentistas han trazado la relación entre viaje y escritura (o lectura) apoyándose en el topos medieval de *liber mundi* que según Curtius fue secularizado e incorporado al habla común:

Summing up, we find that the concept of the world or nature as a ‘book’ originated in pulpit eloquence, was then adopted by medieval mystico-philosophical speculation, and finally passed into common usage. In the course of this development the ‘book of the world’ was frequently secularized, i.e., was alienated from its theological origin, but this was always by no means the case. (321)

A partir de esto, me interesa señalar la continuidad del topos de *liber mundi* en la literatura del siglo XX e insistir en cómo gracias a su secularización, la escritura continua revelando su condición itinerante, y será justamente el discurso del relato de viajes el que facilite las herramientas para entender la práctica de la escritura. En el capítulo V de *Poética del relato de viajes* (1997), Carrizo Rueda plantea esta problemática, rastreando la posible influencia de los libros de viajes medievales en la literatura moderna. La autora señala algunos aspectos cuya proyección y continuidad se pueden observar en la novela, específicamente en el *Quijote*, como son el afán de conocimiento que impulsa al héroe, la estructura del itinerario que se describe y la

construcción del protagonista como viajero. Estos tres elementos según la autora, son la razón “de que ciertas constantes formales de los relatos de viajes propiamente dichos se revelen a menudo como significativos soportes textuales del *Quijote*” (171). Que el relato de viajes, como género, haya influenciado la novela ha sido comentado por Carrizo Rueda así como por Lukács⁷ y Ortega, lo que es importante resaltar aquí es que así como –en palabras de Ortega– la novela “lleva dentro de sí infartada la aventura” (*Meditaciones* 128), así también la escritura lleva infartada el devenir del viaje.

Ortega confirma su vinculación con la noción renacentista del devenir en su discurso de 1916, “Impresiones de un viajero”, al afirmar que “el viajero busca en sus andanzas renovación espiritual” (365). Son varios los estudios dedicados al paisajismo de Ortega, ya sea como una cualidad propia de su escritura y de su perspectiva o como una cualidad explotada por los escritores de la Generación del 98, en donde cabría nombrar a Azorín, Pío Baroja o Miguel de Unamuno⁸. No obstante, lo que me interesa explorar aquí es el viaje, la condición de devenir del ser y de su escritura, y el modo en que los puertos y el mar constituyen, al contrario del paisaje de enclaustramiento de Castilla, una metáfora para la salida y para la renovación. Nos recuerda Fernando Jiménez aquella fórmula de Azorín de que “Castilla no ha visto el mar” y que por lo tanto en España se vive con “la obsesión de los puertos” (*Andar y cavilar* 91), porque si Castilla está construida a modo de muralla, la dificultad de llegar al mar la ha hecho prácticamente inaccesible. Si bien Ortega describe y recorre

⁷ Lukács menciona el devenir de la subjetividad del protagonista, la cualidad de “proceso” de la novela y la búsqueda trascendental como elementos esenciales de la novela.

⁸ Véase el artículo de Juan Padilla titulado “Razón vital del paisaje en Ortega y Marías”. *Revista de Occidente* 324 (2008): 73-87.

los paisajes españoles en “Tierras de Castilla” (1911) y en “Notas de andar y ver” (1915), el puerto es el lugar en el que confluyen las ansias de salida y la posibilidad de vivir de otra manera:

Son los puertos, lector, lugares sublimes, majestuosos, de prócer soledad. No son León-Castilla, no son Asturias. Son sitios para elegir entre lo uno y lo otro. Desde ellos se divisa a ambas manos dos paisajes totalmente diversos que guardan, como la vaina su espada, dentro de sí predisuestas dos maneras de vivir, dos modos distintos y antagónicos de decir sí a la existencia. (“Notas de andar y ver” 246)

En efecto, el puerto en tanto que frontera y límite espacial (límite de la ciudad y límite del mar) conforma un espacio intermedio, un tercer espacio, que como lo indica De Certeau, funciona como un vacío y como un símbolo de intercambios y de encuentros (127). Este vacío, por supuesto, no supone una nada, sino al contrario una pluralidad, una posibilidad, que es, en esencia, la diferenciación que De Certeau mantiene entre espacio y lugar, siendo éste último caracterizado por su estabilidad y univocidad. Así, en tanto que lugar intermedio, el puerto es para Ortega la representación más clara de la posibilidad, una vida en movimiento hacia la posibilidad de la aventura. Para el exiliado polaco, Witold Gombrowicz, que se enfrenta ante el inesperado regreso a Europa, en ese mismo espacio del puerto donde el transatlántico Chorbry había puesto sus anclas un 21 de agosto de 1939, el puerto marca el principio y el final de su estadía. Obligado a rememorar cada uno de los pasos atravesados en ese país extraño y cosmopolita que era la Argentina, el puerto

no es una posibilidad como en Ortega, sino un recordatorio, un disparador de memoria.

Si bien es un espacio intermedio y de negociación con el pasado, el puerto cumple en Gombrowicz la función de un ritual de fundación (la *fās* romana de la que habla De Certeau), en tanto que es un espacio en donde se ejecuta la ceremonia que le permite al viajero “elegir” su nueva patria. No hay que olvidar que Gombrowicz escribe desde Berlín, por lo tanto éstas no son notas de viaje, sino recuerdos atravesados por el tiempo y la distancia, una mirada retrospectiva que sintetiza la experiencia en un único espacio que funciona a la vez como lugar de anclaje y lugar de partida:

...miré casualmente el agua del puerto, por un segundo percibí un muro de piedra, un farol en la acera, al lado un poste con una placa, un poco más allá las barquitas y las lanchas balanceándose, el césped verde de la orilla... He aquí cuál fue para mí el final de la Argentina: una mirada inadvertida, innecesaria, en una dirección casual; el farol, la placa, el agua, todo ello me penetró para siempre. (*Diario argentino* 239)

La voz del narrador lucha por capturar la experiencia y apenas lo logra, quizá porque ésta queda contenida en una serie de instantáneas, construyendo una suerte de serie fotográfica. La serie posee la cualidad de alejar al lector de los eventos descritos en la narración, aunque evoca a su vez, la fragmentación propia de la experiencia del exiliado, del que se despide de su lugar de residencia temporal y se lanza, una vez más, a lo desconocido. Este mismo lugar del puerto es el que abre la novela *Transatlántico*: el personaje desciende del barco tras un viaje en el que “olvida todo”

y una vez en tierra firme, se lanza a explorar la ciudad. Unos días después, cuando se escuchan las noticias de la guerra, y se ha decidido que el barco partirá antes de lo previsto hacia Inglaterra, el personaje principal, un tal “Gombrowicz”, se baja del barco y se niega a “mirar atrás”.

La contraposición entre olvido y recuerdo es diciente de esa otra dicotomía entre tierra y mar que había señalado al principio: recordar en el mar y olvidar en la tierra. Desde esta dinámica, el viajero recuerda tan sólo al ver el mar, el muro de piedra, el farol, porque todos estos elementos atestiguan una llegada azarosa, unos primeros pasos en tierra desconocida. El puerto será para Gombrowicz un lugar rico para la evocación, allí mismo, cerca de la torre de los ingleses, y en ese barrio que es el Retiro, se pasearán los personajes de *Transatlántico* y el lugar se convertirá en un poderoso símbolo de una estética por descubrir. No se sabe con certeza qué empujó a Gombrowicz a permanecer en la Argentina, pero quizá sea justo pensar que en esa decisión, precipitada o no, habría también una voluntad de formación como escritor, la voluntad de quien sólo en la distancia y en el espacio del exilio podría generar una innovadora propuesta estética y literaria. Esta distancia, la que lo separa del puerto a su país de origen, es la que según Juan José Saer otorga al escritor de una “mirada exterior”, que como la “vuelta táctica” de Ortega, tiene como propósito enriquecer la perspectiva. Acaso, el puerto tenga el mismo efecto que el “libro-escorzo”, puesto que obliga al viajero a enfrentarse y a negociar con una vida, con una serie de experiencias, descubriendo así una serie de posibilidades y de perspectivas.

Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos

años, sino también de Occidente y, sobre todo, en la más metafísica intimidad de la problemática witoldiana, respecto a la madurez apócrifa y decadente de la esfera superior [...] La perspectiva exterior que podríamos llamar generalizada, ya que Gombrowicz la aplica de un modo sistemático a todo lo que examina, si bien puede ser una consecuencia de su “obligación de originalidad”, es también el resultado de su exilio argentino. Esa perspectiva exterior es el modo que tiene la cultura argentina de relacionarse con Occidente. (Saer 779)

En efecto, si como lo indica Saer, la experiencia del viaje y del exilio dota a Gombrowicz de una perspectiva exterior, es porque parte de esa experiencia ha sido el atravesar fronteras, espacios intermedios como el puerto, y recorrerlos, fijarlos, reinventarlos, en un proceso de toma y apropiación, de distancia y acercamiento. Así como para el peatón de la ciudad, caminar es un “gesto de enunciación” (De Certeau 98), para el viajero en alta mar, el desplazamiento y cruce de fronteras es también un gesto de enunciación; es decir, una manera de escribir/inscribir un recorrido, un itinerario de escritura, en tanto búsqueda estética y filosófica.

Al analizar las circunstancias específicas de las salidas de los tres viajeros en cuestión, se observan diferencias radicales, si Gombrowicz es quien asume en su totalidad la condición de exiliado, Ortega solo se encuentra en una situación de exilio en su último viaje entre 1939 y 1942, mientras que todos los viajes realizados por Ocampo son impulsados por motivos personales. La salida de la patria responde en el caso de Ortega a un sentimiento de profunda desilusión y de necesidad de búsqueda de nuevos horizontes. Así, en “Palabras a los suscriptores” (1917), Ortega asegura

que su viaje a la Argentina fue dirigido por el impulso “migratorio que empuja periódicamente las aves de Norte a Sur” (127):

La vida europea en los últimos tiempos –aun antes de la guerra– carecía de poder atractivo sobre temperamentos que, como el mío, exigen al contorno emociones nuevas de vida ascendente. Comenzaba todo en Europa a tomar una cansada actitud de pretérito, un color desteñido y palúdico. Dondequiera aparecían síntomas de vitalidad menguante. Heine hubiera dicho que el mundo europeo olía a violetas viejas. (127)

La desilusión de la guerra tiñe el espíritu de Ortega y por eso su búsqueda se dará en sentido “ascendente”, como él mismo lo explica, y las circunstancias y el momento no podrán ser más adecuados, ya que sus conferencias serán recibidas con admiración por una generación de intelectuales argentinos que se formará con su filosofía: “En medio del yermo de la filosofía positivista de la enseñanza oficial, los estudiantes ya presentían la nueva manera de filosofar, y Ortega llegaba en el momento oportuno para ofrecérselas en bandeja de plata. Y no sólo eso, sino que se trataba de un filósofo europeo en español” (citado en Llera 74). Con el antecedente de la cátedra de Menéndez Pidal y los viajes realizados por otros intelectuales españoles a la Argentina, Ortega encontró en sus interlocutores la vitalidad, la cordialidad y la juventud que habían desaparecido en la España vieja. Por lo tanto, al atravesar el Atlántico, que como un ancho y misterioso espejo refleja la imagen de quien lo atraviesa, Ortega se reconforta de saber que, *allende el mar*, hay oídos y espíritus prestos a escucharlo: “Los espíritus selectos que en la península se esfuerzan por aumentar la cultura española deberían hacer la travesía del Atlántico a fin de

reconfortarse. Estén seguros de que allende el mar no serán confundidos, cobrarán fe en el sentido de su esfuerzo” (*El Espectador II* 129). Los primeros dos viajes de Ortega en 1916 y 1928 difieren radicalmente del tercer viaje, que pone a Ortega en una situación de exilio dados los acontecimientos de la Guerra Civil en España. Hay que recordar que en 1936, Ortega sale en el exilio estableciéndose en París y que entre 1939 y 1942 permanecerá en Buenos Aires en una situación de incertidumbre y enfermedad. Como lo observa Campomar, los primeros viajes habían sido un “acto de transmigración” (240), mientras que el último, por su carácter político, es más propiamente un exilio.

El sentimiento de desilusión también se puede percibir en el *Diario argentino* de Gombrowicz: “En el trayecto de Polonia a la Argentina me había sentido bastante desmoralizado; nunca (con excepción, quizá, del período pasado en París unos años atrás) me había encontrado en semejante estado de disipación” (35). Sin embargo, ni su azarosa llegada ni su estadía durante veinticinco años en tierras argentinas, le otorgaran la fama y los elogios que Ortega encuentra. Esta diferencia no solamente se debe al hecho de que Ortega fuese un filósofo reconocido que llevaba consigo el precedente de la publicación de *Meditaciones del Quijote*, sino además, al simple hecho de que el camino en dirección descendente que decide tomar Gombrowicz, implicaba otras búsquedas, quizá más arriesgadas, ciertamente menos prometedoras a corto plazo. El caso de Ocampo presenta particularidades que es necesario matizar, si bien el privilegio económico hace de sus viajes una experiencia de “goce estético”, propia del viaje consumidor del que habla David Viñas, también es cierto que su condición de mujer se convierte en una barrera para explotar todos los privilegios que

alguien de su clase podía alcanzar. En ese sentido, la salida en Ocampo se produce cuando se casa con Mónico Estrada, sale de la casa paterna y está en la posición de negociar su autonomía y su libertad⁹. Para escribir hay que salir y el regreso será siempre un regreso a medias, de tal manera que su ser quedará marcado por el perpetuo nomadismo.

Pese a haber recibido una educación europeizante y tener la ventaja de hablar francés e inglés con gran soltura, Ocampo nunca se asimila por completo al lugar en el que habita. Al contrario, son hechos casi imperceptibles los que la delatan, como cuando es llamada por su vecino en París, “la petite argentine du 3^{ème}” o cuando, años después, un poeta francés le pregunta con curiosidad: “Pero, en suma, ¿qué es un argentino?” (*Testimonios* 130). Se podría argumentar que la posición y la educación privilegiada de Ocampo la hicieron inmune a los devenires entre América y Europa, de tal modo que al afirmar su posesión de “un alma sin pasaporte”, estaría rechazando la existencia de fronteras y su pertenencia más allá de los límites de una nación. Sin embargo, tanto en Europa como en Argentina, Ocampo llama la atención y es justamente por su hibridez y su extrañeza que la mirada de Ocampo es una mirada privilegiada y resonante, “una mirada exterior” en tanto que es la perspectiva de alguien marcado por la extranjería y la incomodidad. Cuando está en Buenos Aires quiere estar en París (“Vivo devorada por el deseo de estar de nuevo en París”

⁹ María Esther Vázquez plantea en la biografía, *Victoria Ocampo. El mundo como destino*, que la razón principal que la impulsaba a casarse con Mónico Estrada era el deseo de salir de la casa familiar: “Victoria temía, si no decidía pronto su destino, quedar para siempre encerrada en la casa de sus padres, confinada en una soltería limitada y amarga –como había sido la de sus tías–, impuesta por una sociedad absurda. Victoria tenía veintidós años y deseaba locamente ser libre” (69). De igual manera, John King sostiene que *Sur* vendría a ser para Ocampo ese espacio de creación y de liberación –como la habitación de Virginia Woolf– que había estado buscando en todas sus empresas anteriores: “The woman writer had to find the wealth and independence to create, free from economic or intellectual subjugation by men. *Sur* would become her ‘room’” (33).

Autobiografía I 238), y cuando está en París siente nostalgia por Buenos Aires (“Quiero a América. Cuando pienso en el jardín de San Isidro, en sus flores (que están floreciendo en este mes), ¡qué nostalgia!” *Autobiografía I* 224) y trata de evitar a toda costa, a los argentinos de París que le resultan insoportables: “Ya no se trata del snobismo de las Letras, sino del de la nobleza: el marqués de tal, el duque de cual, el hijo del conde Perico de los Pelotes. He decidido no ir donde pueda encontrarme con argentinos” (*Autobiografía I* 225). Esta ambigüedad y dificultad para ajustarse, es la misma que Ocampo siente desde el primer viaje a Europa. Cuando regresa a la casa de la calle Florida, dice no reconocerla, la encuentra fea, más pequeña; trata de evitar a sus tías, las distrae con la excusa de tener hambre, de tener sueño. Una sensación de ahogo y de peligro la envuelve, y más abajo en la misma descripción, Ocampo dice: “Hablo mejor francés que español, y me gusta más. ¿Cómo ha pasado?” (*Autobiografía I* 79). Es evidente que la sensación de ahogo es sintomática de la imposibilidad de ajuste, de la insatisfacción que en los próximos viajes a Europa se traducirá en un querer estar siempre en otro lugar. Esta misma incomodidad se experimentará de distintos modos a lo largo de su vida, pero cabe señalar que incluso en lo que tiene que ver con la moral de su tiempo, Ocampo se coloca al margen, como se lo explica a Julián Martínez tras su primer encuentro en la casa familiar: “Yo estoy al margen de la sociedad, vos no, porque se les perdona a los hombres que tengan queridas” (*Autobiografía II* 37). De ahí que la salida sea la que posibilite la producción de un trabajo teórico, y de una escritura atravesada por las experiencias del viaje, de la distancia y del desplazamiento. Para hacer teoría hay que salir de la polis y lanzarse hacia territorios inciertos y desconocidos que, a su vez, suponen un

distanciamiento de estado y de perspectiva. El abandono de tierra firme del que habla Ortega, parecería lanzar al ser a un perpetuo estado de devenir en donde debe aprender a convivir con la inquietud y el asombro.

David Viñas es quien más cuidadosamente ha estudiado el viaje dentro del contexto cultural argentino de los siglos XIX y XX. Al referirse al viaje utilitario, Viñas señala que éste encuentra su contrapunto en los viajes de exploración a América realizados a mediados del siglo XIX. Tal posibilidad de contrapunto me lleva a preguntarme por las cualidades del viaje orteguiano, y su posibilidad de reversión frente al paradigma del viaje americano a Europa. Evidentemente, Ortega llega a la Argentina en función de docente para dictar unas charlas sobre temas de la filosofía europea contemporánea y, en ese sentido, su actitud es más parecida a la adoptada por el Sarmiento “balzaciano” en París:

El balzaciano ha conquistado París (“Yo me retiré, como Ud. puede imaginarlo, satisfecho de mí mismo, radioso, inflado y tiñendo de rosa mi porvenir de París”). El viaje se ha cumplido y por primera y única vez para los escritores vinculados a la élite que dirigirá el país luego de 1852, no habrá dioses en Europa; el burgués ávido y potente que es Sarmiento a mediados del siglo XIX encabalgado en la vertiente progresiva de su clase ha sido reconocido en Europa por una burguesía triunfante. (Viñas 38)

Al igual que Sarmiento en París, Ortega conquista a Buenos Aires y con ella, a la burguesía, al diario *La Nación* y todas las amistades que le asegurarán, como a Sarmiento, un porvenir de rosas. Y al igual que Mansilla, Ortega verá en la distancia que ha tomado ante España un privilegio, pero no de clase, ni de condición, sino un

privilegio de perspectiva; es decir, el efecto enriquecedor que genera el libro-escorzo, al permitir al ser volver a las cosas con una mirada renovada. En ese sentido, si bien se podría decir que Ortega reafirma un saber europeo, esta perspectiva traicionaría el carácter doble del “libro escorzo”, limitando su perspectiva a una sola dirección. Es cierto que con el tiempo Ortega se empezará a entender menos con sus contemporáneos españoles, y que como lo explica Campomar: “[Ortega] Se queja de que la convivencia en España entre sus pares es difícil, no tiene ni la elasticidad, ni la imaginación ni la entrega, ni la curiosidad para descifrar el jeroglífico del otro” (241). Al otro lado, no se trata solamente de que la Argentina haya recibido lo último en filosofía europea gracias a Ortega, sino que para éste Argentina también se convierte en parámetro de otro modo de vida, como la posibilidad que se avizora desde el puerto: “En varias oportunidades Ortega dejó dicho que la Argentina era su laboratorio experimental, un modelo de vida que contrastaba con el europeo y que le servía de parámetro para medir niveles, tiempos y edades distintas dentro de la cultura occidental” (Campomar 14). Una de las partes fundamentales de la filosofía orteguiana es lidiar con el paisaje, con la circunstancia, con todo lo que rodea al ser, porque dentro de la misma existencia, Ortega asume como imperativo una salida del yo y con esa salida, una vuelta. Así es como Ortega comienza sus reflexiones sobre África menor en 1934: “De donde resulta que vivir es, a la vez, estar dentro de sí y salir fuera de sí; es precisamente un movimiento constante desde un adentro –la intimidad reclusa del organismo– hacia un fuera, el Mundo” (“El Espectador VIII” 661). Es decir que el mismo efecto del “libro-escorzo” aparece aquí desarrollado frente a la práctica del viaje como ejemplo del paradigma existencial, lo que nos

permite afirmar que el viaje de Ortega a América, a diferencia del viaje criollo a Europa, no es ni su inverso ni su reverso, sino el viaje como voluntad de salida de sí mismo.

El devenir del ser es una cualidad que Ortega concibe como inherente al ser, precisamente porque la vida es un perpetuo devenir: “La vida es un viaje, decían los ascetas [...] Cuando viajamos se eleva a su última potencia el carácter de fugacidad que es propio de nuestra relación con las cosas” (“Notas de andar y ver” 241). Gombrowicz, por su parte, consciente de su condición de exiliado polaco en territorio americano, concibe el devenir como práctica y sobre todo, como condición de su escritura. La búsqueda estética es, entonces, una búsqueda por descifrar un devenir propio del ser en el exilio, y del ser en el exilio de su escritura, escritura que es viaje, escritura que es exilio mismo. El interés de Gombrowicz por la filosofía es palpable a lo largo de su *Diario*, no obstante las notas que componen el *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*¹⁰, son el mejor ejemplo de un Gombrowicz profundamente interesado en la filosofía existencial, especialmente en Heidegger, Schopenhauer y Sartre. Una consciencia del devenir parece estar presente en sus reflexiones acerca de la libertad para elegir en la filosofía existencialista y de la influencia de Heidegger en el pensamiento de Sartre: “el hombre es una existencia que está haciéndose [...] No podemos decir de alguien que es un hombre; solamente podemos decir que llega a ser hombre, que se realiza como existencia humana” (*Curso de filosofía* 113). Es cierto que uno de los méritos de Gombrowicz fue su rebeldía ante el “Parnaso argentino” –

¹⁰ *Curso de filosofía en seis horas y cuarto* son las notas de curso de Dominique De Roux, tomadas durante un curso informal impartido por Gombrowicz a su esposa, Rita, y a su amigo, De Roux. El curso de filosofía se inicia un 29 de abril de 1969 y cubre el pensamiento moderno desde Kant hasta Nietzsche.

léase Borges, Ocampo, etc. –, y esta rebeldía que podría leerse como mera necesidad, es una que genera desde y dentro de su escritura fracturas y disonancias evocadoras. Consciente, por lo tanto, de la abrumadora distancia que separa a Ocampo de Gombrowicz, de la absoluta disonancia que supone siquiera considerar a estos dos escritores en conversación, me interesa reconocer en ellos el modo en que el devenir de la escritura se revela.

Dado que tanto Ortega, como Gombrowicz y Ocampo leyeron, estudiaron y evocaron el pensamiento de filósofos como Heidegger y Nietzsche, es posible pensar que de estas fuentes se desprenda un pensamiento sobre el devenir del ser y la construcción de una escritura acorde con éste. En el caso concreto de Ortega, es justo pensar que éste pudo haberse visto influenciado por los *Caminos de bosque* (1950)¹¹ de Heidegger, en cuyo epígrafe se precisaba que los caminos ocultos por la maleza, los “holzwege”, son aquellos “caminos de bosque, caminos que se pierden en el bosque”, solo conocidos por aquellos leñadores y guardabosques que recorren estos parajes. En un texto corto, “Encuentro con Ortega y Gasset”, Heidegger narra dos episodios de conversación con el filósofo español. El primero es el que más me interesa porque logra poner en escena los conceptos básicos que he venido delineando hasta el momento en cuanto al pensamiento orteguiano: la marcha, el pensamiento y el lenguaje. Cuenta Heidegger que mientras se pasea por el jardín de la casa del arquitecto municipal en Darmstadt, repentinamente se tropieza con Ortega, quien sentado sobre el césped luce deprimido y pensativo. El encuentro casual, como el que

¹¹ *Caminos de bosque* fue publicado originalmente bajo el título *Holzwege* en 1950, aunque los ensayos que lo componen fueron escritos entre 1935 y 1946. El texto íntegro fue traducido al español por la editorial Losada de Buenos Aires en 1960, bajo el título *Sendas perdidas*. Utilizo aquí la traducción más reciente a cargo de la editorial Alianza, publicada en 1995, así como la traducción al inglés de la editorial de la Universidad de Cambridge, bajo el título *Off the Beaten Track*.

se produciría en un camino que no conduce a ningún lugar, es el pretexto para una conversación entre los dos filósofos que discuten la relación entre el pensamiento y la lengua. Lo que la anécdota revela es que el diálogo entre Heidegger y Ortega fue un diálogo cercano y amistoso y que ambos estaban preocupados por las nociones de espacio, por el pensamiento y la ontología del ser.

Insisto sobre el concepto de *holzwege* para considerar la cualidad de devenir del viaje, en tanto que el itinerario imprevisto está dirigido por el propio acontecer de la vida. Frente a todos los caminos que se despliegan ante el hombre, la elección de recorrer los caminos de bosque es entonces, la afirmación de un viaje sin itinerario y sin un propósito asignado. Dicho de otro modo, los caminos de bosque serían una elección y una invitación de una ruta de lectura (y de pensamiento) por los lugares menos atravesados, por los espacios llenos de maleza, que sobreviven al tiempo y al clima. Se diría que la enunciación del camino de bosque es entonces, la enunciación del fluir, la enunciación en devenir. De igual manera, la escritura que sigue los caminos de bosque afirma nuevas formas de enunciación en donde, como lo diría Deleuze¹², se “hace del devenir una afirmación” (38). El devenir es parte inherente de los caminos de bosque, y dota a éstos de un movimiento permanente, de una cualidad de vagabundeo o de andar errante. En un artículo sobre la biografía en Heidegger y Ortega, Tomás Olsagasti pone en cuestión el uso de la biografía como parte del saber filosófico. Olsagasti elige el estudio de un artículo de Heidegger que contrasta radicalmente con el resto de sus obras en cuanto a la incorporación del elemento

¹² “‘Heráclito ha negado el propio ser’. Más aún: *ha hecho del devenir una afirmación*. Y hay que reflexionar durante largo tiempo para llegar a comprender lo que significa hacer del devenir una afirmación. Sin duda quiere decir en primer lugar: sólo existe el devenir. Sin duda consiste en afirmar el devenir. Pero se afirma también el ser del devenir, se dice que el devenir afirma el ser o que el ser se afirma en el devenir” (*Nietzsche y la filosofía*, 38).

biográfico. Se trata de *Hebel, der Hausfreund* [Hebel, amigo de la casa], publicado en 1957, en donde Heidegger desarrolla el concepto de “amigo de la casa” en referencia al “habitar del ser humano”:

... ¿qué es eso de habitar? Si se quiere dar una respuesta suficiente, hay que decir que el ‘habitar’ es la manera como el hombre hace en la tierra, bajo el cielo, su viaje desde el nacimiento hasta la muerte. Lo esencial del habitar es el caminar, viajar (*Wanderung*). Caminar es lo más característico de la estancia humana entre tierra y cielo, entre nacimiento y muerte, entre gozo y dolor, entre obra y palabra. (Olasagasti 248)

Llama la atención de este pasaje, el modo en que el concepto de habitar se desarrolla como metáfora de la vida, trayendo a colación el viaje, el camino y el *wanderung*, que aparecen en el mismo concepto de *holzwege*. Lo que se observa aquí es la matización del concepto de existencia en cercana relación con las imágenes del camino, del viaje, que Ortega venía utilizando desde sus *Meditaciones* con el concepto de vida como búsqueda de aventuras.

Si bien Gombrowicz comparte con Ortega ese concepto del devenir del ser, en su escritura, el devenir se manifiesta como un ritmo que retumba a lo largo del *Diario argentino*. Al principio del *Diario*, Gombrowicz, explica que éste servirá como “un instrumento de [su] devenir” ante el lector (19), y así dotará a la escritura –y a la lectura– de un ritmo particular que será el del movimiento, el de la mudanza, el particular *Spiritus movens* de su ser (19). Incluso las 26 crónicas que conforman el volumen de *Peregrinaciones argentinas* (publicadas póstumamente en 1977) revelan en su título y en su temática, la noción de devenir que se formulaba en el *Diario*.

Ambas obras desencadenan una escritura autobiográfica, organizada cronológicamente, que dibuja el trazo de un itinerario; en ambas, la escritura es a la vez trazo sobre el papel e itinerario o trayecto de viaje (“De Santiago a Córdoba”, por ejemplo) por una serie de lugares que se pueden identificar geográficamente. Por ello mismo la elección del género autobiográfico, según Jorge Di Paola, no obedece a razones formales sino de pura viabilidad en la expresión: “A Gombrowicz no le interesaba el género, poco le importaba si se trataba de novelas, cuentos o diarios íntimos. Incluso llegó a decir que el género del futuro era el diario porque ya las otras formas no podían contener un paralelo con la estructura del mundo actual” (Kamenszain 4). Es decir que el diario como elección de género, responde a la propia circunstancia en devenir de Gombrowicz. Si se toma como caso la novela *Transatlántico*, se observará que desde su título se evoca la cualidad de viaje y de devenir del ser, y en el prólogo Gombrowicz describe la novela como “una nave corsaria que contrabandea una fuerte carga de dinamita” (8). Esa es la condición “del mundo actual” que la literatura y la letra tendrán para Gombrowicz: antes que las tradiciones, los nacionalismos y las territorialidades, Gombrowicz utiliza los viajes “como metáforas de apropiación cultural, de intercambio irreverente en que las denominadas ‘literaturas marginales’ se devoran a las ‘grandes tradiciones’ continentales” (Sierra 62). Siguiendo la lectura de Marta Sierra, la construcción de una novela-barco cumple una función de “metáfora de sistemas culturales” (77) en donde rige una ley de canibalismo cultural. A esta apreciación faltaría añadir la cualidad de libre circulación de los objetos culturales, la rebeldía de la letra que se resbala de las economías para navegar libremente por el Atlántico, el ritmo de devenir

que las instituciones y el canibalismo no logran devorar. Pablo Gasparini también otorga importancia a la movilidad en la obra de Gombrowicz, aunque la adjudica erróneamente a la influencia de la filosofía de Heráclito: “La idea del cambio permanente persigue así a este heracliteano y contra ella su sarcástico carácter iconoclasta no opone ningún tipo de resistencia, quizá porque –dentro de ese móvil y relativo mundo– exista una firme antropología que sostiene que el carácter del hombre reside en su metamorfosis continua” (41). Considero más provechoso traer a colación el concepto del devenir nietzscheano el cual se construye como una metáfora de viaje, revelando su cualidad de trayecto. En lugar de la afirmación, de la racionalización y del ordenamiento, Nietzsche deja que el libre devenir de las cosas surja, acabando con polarismos y dicotomías, e insistiendo en lo que de viaje e itinerario espacial tiene todo devenir.

Al contrario de Leibniz, Kant, Hegel o Schopenhauer (“el género más profundo de romanticismo” (*La voluntad de poderío* 239), Nietzsche no mira atrás con nostalgia, sino que pretende dirigirse a lo por venir. Ya ha advertido Deleuze que uno de los errores que se pueden cometer al leer a Nietzsche, es creer que el eterno retorno es una idea que viene de los filósofos de la antigüedad (*Pure Immanence* 92); en ese sentido, sobrepasar la tentación de comparar a Nietzsche con Heráclito será también comprender que aquello que regresa no es lo mismo, sino es el ser del devenir. El concepto del devenir nietzscheano –apoyado en la lectura que Deleuze hace de éste–, abre la posibilidad de pensar la escritura como circulación y trayecto. Planteado en oposición a la circularidad de lo mismo, el devenir posee un carácter de perpetuo movimiento: “la posibilidad de una transmutación como nueva forma de

sentir, de pensar y sobre todo como nueva forma de ser” (*Nietzsche* 103). Entonces, así como la nueva moral reactiva la moral cristiana y posibilita un nuevo ser, una nueva moral, una nueva filosofía; así también el eterno retorno trae consigo una transmutación que es la posibilidad de una nueva forma de pensar, de ser, y por qué no adelantarlo, una nueva forma de escribir y de pensar la escritura.

Es claro que Nietzsche no está pensando en un espacio del devenir, y fijar un espacio del devenir resultaría ciertamente contradictorio. No obstante, Heráclito ya había usado la imagen del río para pensar el retorno que él concebía como un eterno retorno de lo mismo. Para mi propósito, me interesa ubicar el devenir en un espacio que no es espacio, y con ello pensar el movimiento que se produce en la letra y cómo esta fluye, escapa, desafía y se revela y resbala de las redes del sentido, del logos y del espacio. El Atlántico será ese espacio que no es espacio, un odioso enemigo que como lo anuncia Ocampo, deberá ser derrocado: “Por eso los océanos, en cuanto símbolos de la distancia y de la separación, son enemigos míos. Interrumpen a la tierra” (“La mujer y su expresión” 26). La dificultad para comprender el proceso de neutralización o de borradura del Atlántico a la que aspira Ocampo, consiste en saber diferenciar una primera operación de rechazo frente al deseo más grande de reactivar y llenar de significado un espacio que se presenta blanco, por lo tanto vacío, faltar y carente. El Atlántico es enemigo y es página en blanco, nos dice Ocampo, y lo que ambas enunciaciones producen es un vaciar de significado al espacio en cuestión. Así, al vaciar de significado al Atlántico, Ocampo refuerza el vínculo entre las costas que lo definen, apropiándose del espacio y dándole un significado desde la propia operación de vaciamiento. Al apropiarlo y resignificarlo, el espacio neutralizado se

convierte en un lugar de operaciones, ya no el insular espacio vacío del entre-lugar sino el Atlántico como puente. Esta caracterización, recuerda a la de las Islas Canarias como: “‘Fortunatae insulae Orbis Novi pons’; es decir, las islas convertidas en siete sólidos pilares de un puente imaginario tendido por Dios para unir, en estrecho vínculo, el Viejo Mundo –Europa, Africa, Asia– con el Nuevo –América y Oceanía–” (Rumeu de Armas xviii). Es significativo, por lo tanto, que Ocampo recupere esta noción para hacer de la Argentina un “archipiélago”, “un imperio insular”, que como Las Canarias, sirviera de puente entre el Nuevo Mundo y el Viejo. Tan lejana está la Argentina de Europa, como las legendarias Columnas de Hércules de Roma o Jerusalén y, sin embargo, esta distancia es una vez más sobrepasada, por el deseo mismo de reunir y unificar el mundo conocido, en el caso concreto de Ocampo, instalar en el mapa un sur que había permanecido aislado y desconocido. La rebeldía de Ulises, “el primero de los mortales que se aventuró más allá de las Columnas de Hércules y confió su nave al mar abierto” (Cioranescu 4), es un gesto que vale la pena recuperar aquí para comprender de qué modo la propia rebeldía de Ocampo es sintomática de una voluntad de reactivar, nietzscheanamente, el odioso espacio del Atlántico, que como una página en blanco, entorpece e imposibilita la escritura.

Siguiendo este propósito transgresor, la propuesta de análisis de la escritura de Ocampo no debe pasar por los textos ya conocidos, su *Autobiografía y Testimonios*, sino por un texto marginal, inacabado, heterodoxo y difícil de clasificar como es *Cartas de posguerra*, publicado por la editorial Sur en el 2009. *Cartas de Posguerra* es una recopilación de cartas, notas y papeles producidos durante un viaje a Europa

entre marzo y diciembre de 1946. Invitada por el Consejo Británico para las Relaciones Culturales, Ocampo sigue un itinerario por las tres capitales del mundo occidental: Nueva York, Londres y París. Dada la heterodoxia de su construcción, este texto ejemplifica el proceso de una escritura que debe acomodarse a las exigencias del viaje, para evocar la existencia en devenir. Es por lo tanto, una escritura rápida, que se desborda de los márgenes de la página y en donde se producen espontáneos cambios de lengua, todo ello en el espacio de una multiplicidad de papeles con membretes de compañías aéreas o de hoteles, que delatan el trazo de un itinerario de viaje y de un itinerario de escritura. En ese sentido, *Cartas de posguerra* es la muestra más fiel de la escritura de Ocampo, espontánea, atravesada, “borroneada”, híbrida y deseosa de “decir muchas cosas en poco espacio” (17). Ocurre además algo que no ocurre en otros de sus escritos y es que Ocampo no se excusa por lo que podría percibirse como una falta. La escritura de Ocampo es libre y espontánea, quizá la escritura “como mujer”¹³ que Ocampo siempre quiso lograr, se encuentre justamente aquí. Con la prisa y la escasez de papel : “Je n’ait plus de papier et on ne m’en donne plus, car le papier se fait rare. Je vais en acheter” (146); con el deseo de decir mucho en poco espacio, acontece una escritura en garabatos (63), que combina palabras con dibujos, o mejor aún, que necesita del dibujo para mejor decir las cosas que se quieren evocar.

¹³ Hay algunos elementos característicos de la escritura femenina en Ocampo, primero el elemento personal o autobiográfico: “También me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no sólo por las ventajas que ofrece (especialmente su uno habla de sí mismo en esa *tercera-primeratercera-persona* que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de cierta *mí misma* como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo” (*Autobiografía* 58). En segundo lugar, se puede destacar la escritura como una herramienta de liberación de la condición femenina, para Ocampo la mujer era “el gran proletariado del mundo” (*Autobiografía* 245) y reclamar los espacios de la escritura e incluso de los intelectuales, era parte esencial de la tarea cultural de *Sur*.

Al igual que la caja de Ludwig Wittgenstein que contenía los fragmentos de lo que hoy conocemos como *Zettel* (1967), los papeles de Ocampo también habían sido guardados en una caja, de color celeste, con el rótulo “Cartas de 1946” (“Prólogo” de *Cartas de posguerra* 17). En el prefacio de *Zettel*, los editores G.E.M. Anscombe y G.H. Von Wright se preguntan sobre la naturaleza del material encontrado: “We were naturally at first rather puzzled to account for this box. Were its contents an accidental collection of left-overs? Was it a receptacle for random deposits of casual scraps of writing?” (v). Al estudiar el material, los editores observan que Wittgenstein alteró y manipuló los fragmentos, lo que los lleva a considerar lo siguiente: “We therefore came to the conclusion that this box contained remarks which Wittgenstein regarded as particularly useful and intended to weave into finished work if places for them should appear” (vi). Ambas cajas plantean preguntas sobre el método de composición, los modos en que la letra se rebela ante el orden del lenguaje y ante la forma; así como dudas respecto al destino de estos fragmentos, su almacenamiento y compilación. Rosa ha denominado la escritura de Ocampo como “excesiva” y “antológica” (*La letra argentina* 77), y algo de esto habrá en el afán que la viajera argentina sintió por conservar las cartas: “Guardame las cartas en orden, son los únicos datos que guardo de mi viaje, y aunque son superficiales y casi puramente materiales, me servirán” (128). Premura por decir, afán ante una letra vulnerable al tiempo: pura urgencia de la palabra.

Este excesivo decir, contrario a la *bienséance*, no tiene un propósito claro, no tiene un destino seguro. Libertella, quien también hace parte de este curioso linaje de

escritores que almacenan pequeños tesoros de frases para la posteridad, escribe a propósito de Wittgenstein, lo siguiente:

¿Papelitos que sobraron de otros libros? ¿Notas y apuntes de cosas por venir? Quién sabe. Así como está, lo que sorprende es el decir, entendiendo por decir algo que no viene de frente, no es apodíctico (no dice sí, ni dice no). Algo que, hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo. Y que se evade del esforzado régimen de la argumentación porque no quiere convencer ni seducir a nadie. Son fragmentos, destellos, intuiciones, cosas que se escribieron porque sí o porque no pensaban ser, todavía, publicadas. ¿Habrá una clave en esto de escribir pensando en no publicar? (“*Zettel* por Héctor Libertella” 64)

La escritura de estos “papelitos” se da más como ensayo que como plan, una enunciación echa de sobras –“left-overs” dicen los editores de Wittgenstein– un decir por decir y nada más, un decir acalorado y que no cabe dentro de lo publicable, dentro del discurso apropiado para el buen lector. La escritura de Ocampo en *Cartas de posguerra* revela la imposibilidad de detenerse ante los márgenes de la página, ante la escasez de papel, ante la arbitrariedad de una lengua, ya que las cartas son una mezcla de español, francés e inglés. Pero además de esto, las notas de Ocampo incluyen garabatos, dibujos que rompen con la caligrafía y alteran los modos de lectura.

La fragmentación y la cualidad de sobra o de resto de la escritura, es una respuesta ante el propio devenir de la experiencia. Es interesante, por ejemplo, detenerse en la llegada de Ocampo a París, sin lugar a dudas una ciudad llena de memorias y hasta cierto punto, una segunda patria para ella. Si Londres le impresiona

por la escasez, el fantasma de París le estremece de una manera más personal. “Paris me fait mal” –repite Ocampo en esa carta del 13 de agosto de 1946– y es inevitable pensar que ese *mal* es el dolor de la separación, puesto que la infancia idealizada de la *Autobiografía* se convierte aquí en un cementerio. París le hace mal ya que al haber sido uno de los paraderos de su infancia, la escritora argentina deberá comprender que cada viaje es un poseer y un desposeerse. De modo que la trayectoria del viaje de 1946 es dicente de la fragmentación del espacio de la escritura, que no es geográfico, ni mucho menos el de una nacionalidad, sino un espacio que se va negociando a medida que Ocampo va franqueando cada uno de los obstáculos que le impiden escribir: salir de la casa paterna, conseguir su independencia, fundar una revista y finalmente, hacerse escritora. El impulso hacia la escritura proviene entonces, de la sensación de claustrofobia y descontento que Ocampo transforma en una salida, que es literalmente un ensayo por “abrirse camino” en las letras. La escritura, insisto, es la instancia en que la pasividad se transforma en actividad. Y aquí, la salida es condición *a priori* para la escritura, y la labor de Ocampo, siempre resbaladiza ante una crítica que no encuentra dónde asentarla, es la de aquel que sale de casa y que en su perpetuo destierro encuentra el paradigma de su regreso. Ocampo vuelve tras una vida de viajes y de labor cultural y ese regreso, que muy bien podría ser el cierre de su actividad teórica, es sólo la huella de un itinerario de viaje, itinerario que dibuja el mapa de su escritura, y por lo tanto el relato de viajes será el género de su elección: “Toda su obra es un permanente pasaje, una abierta o secreta traslación” (“Victoria Ocampo o el amor” 127). Imposible entonces, detener lo que de “excesivo” tiene esta escritura, y asentarla en un espacio cerrado e inmóvil; la escritura habita los lugares

del desplazamiento, sigue la huella del viaje, está en perpetuo movimiento porque su existencia solo es posible en el instante de la promesa que todo viaje y todo canto de sirena supone. Dado que hasta el momento, las lecturas críticas de Ocampo se han preocupado por leerla desde posiciones políticas o de clase (Gramuglio 1983; Rosa 2003) o desde una “escena de lectura” (Molloy 1996) que solo refuerza la inmovilidad y la pasividad de su escritura, me parece justo pensar, más acorde con el espíritu nómada y movedizo de su letra, en una Ocampo viajera, escritora y portadora de una perspectiva privilegiada. Por el nomadismo característico de la escritura de Ocampo, por su uso del género autobiográfico y del relato de viajes, parece injusto considerar su labor escrituraria como un “rôle manqué” (Molloy 89). Más aún cuando la escritura no se produce desde un teatro inmóvil, sino muy al contrario, desde el perpetuo movimiento de los viajes. Es justamente en ese movimiento donde Ocampo nos ofrece un modo distinto de pensar la escritura y la palabra, siempre desplazada.

Esta cualidad de escritura errante está directamente relacionada con la condición de viajeros de todos los escritores que ocupan este primer capítulo. En su estudio sobre el impacto de la filosofía orteguiana en Latinoamérica, Tzvi Medin compara el encuentro de Ortega con el público argentino, con aquel episodio en el canto XII de *La Odisea*, en el que el héroe junto con sus compañeros de viaje debe evadir el hechizado canto de las sirenas. Medin cita los “Apuntes sobre José Ortega y Gasset” de Alfonso Reyes (1916 y 1922), quien por primera vez alude a esta comparación, caracterizando la actitud de Ortega ante América –léase Argentina– como la de un Ulises engañado. El artículo de Reyes, construido en forma tripartita, ilustra tres momentos (por vía catártica) en la vida y obra de Ortega: la “crisis

primera: la salvación del héroe” sigue los primeros pasos de Ortega en sus proyectos de *Meditaciones*, la revista *España* y el primer volumen del *Espectador*. Reyes insiste en la veta política que unifica a estos proyectos, supeditando su filosofía e interés por la literatura y sugiriendo que Ortega abandona el proyecto político para volver a “sus afanes estudiosos y a la investigación de sí mismo” (34). La “crisis segunda: nostalgias de Ulises” identifica el viaje a América como un cambio radical, una “honda y fecunda crisis” para un escritor que está constantemente en búsqueda de sí mismo (36). No obstante, si bien Reyes considera que América supone una apertura de horizontes importante para Ortega, también critica el hecho de que el filósofo español vea en América una suerte de antídoto para los males de las viejas naciones (37):

Es la vieja historia de Ulises: mal podemos ser dichosos de vuelta a Ítaca –así nos espere la fiel Penélope de la patria– si hemos escuchado en otros mares el canto arrebatador de las sirenas. Y el símil tiene muy larga explicación; porque yo me temo –y no lo quisiera– que las sirenas que han seducido a nuestro Ulises sean, por mucho, verdaderas sirenas y, por lo tanto, engañosas. Es decir: que yo temería que su entusiasmo por América estuviese también llamado a desvanecerse, como se ha desvanecido aquel hermoso sueño de reconstrucción de la patria, que inspiraba en otro tiempo las páginas de las *Meditaciones*. (38)

La importancia de la última parte del ensayo, “crisis tercera: melancolías de Fausto”, radica en dos gestos que a pesar de ser críticas, en realidad son un plus para entender la figura de Ortega. Primero que todo, Reyes nunca se refiere a Ortega como político,

filósofo o literato, sino que específicamente lo identifica con un viajero, más preocupado por sí mismo (valga añadir, por su ser del devenir) que por la política, y por ello lo compara con Fausto, el personaje de Goethe que vende su alma al diablo – léase las sirenas americanas. En segundo lugar, Reyes alude al final del ensayo, que este “Fausto todavía joven” (41) no se quedará contento con el viaje de América, sino que habrá para él otros viajes y otros puertos: “Tal aquella nave que no se deja seducir por los puertos en que dormía las noches, por lo mismo que andaba en busca de otro puerto definitivo: el que no se encuentra en las costas de la tierra” (41). Es decir que la caracterización de un Ortega-viajero también era clara y visible para sus contemporáneos, lo que refuerza la visión de una escritura en tránsito perpetuo.

No contento con la lectura de Reyes, Medin da un giro al argumento proponiendo que, “Por el contrario, el canto de la sirena madrileña se convertiría muy pronto, en Argentina y en la América hispana toda, en patrimonio general de los círculos culturales y sociales por igual, signo de aristocracia cultural y social” (24). Es cierto que Ortega había construido una espléndida imagen de América, basada en su impresión de una Argentina próspera, que quizá traía a la memoria aquella visión hegeliana de América como el lugar de la inmadurez¹⁴; aunque Hegel entiende inmadurez como insuficiencia y debilidad, mientras que Ortega ve una potencialidad, que la convierte en el lugar de la posibilidad y la promesa. Así, Medin pone el énfasis sobre el alcance que la filosofía orteguiana tuvo en Occidente y su capacidad para derribar fronteras, abrir caminos, en fin, su capacidad para escribir e inscribir un nuevo horizonte: “Ortega se convirtió en un moderno Moisés que abría de par en par las aguas del Atlántico y del Mediterráneo y permitía llegar fácilmente a Spengler,

¹⁴ Véase el ensayo de Ortega titulado “Hegel y América” en *El Espectador VII* (1930).

Freud, Simmel, Scheler, Russell, y muchos más” (34). Más allá de la labor cultural desde plataformas como la *Revista de Occidente*, Ortega se construyó a lo largo de sus escritos como un pensador y un viajero, y esta conjunción no hace sino probar la estrecha relación entre ambos oficios. En ese sentido, si bien el pensamiento de Ortega es un *pensamiento en tránsito*, en el sentido de que rompe fronteras y abre océanos, esta necesidad de apertura reside, como lo he anotado más arriba, en la necesidad que tiene el filósofo español de creer en la promesa que América podía encarnar en esos años coyunturales de entreguerras.

Ante esta mirada es también necesario plantear el alcance y los límites del pensamiento orteguiano, a partir de la experiencia del viaje a la Argentina. Comienzo por insistir en que el viaje –todo viaje como salida hacia lo desconocido– es para Ortega una ganancia en tanto cambio de perspectiva, además de una forma de superar el aislamiento al que estaba condenada España y que él ve como uno de los problemas fundamentales. En un ensayo publicado en el número especial de la revista *Sur* durante el centenario del nacimiento de Ortega, Danilo Cruz Vélez comenta cómo la inclusión de Hispanoamérica dentro del programa orteguiano de actualización y occidentalización de España, buscaba superar el aislamiento que había provocado la “decadencia española”:

Convencido de que España tenía que principiar a superar su aislamiento ampliando primeramente su horizonte hacia el resto del mundo hispánico, y de que Hispanoamérica, a pesar de su independencia política, seguía dependiendo culturalmente de la extemporánea España que había que introducir en la modernidad, Ortega abriga la idea de que para salvar a España

era necesario salvar también a Hispanoamérica. (“Ortega y el problema de la decadencia española” 47)

La urgencia por “salvar” a España y a Hispanoamérica nos revela las mismas “disueltas emociones de viaje”, comentadas al principio de este capítulo, que constituyen el impulso fundamental del “viaje de la occidentalidad”. Esta premura, Cruz Vélez la lee como una *polipragmosyne* que sólo sería posible en un escritor español (48). La especificidad es aquí reveladora de una paradoja: por un lado, el deseo de actualización e inclusión de España a Occidente –léase Francia, Inglaterra y Alemania– y por el otro, la posición periférica de España (e Hispanoamérica) ante Europa. En ese sentido, el viaje y la inclusión de América al proyecto de “actualización” no solamente revelan la intensión de ver en América una posibilidad (que podría o no convertirse en desengaño), sino que además delatan la inestable posición de España dentro del mapa europeo.

Pero la analogía no termina aquí, según lo indica Doris Meyer, a la muerte de Alfonso Reyes, Ocampo utiliza la imagen del héroe griego, para hablar de lo que ella misma definió como “el mal de Ulises” que afecta a “los viajeros que dejan, dispersos en el planeta, lugares que son como amigos, amigos que son como el lugar donde uno vive mejor” (citado en “Victoria Ocampo and Alfonso Reyes...” 319). Como lo sugiere Meyer, “el mal de Ulises” resume una actitud que compartían Ocampo y Reyes, la de una identidad americana híbrida, dislocada en los tenues bordes de la cultura (318). Ser americano sería por lo tanto, “to reach out” (309), acercarse y explicarse ante el otro pero también, acercarse al otro por el simple deseo de conocerlo. Acercarse y alcanzar, pero también acercar hacia el yo y traer. Ocampo

asume la filiación con el héroe de *La Odisea* en un gesto de entrega feliz al viaje, pues su destino no es Ítaca sino la misma travesía. Respecto a los viajes de Ocampo a Nueva York, Mariano Plotkin sugiere que: “Nueva York fue reemplazando gradualmente a París como su segundo hogar. Hasta se podría sugerir que Ocampo inauguró una mirada particular hacia los Estados Unidos dentro de la élite letrada argentina” (566). Así, en un proceso de “aprendizaje” gradual, Ocampo se va alejando poco a poco de Europa y a cambio, se deja seducir por otras sirenas, concluyendo así que “la vida estaba al oeste del Atlántico” (Plotkin 581).

En su cuento, “El silencio de las sirenas”, Kafka afirma que el poder del canto de las sirenas no consiste sino en su promesa y, por ello mismo, éstas “poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio” (1). Es en ese sentido que Blanchot caracteriza el canto de aquellos seres extraordinarios como un canto *por venir*, una distancia, una navegación, en donde el trayecto del viaje significa a su vez, el trayecto de la escritura. Si como lo indica Ortega, cada ser anda en busca de su destino impulsado por una voluntad de llevar a cabo una hazaña, una aventura, entonces el destino de Ulises será el de las peripecias que legitimen más tarde su viaje de regreso a Ítaca. Asimismo, el destino de Occidente será dejarse seducir por el canto más allá del Atlántico, acaso porque como Kafka lo explica en su cuento, todo ello no es más que un intento por generar un *espectáculo* que sirva de promesa y de escudo. Tal espectáculo tiene además una cualidad especular, de modo que se podría argüir que América le sirve de promesa y de escudo a Ortega, puesto que al conferirle un estatuto de “laboratorio” de experimentación y de reconocer las ataduras culturales para con España, estaría ejecutando su voluntad de búsqueda de promesas, de

búsqueda de cantos por venir. Lo mismo podría decirse de *Sur*, que se construye a su vez como un “espectáculo cultural”, cuya empresa es la de satisfacer la promesa de modernidad de una Argentina próspera, y a su vez, escudarse de las grietas y porosidades que amenazaban al proyecto cultural.

El episodio de Ulises y las sirenas me obliga a dirigir la mirada a las primeras líneas del *Diario argentino*: “Lunes. Rugido de sirenas, pitidos, fuegos de artificio, corchos que saltan de las botellas y el tremendo ruido de una ciudad en plena conmoción” (11). Rugidos de sirena son aquí un llamado a la tentación, al deseo, un rugido que no es otro que el de la ciudad porteña; Gombrowicz los escucha mientras atraviesa solo y desesperado la calle Corrientes. La angustia que lleva es la de aquel “cuyas pretensiones de escribir han sido ahogadas” (11). El *Diario argentino* cumple aquí la función de ser el último anzuelo para salvarse del vacío, es un movimiento para acercarse y anular la inmensidad de la distancia que lo separa de Polonia y del resto de los transeúntes. Y al seguir el rugido de las sirenas, Gombrowicz, Ulises desencadenado, acepta el pacto de su descenso por la ciudad, de Corrientes al Retiro, y del mundo cotidiano a la profundidad. Escribir para escapar la trivialidad y para vincularse de nuevo al arte; pero escribir también para conocer la “voluptuosidad barata y desprovista de todo riesgo” (21) que supone la escritura. Al aceptar el pacto de las sirenas, Gombrowicz no solo desciende al Retiro sino que su itinerario lo llevará a adentrarse en las provincias, y estos viajes¹⁵ se formularán como búsquedas estéticas, itinerarios que develan la ansias por encontrar un proyecto artístico que

¹⁵ En su *Diario* Gombrowicz va trazando distintos itinerarios de viaje, en visitas a conocidos amigos o colegas, así como viajes realizados por su propio interés. Además de viajar a Mar del Plata y Necochea, el escritor atraviesa el Río Paraná rumbo al puerto de Goya, además pasa una temporada en Rosario, en Tandil, y en Santiago del Estero.

pueda oponer una resistencia a Europa: “En este clima, en esta constelación, podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa” (25).

Silvana Mandolessi ha señalado una suerte de equivalencia en el posicionamiento periférico de la literatura y cultura polaca y la argentina: “both Argentina and Poland are linked by their peripheral nature” (153). Si bien es cierto que tanto Polonia como Argentina están igualmente lejos de Europa, Gombrowicz también hace una importante distinción en sus *Peregrinaciones*:

...cómo nos ve a nosotros, los polacos, un argentino; sí, reconoced que eso es para vosotros más apasionante..., incluso cada vez más apasionante a medida que se prolonga vuestro vergonzoso aislamiento y la paradoja de la historia os condena al papel de un villorrio de Europa situado en su mismo centro. En cambio, Argentina es todo lo contrario. Argentina, aunque geográficamente hablando está perdida en la más extrema periferia, ahogada entre océanos, en realidad es un lugar abierto al mundo, un país internacional, mariner, intercontinental. (9)

Evidentemente, la cuestión no está planteada en términos de la distancia, porque si bien Polonia hace parte, geográficamente hablando, de Europa, culturalmente está más alejada, mientras que Argentina a pesar de estar al “otro lado del océano, parecerá más próxima a París y a Roma que Polonia” (39). Es decir, que si bien la salida de Polonia supone para Gombrowicz una perspectiva y un posicionamiento radicalmente distinto al de sus compatriotas¹⁶, también es cierto que el exilio lo lanzará a lo más desconocido y a pesar de sus conexiones con algunos círculos de la

¹⁶ Véase por ejemplo, el intercambio con Milosz acerca de la “actualidad” polaca y el modo en que la mirada de Gombrowicz es rechazada por la distancia (el exilio) y por el hecho de no ser testigo directo de los acontecimientos (*Diary I* 15-19).

intelligentsia bonaerense, su paso por la Argentina será considerado un acontecimiento tan solo en el momento de su partida, cuando la Fundación Ford le otorga una beca. Sin embargo, quizás lo más fascinante de la obra de Gombrowicz sea justamente el hecho de valorar los espacios relegados y periféricos (la juventud, el Retiro, el interior) para construir desde allí una “escuela de estilo”¹⁷ contenida de manera algo didáctica en el *Diario*.

Por su proximidad al puerto, por su carácter de lugar de tránsito, por la juventud vulgar y el placer que allí se encuentran, por su bajeza – ¿acaso también por la profundidad de viaje vertical?– el Retiro es el espacio para la observación, para la meditación y el espacio desde donde se construye una mirada. Hay además en el Retiro una cualidad que Gombrowicz sabe distinguir muy bien en el arte: por un lado, el asalto a la razón (acaso el principio más puro de toda vanguardia) y por el otro, la capacidad de, como lo planteaba De Certeau, iluminar lo que pasa desapercibido:

El arte puede entonces también, y debe, destruir la realidad, descomponerla en elementos, construir con ellos nuevos mundos absurdos...en esa arbitrariedad se oculta una ley, el asalto a la razón tiene una razón; la locura, el destruirnos la razón exterior, nos introduce en nuestra razón interior [...] Su claridad es precisamente igual a la de una linterna que extrae de las tinieblas un objeto, sumergiendo el resto en la oscuridad más insondable. Debe ser –fuera de los límites de la luz– oscura como la sentencia de una pitonisa de rostro velado.

(*Diario argentino* 92-93)

¹⁷ En la última crónica de *Peregrinaciones argentinas*, Gombrowicz señala que su *Diario* tiene dos propósitos, el primero, ser un modo de llegar a su público y de mostrar sus experiencias; y el segundo, es convertirse en una “escuela de estilo” que “ayude en la formación de una nueva actitud polaca ante el mundo” (162). Esta actitud, por supuesto, debe formularse en base al viaje que Gombrowicz realiza y la adquisición de esa “mirada exterior” que hace posible su proyecto estético y su escritura.

En cierto modo, Gombrowicz no rompe con la dicotomía clásica de luz/razón, oscuridad/locura, sino que más bien, opera desde la revalorización de la oscuridad y la locura, porque reconoce en esa fuente la riqueza de lo incompleto, de lo inacabado, de la rebeldía hacia la forma. En ese sentido, su vinculación a la vanguardia es problemática, porque aunque rechaza las ligerezas y banalidades de la vanguardia europea con la que se declara en guerra, lo hace con unas armas semejantes a las de la ésta¹⁸: una revolución estética en el arte. El Retiro contiene dentro de su geografía de calles oscuras, marineros y proxenetas, un poderoso símbolo estético y existencial; como un pasadizo de espejos que desfigura las imágenes que se presentan ante él, el Retiro dota de belleza a lo bajo, e ilumina las sombras de la noche¹⁹. A juzgar por los textos vinculados directamente a la experiencia argentina, es decir el *Diario argentino* y *Peregrinaciones argentinas*, la de-formación tiene sus alcances a la vez que sus limitaciones. El devenir es quizá su sello, puesto que la experiencia de exiliado en devenir es la base de estos escritos y así, las obras exponen una existencia en tránsito y una escritura pensada a partir de este movimiento. Con ello no quiero decir que Gombrowicz haya alcanzado lo que podríamos llamar un total quiebre con la forma, con los logocentrismos, pero sí es justo pensar que en su intento por desplazar la letra

¹⁸ El debate sobre la pertenencia a la vanguardia, así como a otros fenómenos literarios y filosóficos como el existencialismo o el estructuralismo *avant la lettre*, ha sido apropiado por el discurso francés. Críticos como Joanna Peiron, herederos de esa odiosa máquina que dicta geografías y genealogías que es la “República de las letras” de Pascale Casanova, consideran la obra de Gombrowicz (e indudablemente, el énfasis está puesto sobre su primer libro *Ferdydurke*) como un intento por escapar de su posición excéntrica, periférica y “secundaria” (Peiron 74-75). Sorprende, por ejemplo, que en todo el libro de Peiron, se trate el tema de la vanguardia y de la inmadurez sin hacer casi referencia a la estadía en Argentina (ni hablar del diálogo de Gombrowicz con la literatura argentina) o el poderoso “locus philosophicus” que constituye el Retiro en la poética del escritor.

¹⁹ Hay un tercer elemento –que no viene al caso para el tema de este trabajo pero– que tiene que ver con el quiebre del papel de la masculinidad. En el *Diario argentino*, Gombrowicz traza esta relación, cuando dice que el Retiro es también el lugar para “liberarse de la masculinidad” (66), un lugar desde donde alejarse del género masculino y del femenino, para encontrar “un tercer sexo” (67). Para el tema de la sexualidad en Gombrowicz, véase *Gombrowicz’s Grimaces. Modernism, Gender, Nationality*. New York: State University of New York, 1998.

de los espacios inmóviles del salón literario, Gombrowicz da un empujón necesario para sacudir la estructura del arte y el orden, la razón y la forma, heredadas de la cultura letrada.

Si el barrio del Retiro es para Gombrowicz un espacio construido para pensar una nueva estética, en Ortega la mirada y el andar son los motores que le permiten construir un escenario que es fuente de reflexión y de pensamiento, a la vez que un desplazamiento físico y espiritual, este lugar es el monasterio de El Escorial. Como espacio para la meditación, El Escorial posee las cualidades clásicas de todo *locus amoenus*: una tarde de primavera, en las entrañas de un bosque tupido y silencioso, que invade el ánimo con “una emoción telúrica”. En añadidura, este bosque es el espacio privilegiado de la totalidad de la perspectiva porque “Desde uno cualquiera de sus lugares es, en rigor, el bosque una posibilidad” (*Meditaciones* 103). Si el bosque es una posibilidad de lectura, de contemplación y de escritura, entonces El Escorial es el espacio que por su amenidad y privilegiada perspectiva, resulta lleno de potencial para realizar la meditación. Es preciso recordar aquello que Marías ha señalado, y es que la filosofía orteguiana es y parte de lo circunstancial: “Y esa circunstancia es la española, más concretamente el Escorial –‘nuestra gran piedra lírica’-, con su Herrería y las sierras circundantes al fondo, y el bosque con arroyos y oropéndolas que va a ser tema de la primera descripción de una realidad radicada en la vida humana (*La escuela de Madrid* 229-230). El Escorial no solamente hace parte de la infancia y la juventud de Ortega, como espacio educativo en donde aprende a leer, sino que ya en la edad adulta, es el lugar de retiro para leer, escribir y meditar:

Aunque la importancia otorgada a la densidad del paisaje es una de sus constantes, se aprecia en ella una significativa progresión. En los primeros escritos el paisaje aparece como *destino, clausura*, aunque pedagógica, porque nos enseña, es escuela. Pero es precisamente en su conferencia sobre El Escorial de 1915 en donde introduce con fuerza una notable diferencia: ahora el paisaje es, más que destino, *promesa y aventura*. (Ortega y El Escorial 485)

Así, al transformar el paisaje y todo lo que lo rodea en filosofía, Ortega construye un potente *locus philosophicus* en donde la distancia, la marcha y el tiempo del viajero, dotan a la experiencia del viaje de un sentido vital, en tanto experiencia del ser en relación con su destino. Esta misma experiencia se repetirá en todos los viajes que Ortega realiza dentro y fuera de España, en donde el escenario del paisaje, funciona siempre como un locus disparador de pensamiento, de meditación y de aventura. De ahí que Marías y Trías enfatizan el costado “dramático” de la escritura orteguiana y del libro filosófico que éste se propone, puesto que en ellos se transparenta la condición entrañable de escritor que Ortega consideraba su “columna vertebral” (Marías 29) y que lo hace antes que un filósofo, fundamentalmente un escritor:

Esto hace que el libro de filosofía tendrá que ser necesariamente *dramático*. De ahí que, aparte de la significación que para la filosofía tenga la novela, el libro filosófico, aun el más riguroso estudio teórico, ha de tener una dimensión de novela. Porque no se trata solo, como propendería a pensarse, de que el libro exprese o narre una cierta aventura, sino que el libro mismo es una aventura personal de su autor. (Marías 42)

La renovación del género filosófico, como bien lo anota Marías, es visible en esa gran influencia que es para Ortega, Heidegger. Como lo he mencionado más arriba, el diálogo entre ambos escritores es visible y sus modos de escritura en clave de *Holzwege*, no hacen sino enfatizar la cualidad viajera e itinerante de su escritura. Sin embargo, es importante tener en cuenta que si en Ortega se percibe una intención, al menos en teoría, de seguir los caminos de bosque, su presencia en la Argentina se mantuvo fundamentalmente en Buenos Aires, una metrópolis moderna, comparable con cualquier ciudad europea de la época. Baste este ejemplo para matizar lo que Ortega visualizó en términos teóricos, aunque no necesariamente en términos prácticos.

La elección del Retiro en el caso de Gombrowicz inscribe su letra a la tradición argentina que funda su literatura en el espacio de la ciudad. Como lo explica Beatriz Sarlo: “El campo es tema, pero (excepto en la gauchesca) la forma de la literatura presupone a la ciudad: el escritor entrenado, el público que la ciudad construye, la industria cultural” (*Borges* 14). Nada tiene de extraño que la poética de Gombrowicz habite ese espacio de juventud marginal, de lo incompleto e inacabado, cuando el mismo espacio del puerto de Buenos Aires, era un lugar en (y de) transición. Sin embargo, no hay que olvidar que al contrario de Ortega, Gombrowicz recorrerá las provincias argentinas en busca de la originalidad de un proyecto artístico que sirviese como contrapunto a Europa. Entonces, si el Retiro es el lugar donde se funda su estética, en donde la escritura de *Ferdydurke* encuentra su más legítima imagen de espejo, el movimiento será su ley, piénsese en las estadías en Santiago del Estero, en Necochea o en Tandil. Pero, ¿qué le da el Retiro a Gombrowicz que no

tiene ya? En esencia, el Retiro es el puerto de entrada a la tradición argentina, porque desde esos andenes de puerto internacional, es donde el escritor polaco puede entablar un diálogo con la estética de Roberto Arlt por similitud y con la de Ocampo por oposición (y por principio).

Al hablar de El Escorial, Ortega explica que desde cualquier punto la perspectiva es total; no creo pecar de exageración al decir que también el Retiro era para Gombrowicz un lugar en donde posicionarse, de cara al interior y de espaldas a Europa: "...pero lo que está claro es que aquí uno se siente ciudadano del mundo y tiene el presentimiento de desempeñar un papel mundial" (*Peregrinaciones* 69). De la misma manera que su estadía en Argentina es incierta (por su condición de exiliado), así también su lugar es el de la incertidumbre, y qué mejor lugar para situar su lenguaje marginal y su posición indecisa, que el puerto desde donde y hacia donde se dirige su mirada. El *Spiritus movens* que da ritmo a su "peregrinación", termina apoderándose de todo, de su escritura, de su estética siempre en movimiento, en esa tensión entre juventud y madurez y entre lo bajo y lo alto. Hay que imaginar a Gombrowicz en el puerto de Buenos Aires, junto al muro de piedra que bordea las aguas en calma, y es posible entender que este Ulises desencadenado, tan acostumbrado a un destino incierto, se enfrentaba ante una peripecia más en su vida. Dejándose llevar por el canto de sirenas, este Ulises no parece resistirse, sino que se deleita con las voces. Y así, cuando empezaba a ser reconocido y a ser apreciado por su público argentino, irónicamente, Gombrowicz decide partir. Atraparlo hubiese sido el equivalente a quitarle su escritura de devenir, intentar congelar ese *Spiritus movens* que mece sus palabras de roca bruta.

Imposible darle quietud y forma a una escritura que se rebela contra esto mismo. Imposible asentar el nomadismo de Ocampo aun cuando su lugar de anclaje es la casa familiar. Como lo indica Molloy, hablando de la autobiografía en Hispanoamérica, los lugares de la memoria, “los sitios elegidos para los ritos de la comunidad” (20) hacen parte del ejercicio de recordar, que combina lo personal con lo comunitario. Las casas familiares funcionan en la escritura de Ocampo como disparadores de memorias y como lugares de fundación. La casa de la infancia es una profunda metáfora que, literalmente, marca una relación entre historia familiar e historia argentina, una historia en últimas, bajo el signo de la pertenencia:

Para ser justos, la esquina le pertenecía desde siempre: hacia 1810 las calles San Martín y Viamonte se llamaban, respectivamente, Victoria y Ocampo. La primera en honor al triunfo de los argentinos en las llamadas Invasiones Inglesas (1806-1807) sobre los súbditos de su majestad británica; y Ocampo, la segunda, por los antepasados de Victoria. (Vázquez 20)

Así, la casa de la infancia se encuentra situada en la encrucijada entre el pasado colonial y el nombre familiar. Ocampo se mudará de domicilio muchas veces durante su vida, pero el hecho de que las oficinas de la revista y editorial *Sur* funcionen, años después, en esa misma casa, es la prueba de que Ocampo sí logra establecerse en el centro del poder o por lo menos, mantiene esta posición de la misma manera que hereda fortunas, roles en la sociedad e incluso vocaciones; no hay que olvidar que Ocampo descende de una auténtica estirpe de viajeros²⁰. Llama la atención que en su

²⁰ En el primer volumen de su *Autobiografía*, Ocampo señala que la familia del lado de Aguirre se remontaba a la conquista de América y que su bisabuelo había viajado a Estados Unidos a comprar unos barcos para el gobierno de Chile: “Todos oían o iban a oír hablar de un viajero que partió para los

estudio sobre los espacios y la creación de la identidad en Victoria Ocampo, María Cristina Guiñazú sugiera que “Ocampo nunca consigue establecerse, como su padre, en el centro del poder”, ya que “Pertenece a un nuevo lenguaje ambiguo y movible, difícil de caracterizar bajo un rótulo” (358). Muy al contrario, la movilidad y el nomadismo de Ocampo, a pesar de haber elegido el camino de las letras, y a pesar incluso de su paulatino mudarse hacia las orillas no le despoja de una posición central, *Sur* está en el centro geográfica, ideal y discursivamente. Sin embargo y paradójicamente, al analizar las mudanzas de Ocampo observamos un movimiento desde el centro, es decir la casa de Viamonte, hacia las orillas, la casa de Tucumán, el apartamento en la calle Garay, la casa de Mar del Plata y finalmente, San Isidro. Ocampo se va alejando poco a poco de una ciudad que va transformando y que por su heterogeneidad y crecimiento, ha borrado las marcas de las familias criollas, y las ha reemplazado por otros nombres, otras calles y otros transeúntes.

El desplazamiento, como rasgo compartido por los tres escritores que ocupan este capítulo, es el procedimiento que delata los lugares de anclaje: la casa familiar, el Retiro y el Escorial, los cuales no hacen parte de la ciudad, o por lo menos, se han ido desplazando del centro de poder hacia las orillas. Con ello quiero decir que Ortega no elige Madrid, sino San Lorenzo de El Escorial, en un ejercicio de descentramiento del discurso y de la letra; del mismo modo que el viaje a América, más adelante, responderá a esas ansias del viaje de Occidente. Y esto es en última instancia lo que hace Ocampo al mudarse a San Isidro, impulsada por su inconformidad ante las políticas antidemocráticas de Perón, que le valdrán varios episodios desafortunados y

Estados Unidos, allá lejos y hace tiempo. Todos sabían o iban a saber que *Horacio* y *Curiaño* eran nombres de barcos” (48).

un encarcelamiento en 1953. Otro tanto ocurre con Gombrowicz, quien a pesar de tener algunos conocidos entre los grupos intelectuales de la época, rechaza a Ocampo, se niega a leer a Borges, y le parece una imprudencia gastar su dinero comprando un libro de Ortega. El movimiento del centro a la periferia que estos tres escritores experimentan de distintas formas y, como de esperar, con sus propias limitaciones, son movimientos que responden a una fundamental colisión de la letra. Es cierto que se puede reconocer en esos desplazamientos una intención política o un rechazo a ciertos principios del estatus quo, no obstante, con ello también se asume una tarea frente a la escritura.

Al hablar de la orilla como el espacio desde donde leer a Borges y desde donde Borges se posiciona, Sarlo identifica este espacio como uno en tensión: tensión entre la ciudad y el campo; entre la modernización y el pasado; entre lo que aparece trazado en el mapa y lo que está desplazado. Además de ser un espacio simbólico, la orilla es el lugar de una tensión: la tensión entre los distintos proyectos de la modernidad que señala Sarlo y, además, la tensión entre el escritor y la letra. En su ensayo “¿Existe la novela argentina?”, Ricardo Piglia sugiere que existen dos cualidades o problemas fundamentales en la literatura argentina: el primero, es la condición de inferioridad cultural; el segundo, una relación de extrañeza con la lengua (37). Gombrowicz cumple estos dos requisitos, y por ello, Piglia traza su procedencia de la tensión que se produce en la lengua de Roberto Arlt y Macedonio Fernández:

El *Ferdydurke* ‘argentino’ de Gombrowicz es uno de los textos más singulares de nuestra literatura. Antes que nada hay que decir que es una mala traducción

en el sentido en que Borges hablaba así de la lengua de Cervantes. En la versión argentina de *Ferdydurke* el español está forzado casi hasta la ruptura, crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruza) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández. (40)

Desplazamiento geográfico y simbólico también supone un desplazamiento frente al logos, y por ello mismo los espacios de anclaje que he venido analizando (el Escorial, el Retiro y la casa familiar), poseen la cualidad de ser zonas de pasaje, de tensión y de desplazamiento. Y si el estilo de Gombrowicz era el de “esa mezcla rara de formas populares y acento eslavo” (Piglia 37), el de Ocampo era un español híper-consciente del proceso de traducción, y por lo tanto constantemente suplido por palabras del francés y del inglés. Y si en Ortega, el lenguaje no parece estar afectado por otras lenguas, sí es cierto que mucho se le criticó su uso de un estilo literario en el discurso filosófico. La comparación de estos escritores y viajeros no busca rastrear paralelos o disonancias, sino fundamentalmente revelar una instancia de rebeldía de la letra, una fractura producida por el viaje sobre la escritura, que a su vez, desplaza la escritura hacia los territorios de la maleza, por donde el trabajo teórico, en tanto que alejado de la polis, se hace posible. Salir de la polis es salir de lo conocido, enfrentarse a la distancia que separa al ser de lo conocido. Sólo en la distancia es posible creer en la promesa, sólo en alta mar puede Ulises añorar Ítaca, y qué mejor promesa que la de avizorar en otras costas una estética, una metafísica, una poética.

Resulta imposible formular la experiencia de estos viajeros con el binomio salida/regreso, cuando solo se puede visualizar el itinerario de la escritura, ese espacio

intersticial; orilla de lo inaprensible y de lo concreto; orilla que es, en esencia, un lanzarse hacia el rugido de las sirenas, un mecer de olas sobre mar, una escritura hecha de pura materia errante. La tensión que revelan los espacios de anclaje, es la construcción de un espacio de la escritura, hecho a punta de desplazamientos, a punta de no fijar una morada y de vivir bajo el dilema de tener que siempre reinventar otro centro. Se trata de pensar en el devenir del ser y de su letra como un perpetuo impulso de curiosidad, un perpetuo aventurarse por distintos caminos para labrarse su destino. Como lo explica Trías:

Me refiero a la imponente idea de que el hombre carece de estancia, morada o “centro” alguno en donde instalarse y habituarse. Siendo la mixtura y la síntesis de todas las simientes diseminadas a través de la creación, constituye un peculiar microcosmos: núcleo de confluencia y reflujo de todas las cosas, pero a la vez sin lugar, espacio o encomienda, o sin hacienda. Y como tal un ser excéntrico y fronterizo. (84)

Así, el puerto o la orilla, será la auténtica morada del ser, y toda posibilidad de pensamiento, de creación y de escritura debe surgir también de ese impulso por hacer de la actividad algo *excéntrico*, que resista a las fuerzas de la normatividad y de la inmovilidad.

Cuando hablo de una rebeldía de la letra, me refiero justamente a este movimiento, a esa tensión y a esa resistencia que se produce en la escritura de estos tres viajeros; la cual, hace posible nuevos modos de pensar la escritura y por lo tanto, la formulación de una escritura radical. En un ensayo corto sobre la traducción, Ortega llega a sintetizar de manera prolija su visión de esta escritura: “Escribir bien

consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical desnudo (“Miseria y esplendor” 299). A partir de esta definición, es preciso pensar que el interés de Ortega por los movimientos artísticos de vanguardia²¹ era una plataforma para pensar la escritura como acto de rebeldía. En *La deshumanización del arte* (1925), Ortega delinea una definición del arte nuevo que lo identifica como un hecho universal, como un nuevo sentido del arte que rompe con las ideas clásicas y que funciona a partir de una operación de deshumanización. Esta operación consiste, fundamentalmente, en obligar al espectador a relacionarse con la obra de arte desde el extrañamiento: “Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente” (27). Así, el arte nuevo ridiculiza las “interpretaciones tradicionales de las realidades” (46), ofreciendo un “reflejo irónico” que genera la comicidad. Para Ortega el arte nuevo, y por qué no decirlo claramente, el arte que se había producido desde los distintos centros de la vanguardia como París, Berna, Londres, Nueva York, Roma y Madrid, merecía la atención de sus contemporáneos porque suponía un punto de quiebre del que sería imposible volver atrás:

¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa –quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con

²¹ Aunque Ortega no utilice la palabra “vanguardia”, por su mención al expresionismo, al cubismo y a la pintura de Picasso y de Duchamp; así como el hecho de que los manifiestos del futurismo, de Dada y del surrealismo, ya se habían publicado, éste último, en 1924, año en que los ensayos de Ortega empiezan a aparecer en el diario *El Sol*, es justo afirmar que Ortega conocía a estos artistas y al hablar de arte nuevo, no se refiere específicamente a uno de estos grupos o escuelas, sino más bien al fenómeno, a esa “nueva mirada” sobre el arte.

menos y acierte más. Pero, cualesquiera sean sus errores, hay un punto, a mi juicio, inmovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver atrás. Todas las objeciones que a la inspiración de estos artistas se hagan pueden ser acertadas y, sin embargo, no aportarán razón suficiente para condenarla. A las objeciones habría que añadir otra cosa: la insinuación de otro camino para el arte que no sea éste deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas. (53-54)

Hay algo de visionario en el comentario, porque desde la intuición de un razonamiento sobre el arte nuevo que estaba produciéndose en las primeras décadas del siglo XX, Ortega es capaz de distinguir rasgos nítidos e ilustrativos de una producción artística que continuará a lo largo del siglo y cuya conquista, no es otra más que apuntar hacia un “nuevo sentido del arte” y una “nueva sensibilidad estética”. Así, el arte nuevo mediante su intrepidez, su intrascendencia, su internacionalidad, su comicidad y su ironía, que convierte la negación en afirmación, ha logrado no tanto renovar el arte mismo, sino las relaciones entre artista y obra, y entre público y obra de arte. En estas nuevas relaciones con la obra, se produce una tensión que Ortega interpreta como una relación de extrañeza o de extrañamiento. Véase por ejemplo, la tensión que se genera al hablar del *readymade* de Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q” (1919):

Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la *Gioconda* se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las

naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. (27)

Los “actos inéditos” a los que se refiere Ortega, utilizando una metáfora similar a la que había propuesto al hablar de la meditación como la acción de “abandonar tierra firme”, supone no solamente el ya mencionado cambio de perspectiva, sino además la necesidad de relacionarse de *otra manera* con la obra de arte, y de tener que *improvisar* una nueva relación, unos nuevos gestos, en última instancia, una nueva sensibilidad. Esa “salida” que genera la obra de arte sobre el público, es una salida de sus habituales sentimientos hacia la obra, de sus habituales reacciones. Es aquí justamente donde Ortega puntualiza una tensión entre *actos habituales* y *actos inéditos*, entre reacción *humana* ante la obra de arte y reacción *deshumanizada*. Y quizá lo más valioso de la apreciación de Ortega ante el *readymade* de Duchamp sea justamente su agudo sentir de una tensión extraña que obliga al público a reaccionar de otra manera, y que lo obliga a salir de su habitual sentir ante una obra de arte.

En esencia, Ortega apunta hacia el procedimiento de extrañamiento (*ostranenie*) que Viktor Shklovsky había utilizado en *El arte como técnica* (1917) para distinguir el lenguaje poético del lenguaje práctico. El extrañamiento vendría a reafirmar la finalidad del arte moderno, cuya función sería la de “experimentar el

devenir del objeto” (Gordon 134), es decir, aquella cualidad transitoria, fugitiva, contingente, que ya había anotado Baudelaire al hablar de la modernidad. Insisto, el arte nuevo supone una rebeldía radical, porque propone una nueva perspectiva y una nueva relación con la obra de arte basada no en lo conocido o en lo reconocible, sino en términos del extrañamiento: “que desfamiliariza, que singulariza, que extraña las cosas que han devenido habituales o automáticas” (Gordon 134). El *readymade* de Duchamp borra el origen, es decir la Mona Lisa, y superpone a la imagen nuevos elementos y nuevos significados, los bigotes y las letras, generando una tensión con el significado original de la obra. La operación otorga al objeto de arte de una extrañeza inusitada, del mismo modo que la escritura, en su perpetuo movimiento, busca revelar el devenir natural del ser y de las cosas.

Tanto la revista *Sur* como la *Revista de Occidente* funcionan como plataformas de representación y de divulgación del arte nuevo que empezaba a generarse y como lo anota John King, ambas están modeladas bajo el mismo principio universalista y multidisciplinario (39). En el primer número de la revista *Sur*, publicado en el verano de 1931, aparece un artículo de Ernest Ansermet, titulado “Los problemas del compositor americano”, en donde se analizaba la crisis formal en la música, tomando como base la teoría de Ortega sobre la deshumanización del arte. Lo que planteaba Ansermet al lector era de qué manera podía encararse una renovación formal en la música, más allá de la deshumanización producida por compositores contemporáneos. Luego, en el número 3, publicado en el invierno del mismo año, el arquitecto alemán y fundador de la Bauhaus, Walter Gropius, anunciaba en su ensayo “Arquitectura funcional” –con un tono reminisciente al de los

manifiestos vanguardistas– que “La arquitectura antigua europea estaba agobiada por las tradiciones” y que en cambio, el destino de América era más afortunado, porque al no tener que enfrentarse a tales obstáculos podía “crear con rapidez y sin reservas una nueva época de arquitectura suya” (155). En las fotografías que acompañan el artículo de Gropius, se enfatiza la creación a partir de formas geométricas simples (triángulos, círculos y cuadrados), el uso de ventanas amplias para crear iluminación natural, la utilización de materiales ligeros como el hierro y el vidrio, favoreciendo siempre la ligereza, la amplitud, la sencillez, la claridad y sobre todo la máxima funcionalidad de los espacios.

Una mirada a las ilustraciones y fotografías en los primeros 10 números²² de la revista *Sur*, demuestra la tendencia vanguardista de la misma, con la reproducción de dibujos de Picasso, ilustraciones de la arquitectura de Gropius, oleos de Lino Spilimbergo, Hector Basaldúa y Emilio Pettoruti; dibujos de Norah Borges, fotografías de los murales de Diego Rivera, dibujos de Silvina Ocampo, óleos de Georgia O’Keeffe y fotografías de la arquitectura moderna de Frank Lloyd Wright, para mencionar tan sólo unos ejemplos. Asimismo, en el número especial de los veinte años de *Sur*²³, figura una lista de colaboradores entre quienes se encuentran Bertold Brecht, André Breton, Jean Genet, André Gide, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Macedonio Fernández, Sylvia Beach y Waldo Frank entre muchos otros. Ahora, el hecho de que las obras y los nombres de escritores con vinculación vanguardista aparezcan en la revista no significa, necesariamente, que

²² Solamente los primeros 10 números de la revista *Sur* aparecen con ilustraciones y fotografías impresas; desde el número 10 en adelante, éstas desaparecen por completo, posiblemente para reducir los gastos de su publicación.

²³ *Sur* 191 (1951).

hayan sido pensados o teorizados desde *Sur*; en realidad, son pocos los ensayos teóricos que se proponen pensar el fenómeno artístico contemporáneo y, en ese sentido, la labor de *Sur* –como lo anota Rosa– podría interpretarse como un ejercicio de documentación antes que de teorización o de crítica. Según esta lectura, *Sur* es “una versión apócrifa del texto original” (Rosa 82); algo que podríamos interpretar como un gabinete de curiosidades, en donde se guardan y se exhiben objetos de arte que –como los objetos en los gabinetes famosos durante los siglos XVI y XVII– responden a una curiosidad por todo lo extraño que proviene de los viajes de ultramar. De modo que la vanguardia vendría a funcionar como un objeto que ya sea por su novedad o por su extrañeza, se guarda y se exhibe en el espacio-museo que es *Sur*, un espacio regido bajo las normas de la acumulación. El viaje, junto con la acumulación, exhibición y traducción de objetos y de saberes, y el espíritu o impulso de desplazamiento, son las coordenadas que sitúan en el mapa de la literatura a ese galeón transatlántico que vendría a ser *Sur*. En cierta medida, *Sur* cumple la función de un museo flotante en cuanto espacio de exhibición de escrituras, de obras de arte, de experiencias artísticas, y su vinculación con el viaje y con los viajeros puede percibirse en la influencia de Ortega y Gasset, Waldo Frank y Alfonso Reyes en la concepción de la revista. Además, *Sur* es un desvío, una salida, es el imperativo del desplazamiento y de la extranjería que Ocampo ilustra con los versos de la *Oda Jubilar* de Paul Claudel²⁴:

Mon exil ne cessera pas tant que je suis privé de toute la terre !

Ah, ce n'est plus Florence dont je suis altéré, ce qui m'a mis en
marche dès l'enfance, ce que mi dresse

²⁴ La *Oda Jubilar* de Claudel se publica en la editorial *Sur* en 1979, en versión bilingüe.

maintenant et qui me rassemble,
c'est la passion de l'Univers. (*Sur* 191 6)

En su “Carta a Waldo Frank”, Ocampo escribe que la revista está íntimamente relacionada con su vida, con sus amigos, con todos quienes la rodean, *Sur* y Ocampo son uno y lo mismo, y en ese sentido es inevitable pensar que la condición de extranjera de la letra de Ocampo es también la condición de *Sur*. De ahí que *Sur* sea metafóricamente, un galeón desarraigado que comercia con Europa; aunque su empresa no haya sido comercial, sino cultural²⁵. Y en consecuencia, *Sur* es la imposibilidad de fundar un origen, porque el sentido está siempre en otra parte, porque el imperativo es siempre –como en Ortega– *abrirse camino*. Ahora, ¿se podría afirmar que *Sur* es, como Ocampo, “un alma sin pasaporte”? Difícil proposición, porque en esa imposibilidad de fundar de *Sur*, también yace una mirada, un estilo, una letra guiada y forjada por todos aquellos que hacían parte del comité editorial. De donde se desprende que *Sur* no pueda fundar un origen porque su lugar es extranjero, y por ello mismo funda una mirada que es extranjera.

Aunque Rosa acierte en observar el impulso de acumulación de saberes de *Sur*, este impulso que, como la escritura de Ocampo, ha sido descrito por la crítica como uno de naturaleza pasiva, ignora a su vez el impulso de salida y de apertura activa que es necesario para teorizar. Si para teorizar hay que salir de la polis, construir esa mirada a la distancia, extranjera; insisto, si para escribir y para teorizar hay que salir, entonces, esa salida es ya la posibilidad de teorización de *Sur*. El desplazamiento hacia otro lugar, el desplazamiento como *sine qua non* de la escritura,

²⁵ “*Sur* no fue nunca una empresa comercial sino cultural” (*Sur* 191 6).

“un afán de expresarse sin limitarse” – como lo explica Guillermo de Torre²⁶ y todo ello como un reclamo a una misión de generar una escritura híbrida, activa, descentrada. En última instancia, se trata de una escritura que solo deja ver su trayectoria, una escritura que como el viaje, se formula desde el trazo del itinerario sobre el papel. No obstante, si esta misión no se llega a forjar por completo desde la revista *Sur*, porque como se ha indicado arriba, *Sur* funda un itinerario, predecible porque no se piensa más allá del Atlántico, y cuya direccionalidad está bien marcada en esa flecha vertical de las portadas de la revista, es indispensable notar la memoria que la letra guarda de estos itinerarios y devenires de la escritura.

A lo largo de este capítulo he venido insistiendo en la encrucijada que forman las prácticas de viaje, escritura y teoría. El diálogo aquí propuesto, entre Ortega, Ocampo y Gombrowicz, ha sido una excusa para marcar una primera instancia en el itinerario de la novela contemporánea. En este cruce se puede ya observar una reflexión sobre las consecuencias de la vanguardia artística y literaria, una profunda meditación sobre las nuevas posibilidades del arte y de la letra, y una apertura en la perspectiva de toda creación artística. Pero lo que subyace a esta primera excusa, es el deseo de revelar una escritura que logra pensarse a sí misma. Con ello quiero decir que la práctica de la escritura aparece iluminada por la consciencia de la propia existencia, del propio ser y *estar*; porque el *estar* en el exilio de Gombrowicz y el *estar* en Argentina de Ortega, así como el *estar* entre América y Europa de Ocampo, son todos distintos posicionamientos de y frente a la escritura. La mayoría de los ensayos escritos por Ocampo en *Sur*, sin mencionar los escritos de sus *Testimonios* o episodios de su *Autobiografía*, son un intento por teorizar su propia labor escrituraria.

²⁶ “Evocación e inventario de SUR”. *Sur* 191 (1951): 15-24.

Ocampo es una escritora a pesar suyo, es decir que a pesar de no aceptar el título (por falsa modestia o por simple incredulidad, cuestiones que no vienen al caso) va construyéndose como escritora en todos sus ensayos, y cada escrito es una búsqueda dentro de las especificidades de su escritura: la voz interior que la une al linaje de los escritores como Montaigne, “para los cuales el mundo interior existe” (“Palabras francesas” 11). La necesidad de decir, de *despojarse* de todo aquello que puebla la infancia ideal, la necesidad, en últimas, de pensar en voz alta como aparece desarrollado en “Al margen de Gide”. Finalmente, el quiebre de fronteras y la necesidad de las mujeres de expresarse a través de la escritura en “La mujer y su expresión”. En este último artículo, publicado en Agosto de 1935, Ocampo ilustra lo que muy bien podía ser el proyecto de su escritura, en tanto que conjugación de un deseo de salida y quiebre de fronteras: “Lo primero en que pienso al hablaros, lo principal, es que vuestra voz y la nuestra están venciendo a mi gran enemigo el Atlántico. Que ya lo han vencido. Cada palabra oída simultáneamente en las dos orillas nos exorciza de la distancia. Y contra la distancia he vivido en perenne rebeldía (“La mujer y su expresión” 25). El gesto de rebeldía permea la escritura y el espacio del Atlántico, un espacio en disputa, hacia el cual el escritor debe lanzarse, abandonando orillas recorridas y exploradas.

Tal salida es la manifestación de un impulso visible en los recorridos de estos tres viajeros y en sus escrituras. Por ello me interesaba la posibilidad de trazar las marcas de este movimiento en la propia escritura, al permitirles a los escritores internarse por caminos menos seguros, generando nuevas posibilidades para la letra. Debido a su condición itinerante, los viajeros también estaban obligados a pensar su

situación frente a la patria, la distancia y el espacio que los separa a todos ellos, es decir, el Atlántico. En ese sentido, el escenario de Ulises y las sirenas ofrecía la posibilidad de pensar la distancia que separa a ambas partes y que se consagra como espacio de tensiones y disputas. Al hablar de “el viaje de la occidentalidad” no me refiero en ningún momento al Océano Pacífico, sino que se trata siempre del Atlántico, espacio conflictivo y arraigado tanto a la historia española como a la latinoamericana. En ese sentido, volver a este espacio supone pensar una vez más en las tensiones que allí se encuentran, recorrer un espacio tan dicente, es una manera de recuperar los discursos, las historias, las políticas abigarradas en un espacio altamente dicente, para luego, explorar la salida, es decir, el abandono y el olvido.

Zarpar, dejar la orilla, es también abandonar una letra –quiero decir un lenguaje conocido– desde donde el sentido se conjura a través de un ejercicio de desciframiento: el desciframiento de los signos permite revelar el sentido de un enunciado. Abandonar la orilla es, por lo tanto, abandonar un saber, unos sentidos, unos significados, todos ellos fijados o moldeados por la ciudad letrada. Y entonces, es inevitable preguntarse ¿qué letra escapa al destino de la ciudad letrada?, e incluso ¿qué rebeldía de la letra se produce con el desvío señalado por estos viajeros? Si la escritura es un proceso que se inicia con la salida, que delinea un camino en vaivén y degenerado (como lo ha señalado Marías), que persiste en el instante de su pugna con el gran enemigo que es el Atlántico, acechando contra aquellos que quieren forzar sus puertas; entonces, la escritura es un itinerario de viaje, y por lo tanto, un lanzarse por senderos de bosque, lejos de la polis y de su reinado del logos. Así como la práctica teórica fluye y circula por espacios que no obedecen a la lógica de las fronteras y de

las divisiones; así también la escritura ha de fluir más allá de los géneros literarios (ensayo, ficción, autobiografía), y terminará enredándose de manera cada vez más intensa con esa idea vanguardista del arte como praxis de vida.

En *La experiencia opaca*, Florencia Garramuño ha subrayado que la literatura de las décadas del setenta y el ochenta (en Brazil y Argentina) demuestran “una fragmentación cada vez más violenta del sujeto” y de la experiencia; no obstante, no es sólo el sujeto de la modernidad el que se ha fragmentado, es que la escritura –como lo sugieren de distintos modos Ortega, Ocampo y Gombrowicz– ya no puede ser la misma. La escritura (y todas las formas de expresión artística) muestra a su vez, señales de fragmentación, de pérdidas, de desarmes que en lugar de ser despojos en sentido negativo, son en realidad, nuevas maneras de expresar y de decir con la letra. Las limitaciones de Ortega y Ocampo son visibles: su dificultad para avizorar una entrega total, el absoluto desplomarse ante lo extraño, el absoluto perderse en los caminos de bosque. Ese paso no lo podría dar ninguno de los dos, porque ambos escritores están inequívocamente atados a una perspectiva, que aunque tiene las herramientas para dilatarse, no concibe un viaje distinto que no sea el de la occidentalidad: un viaje de partida hacia lo desconocido, pero siempre de regreso a Europa. Gombrowicz es quien más se acerca al proyecto de la novela contemporánea, puesto que concibe un viaje diferente, es decir, ya no en sentido horizontal, sino vertical. El viaje de Gombrowicz es un viaje hacia la propia oscuridad, un incansable cavar en el subsuelo, un dejarse llevar por el canto de las sirenas, un desatar de cadenas que solamente era posible en los espacios “bajos” explorados por el exiliado polaco. En ese sentido, su escritura es la que más fielmente emula lo que Ortega

apenas puede concebir en teoría y lo que Ocampo busca desesperadamente en sus viajes, que sin embargo se realizan tan solo en sentido horizontal. Hay en Gombrowicz la semilla de una escritura rebelde, la escritura que rompe con los bordes de la página, una escritura radical que superara el proyecto vanguardista operando desde las sobras, desde los territorios sin explorar.

De todo lo señalado se puede avizorar un proyecto de escritura, una escritura, valga la pena señalarlo, todavía por venir. Esta sería una escritura sin método, es decir sin camino, o mejor dicho, una escritura por caminos de bosque, sin rumbo predeterminado, que circula por entre las malezas que el tiempo deja crecer a su paso. Una escritura siempre allende el mar, a la distancia, con perspectiva (*perspicere*), entonces, iluminadora; una escritura en fin, que como un viaje, que como la teoría, fluye fuera de las redes del sentido para perderse y encontrar en su recorrido, otros modos de decir y otros modos de experimentar. La cercanía entre la teoría y la escritura, consiste justamente en esto, en el pertenecer a un tipo de práctica que encuentra en el imperativo de la salida, de la extrañeza, un trazo o un camino sobre el cual dirigirse. Ambas prácticas suponen un viaje, un recorrido por las entrañas del ser. Y por no poseer un método, es decir, un camino, son prácticas de la errancia, prácticas que se llevan a cabo por los *holzwege*, aquellos caminos poco transitados de los que hablaba Heidegger. De ese modo, el movimiento del devenir del viaje, del ser y de su escritura, sugieren una salida que esconde el secreto de su regreso, un trazo que esconde el secreto de su borradura, un perderse por los caminos de bosque, para ver ya más adelante las cosas, desde una nueva perspectiva. Esta es la escritura por venir, construida a base de desplazamientos, de fracturas y de trayectos de viajeros

como Ortega, Ocampo y Gombrowicz, para quienes el devenir de la escritura es espejo del devenir del ser. Si los viajes de estos escritores son peripecias que contemplan la posibilidad de un *plus ultra*, hace falta todavía un impetuoso viaje que culmine con la entrega total, la rebeldía última de la letra es perderse entre las olas, dejarse llevar por la marea, ignorar patria y puerto.

Capítulo 2. Escenas de la escritura o viaje hacia la novela

pensamental

« La fonction libératrice de l'art réside dans sa singulière capacité à « rêver contre le monde », à structurer des mondes qui sont autrement. Le grand écrivain est tout à la fois anarchiste et architecte, ses rêves sapent et reconstruisent le paysage abîmé et provisoire de la réalité » (*Extraterritorialité* 56).

El juego de representaciones y de duplicaciones, la entrada de la ficción en la realidad y la emulación del *topos* del mundo como libro son referencias constantes en las novelas de Héctor Libertella y Enrique Vila-Matas. A lo largo de ellas, se van construyendo distintas escenas de la escritura, las cuales conciben la literatura como un montaje, un mundo posible dentro del armazón de un barco, en el escritorio del artista, en un jardín o en una postal. Este efecto de acumulación, de fijación y de obsesivo deleite, tiene en Jorge Luis Borges uno de sus más ilustres precursores, especialmente en un cuento como “El Aleph”. Una casa vieja, un sótano oscuro, el hallazgo fortuito de un niño; y luego, un hombre que se obsesiona por el viaje solitario, el viaje estático, acaso el viaje en ese espacio que es todos los espacios a la vez. Las escenas de la escritura esbozadas en las novelas de Libertella y de Vila-Matas se caracterizan por su movilidad, por su multiplicidad y por el carácter de “enorme caja virtual” –para usar el término de Foucault refiriéndose a *Las Meninas*– que remite sucesivamente al objeto mismo de estas novelas: la escritura. La primera

escena pertenece a *La librería argentina* (2003) de Libertella, se trata de un galeón que posee en su interior a la librería argentina y que atraviesa diligentemente el Atlántico para satisfacer las ansiedades de lectura de esta tradición literaria. En la segunda, tomada de *El árbol de Saussure* (2000) de Libertella, los escritores del ghetto se pasean en un jardín literario poblado de fantasmas de antiguas escrituras. Las próximas dos escenas, de Vila-Matas, muestran a un escritor joven que hace de su buhardilla en casa de Marguerite Duras un cuarto propio, en *París no se acaba nunca* (2003); finalmente, la cuarta escena pertenece a *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), y se trata de una postal cuya escritura microscópica ha ido afinándose por el espíritu shandy que aspira a un arte transportable y mínimo. La constitución de estas escenas permite descubrir algunas semejanzas como es el hecho de que todas constituyan espacios en donde se produce un tipo de escritura; algunas incluso, se alejan del espacio personal para visualizar uno más grande, es decir el de la literatura en su totalidad, como es el caso del galeón que posee en su interior a la librería argentina. No obstante, todas las escenas tienen un denominador común: son escenas productoras de una escritura y en sus cimientos, se van teorizando los principios y la esencia de la escritura. En su conformación heterotópica y metafórica, galeón, jardín, buhardilla y postal funcionan como artefactos espaciales cuyo propósito último es teorizar la escritura. Tanto así, que lo que predomina en su montaje de sucesión – como muñecas rusas– es siempre un impulso hacia la letra, un viaje cuyo único destino es la escritura misma.

Ya había señalado en el capítulo anterior cómo las prácticas de la teoría, el viaje y la escritura están íntimamente relacionados, y cómo cada una efectúa un

imperativo de salida que es siempre un ir más allá para explorar los límites de la letra. Las escenas que analizo aquí dialogan directamente con las escrituras de Ortega, Ocampo y Gombrowicz, siendo ellas mismas la muestra más clara de cómo la teoría, el viaje y la escritura siguen itinerarios entrelazados. Los montajes o escenas de la escritura plantean un trabajo de experimentación, construyendo así auténticos proyectos estéticos que hacen un uso político de la ironía, del humor, del escepticismo y de lo paradójico. Con estas escenas de la escritura, quiero enfatizar el rol central que la escritura tiene como problema y como búsqueda estética para la novela. Finalmente, en tanto que reflexión sobre la propia escritura sobre el proceso mismo de escribir, las novelas aquí analizadas, se caracterizan por la presencia de un narrador que cuestiona, que piensa y que navega los laberintos de la escritura, como diría José María Pozuelo Yvancos, un “*yo pensante y un yo narrante*” (30), a lo que yo agregaría también la cualidad de ser un *yo errante*. Con lo cual la escritura se convierte también en un campo o una escena de fusión entre ficción, ensayo y relato de viajes. Esta concepción de la novela se acercaría a lo que Gonzalo Sobejano ha llamado la novela *pensamental* para referirse a la novela que hace del autor un pensador y cuya tendencia es el desplazamiento desde el territorio de la novela hacia el del ensayo (Fernández-Santos 1).

En un ensayo titulado “Teoriafobia”, Jorge Carrión plantea la hipótesis de que dado que la literatura española no ha tenido una figura como la de Borges, central para trazar la relación entre literatura y teoría, ésta no ha podido más que establecer una interrumpida relación de “baja intensidad” con la teoría, que en varias ocasiones se traduce en un simple rechazo. Lo primero que me sorprende de estas sentencias es

la ausencia de Ortega en este ensayo, figura que, guardando las proporciones del universalismo de Borges, produce una escritura teórica siempre alternada con la anécdota, con el comentario personal, es decir con la vivencia. Si bien Carrión reconoce alguna interpelación con la teoría en las obras de Vila-Matas, no por ello deja de considerarlo un “autor contra la interpretación. El autor pudoroso o estratégico. Teoriafóbico” (38). Antes que polarizar a un Libertella teoriafilico con un Vila-Matas teoriafóbico, me parece más justo y fructífero pensar otras preguntas: ¿de qué modo dialogan estos escritores con la teoría?; ¿qué quieren revelar las escenas de escritura mediante su intrincado montaje de viaje interior?; y finalmente, ¿qué teoría de la escritura se transparenta o exigen estas novelas de escritura errante?

En tanto que representaciones metafóricas de espacios heterogéneos altamente evocadores, las escenas de escritura cumplen con los principios que delinea Foucault al hablar de las heterotopías (presencia en todas las sociedades; yuxtaposición de varios espacios incompatibles; relación con un tiempo en particular; aislamiento; función de ilusión o de compensación) e incluso, en el caso del galeón de *La librería argentina*, se puede encontrar un ejemplo de lo que Foucault denomina la heterotopía *par excellence*. En su lento viajar, la composición de estas escenas resulta inicialmente, en un efecto de desfamiliarización, pues son todos espacios reconocibles y sin embargo, extraídos de su natural condición. Sin embargo, es justamente este montaje el que descubre un sentido en su consolidación, sentido que se encuentra no solo en su composición extraña, sino además en su propio repliegue. La extrañeza de las escenas es en realidad un modo de hacer visible o de insistir sobre la escritura. Este impulso de regreso e iluminación de la escritura, ha sido señalado por la crítica

para hablar del arte nuevo –este es el caso de Ortega mencionado en el primer capítulo– o de la novela española de las décadas del sesenta al ochenta, en el caso de los estudios de Gonzalo Sobejano. Así por ejemplo, Sobejano destaca “la abundancia de imágenes de carácter oral o escritural” (“Ante la novela...” 5) y en “Teoría de la novela en la novela española...” Sobejano resume:

Es cosa sabida que, de veinte años a esta parte [1950-1970], la novela española se ha ido haciendo cada vez más autotemática, metafictiva o escritural (autorreferencial es otro nombre que se le ha dado). Quiere ello decir que han ido apareciendo en este tiempo novelas cuyo tema es la elaboración de la novela misma, o que reflejan a la vez que exploran el proceso fictivo [...] Que la teoría de la novela, o la reflexión autocrítica, halle lugar dentro de una novela, no es en sí nada nuevo, y huelga recordar que ya en el Quijote el escrutinio de la librería, los coloquios sobre los libros de caballerías, las reflexiones acerca de cómo se fue componiendo la historia del ingenioso hidalgo o los comentarios de la segunda parte en torno a la recepción de la primera, son teoría autocrítica. En nuestro siglo baste mencionar a Gide y a Proust, y en el mundo hispánico a Azorín, Unamuno o a Cortázar. (1-2)

Esta característica la continúa desarrollando en dos ensayos posteriores: “Novela española contemporánea: la renovación formal (1962-1973)” en donde identifica la llamada *novela escritiva* como aquella que quiere ser “escritura placenteramente concebida” (1) y “Novela y metanovela en España” (1989), en donde realiza un sondeo de los estudios que se han venido produciendo alrededor de la categoría de la

metaficción²⁷. El ejemplo más importante y hasta podría decirse “excesivo” de novela *escriptiva* es el de *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983) de Julián Ríos (Vigo, 1941), uno de los escritores más vanguardistas y experimentalistas de su generación, cuya novela entra de lleno en la experiencia de la letra, o como diría Sobejano: “la novela que adjunta a la escritura de la aventura la aventura de la escritura” (2).

En todos sus juicios, Sobejano responde con cautela y poco convencimiento frente a innovaciones que se le presentan con el peligroso matiz de una simple “moda”. A pesar de ello, el crítico español reconoce la presencia del impulso *escriptivo* en la novela y del repliegue al que conlleva:

Que la novela española de estos años venga siendo cada vez más “sí misma” – en la actitud introspectiva del relator o personaje, en la temática soledosa, enigmática o sómnica de mundo plasmado, en la estructuración antimimética de la historia y en la soberanía literaria de su lenguaje– no significaría desde luego la traición a la vida, sino fidelidad a la letra viva, a la siempre alentadora aventura de escribir, a la prueba de cómo la imagen de cualquier realidad viene mediatizada y determinada por la acción de escribir. (“La novela ensimismada...” 10-11)

La aventura de la escritura a la que se refiere Sobejano es una alusión al *Quijote*, como lo explica Juan Goytisolo en “Cervantes y Joyce”, celebrar a Cervantes supone celebrar la escritura como aventura y “el lenguaje no como herencia, sino como un territorio que se conquista” (237). Este impulso quijotesco es el impulso hacia la letra,

²⁷ Entre ellos valen la pena mencionar el libro de Patricia Waugh titulado *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction* y el de Robert Spire *Beyond the Metafictional Mode*, ambos publicados en 1984.

que en la lectura de Sobejano asegura una continuidad o por lo menos, una íntima unión entre las innovaciones de la novela contemporánea, con aquella primera novela española.

Por su parte, Ana María Shúa, en “El ojo de la cerradura”, propone el uso de una verdadera máquina del tiempo, la cual describe en términos de un “instrumento rudimentario”, cuyo truco consiste en proyectar “ciertas escenas del futuro” (117). “Así –dice Shúa– podría haber conocido Cervantes, antes de componer su Quijote, la obra completa de nuestro contemporáneo Pierre Menard” (117). La pirueta de Shúa es la de la reapropiación y el recuento, porque el ojo de cerradura no es solamente un instrumento de la visión, sino además uno de la distorsión y hasta de la apropiación. El instrumento prestidigitador, que cuestiona la validez de la distinción entre original y copia (o traducción), dice mucho acerca de los modos de funcionamiento de la novela argentina de los últimos tiempos, y acerca de los modos de dialogar con la novela cervantina y esa tradición de la aventura de la letra. Sin lugar a dudas, Borges, Gombrowicz, Piglia²⁸ y Libertella se han referido a este mismo instrumento al tratar la tradición literaria argentina, una tradición que a pesar de los matices que cada uno le impone, concuerda en su capacidad de distorsión, sinopsis y voracidad. Un ojo de la cerradura obsesionado con la letra, con la confusión entre original y copia, con la grafía y con un voyeur-lector a quien ha involucrado en sus artimañas hasta convertirlo en cómplice, porque como lo explica Piglia: “Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente” (*El último lector* 19). De modo que

²⁸ Estoy pensando concretamente en *El escritor argentino y la tradición*, *Peregrinaciones argentinas* y el primer capítulo de *El último lector*.

hablar de una tradición argentina es fundamentalmente, hablar de una manera de ver y de leer los textos que restan sobre las estanterías de una librería.

Dada la genealogía de los shandys en *Historia abreviada de la literatura portátil* de Vila-Matas y las irrupciones gráficas sobre el espacio de la página en varias de las obras de Libertella, en donde se incluyen dibujos, cambios en la tipografía, fotografías, etc., me parece fundamental tener en cuenta la publicación en 1975 de la primera traducción al español de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne²⁹. Como lo han indicado varios críticos de la literatura española, entre ellos Juan Goytisolo, la descendencia del *Quijote* se puede rastrear en la novela europea con Diderot, Flaubert, Sterne, etc., sin embargo, “no cundió en su patria y permaneció infructuoso y aislado, víctima de la plaga de ‘cervantistas’, hasta la libre relectura de Borges y su impronta feraz en la actual narrativa peninsular e hispanoamericana” (*Ensayos escogidos* 48). El impulso hacia la letra que he venido sugiriendo y la noción de la escritura como aventura y viaje, los interpreto como memoria delirante de una novela escrita más de 400 años atrás, pero cuya marca y residuo ha quedado imborrable. Una letra que ha viajado por el Atlántico en algún galeón comerciante, y que ha dejado su memoria en ese devenir propio de la escritura andariega de Vila-Matas y de Libertella. En última instancia, leo a Borges como precursor de Cervantes y a Vila-Matas y Libertella como precursores de éstos, en tanto que cada uno funciona como una lente que enriquece, desvía y modifica a los otros. Y del mismo modo que puedo rastrear o *reconocer* sus ideas en éstos, lo cierto

²⁹ La primera traducción a cargo de José Antonio López de Letona se publicó en Madrid en 1975; una segunda traducción, de Ana María Aznar, apareció al año siguiente; y dos años después, Javier Marías publicó una tercera traducción que le valió el Premio Nacional de Traducción en 1979.

es que como lo explica Borges, estos precursores hacen posible comprender mejor a Borges y comprender mejor al *Quijote*.

Sin embargo, al entrar en el universo literario de Vila-Matas pareciera que lo que intenta hacer el autor no es construirse dentro de una genealogía española, sino al contrario, borrar las huellas de una tradición singular y homogénea, mediante una combinación de legados de todas las literaturas para generar una escritura *mestiza*. De modo que si bien, el *Quijote* está instalado en el mundo literario de Vila-Matas, también es cierto que Perec, Franz Kafka, Robert Walser, Juan Rulfo y Juan Emar – para nombrar unos pocos– tienen un lugar allí. Por otra parte, Vila-Matas apuesta a la levedad de un arte portátil, que es también una respuesta a las características que Ítalo Calvino delineaba para la literatura del siglo XXI, rechazando así la tendencia realista histórica de la novela española. La ramificación de mosaico de una novela como *Larva* de Julián Ríos, verdadero paradigma en el clima narrativo de la década del setenta, sirve en este capítulo como puente para entender el desvío narrativo al que Vila-Matas pertenece. *Larva* es una novela que generó desde antes de su publicación grandes expectativas con un aura de misterio como de novela de culto. Ilan Stavans comenta que “a partir de 1973, varias revistas internacionales publicaron algunos segmentos de *Larva*, entre ellas la mexicana *Plural*, que entonces dirigía Paz” (282). Sin embargo, es solamente en 1983 cuando la novela se logra publicar en conjunto, en una edición de Libres del Mall. Desde su desvío de la novela histórica, *Larva* también entra a dialogar con Libertella, quien a su vez, marca una divergencia dentro del clima narrativo en donde escritores como Juan José Saer, César Aira o Sergio Chejfec, vendrían a marcar el camino de los llamados nuevos realismos. Continuador

de una ferviente herencia vanguardista, Ríos desenvuelve en su escritura un poderoso artificio de transgresión y desestabilización del lenguaje. La palabra en *Larva* está entregada (y no sometida) a un intenso movimiento de transgresión, fusión y transmisión de la esencia del lenguaje; la rebeldía de la palabra significa en *Larva* romper con la homogeneidad y la normalidad de un lenguaje atrapado en la oscuridad de los diccionarios y los manuales del buen decir. Resulta tan contagioso el gesto, que cuando Carlos Fuentes escribe su presentación de Ríos, no puede más que emular y entregarse al juego de palabras que como sirenas emiten un canto de seducción:

Bajo el doble signo de la muerte y el despertar del lenguaje, que es el protagonista de su magnífica obra, Julián Ríos, como Ulises, corre, se desplaza pero se disfraza; para cruzar un océano de Quetzalcóatl con cruz y ficción, para volar y velar los buenos aires atlánticos, Ríos construye desnudo, atado al palo mayor, una nave verbal que es un nudo de alusiones. (“Una presentación...” 22)

La palabra viaja en un fluir marcado por el encuentro con otras lenguas, y el viaje transatlántico se convierte también en uno translingüístico, un navegar por entre las redes políglotas, un absoluto deleite de voces y de sonidos. Surgen así nuevos sentidos y nuevas expresiones generadas por la vecindad fonológica o gráfica de las palabras, por los neologismos inventivos, por un ir haciéndose en el transcurso de la novela que es un viaje. Y en ese contagioso devenir, se diría que Fuentes fluye como Ríos, impulsado por esa voluntad de revivir las palabras, “porque si el idioma se nos muere, si dejamos vacío el espacio del lenguaje, el hueco será llenado enseguida por los lodazales de la intolerancia, la estupidez y el miedo” (23). En cierto sentido, Ríos

es la respuesta a la escritura que iba acercándose al silencio, reemplazando el grado cero por un desvío alquímico y genial. Me pregunto si frente a ese silencio después de Auschwitz, que pronosticó Theodore W. Adorno, la palabra de Ríos tomó el rumbo de su propio socavamiento, infligiendo el trauma sobre el cuerpo de la letra, para hacer visible, poco a poco, cada una de las lesiones que la Guerra Civil había dejado en el suelo verbal español. En ese sentido, el desafío de la escritura de Ríos supondría la propia exploración de las cavidades recónditas del lenguaje, y en la búsqueda por lo desconocido, lo silenciado en el cuerpo del lenguaje. Así leo también el gesto rebelde de Vila-Matas que se transparenta en boca del narrador de *El mal de Montano* (2002), cuando éste anuncia su intención de *quebrar* el discurso paterno, haciendo de la ironía, el humor y la rebeldía, sus armas de desestabilización:

Para contrarrestar la constante aparición de tópicos en el discurso paterno yo debía –y así lo hacía– concentrar todas mis fuerzas en fugaces frases de guerrilla casera, pequeñas y vanguardistas escaramuzas con las que fui construyéndome un estilo literario inconformista y excéntrico: un estilo vanguardista al principio y que con el tiempo se ha ido serenando. Un estilo contra el tedio familiar, el de la casa de mis padres, pero también contra el tedio aplastante del país en el que me había tocado nacer. Un estilo a la contra y un intento siempre de decir cosas distintas, con humor a ser posible, para romper con la falta de ironía del monólogo anticuado y único del patriarca. [...] Un estilo de rebeldía contra todo, sobre todo contra el soporífero realismo español. (154-55)

Sobresale aquí una estética caracterizada por el vanguardismo, la excentricidad y la oposición al realismo, y una ética frente a la literatura: rebeldía y humor. Esta misma procedencia vanguardista puede observarse en la labor realizada por Libertella dentro del proyecto de la revista *Literal*, publicada en Buenos Aires entre 1973 y 1977. Como plataforma de articulación y consolidación de una serie de preocupaciones con respecto a la literatura y a la política, *Literal* anunciaba (en boca de Osvaldo Lamborghini) su propia “casta del saber y de la lengua”: Macedonio, Gironde, Borges. Aunque para Libertella Borges represente un estilo demasiado pulido y hasta normalizado, es claro que esta genealogía se caracteriza por la producción de una escritura vanguardista, acorde con la propuesta de *Literal* de atacar al realismo pero que, sin embargo, hace un uso velado de la palabra vanguardia, ya que ésta no aparece en las páginas de la revista (*Literal* 7). Esta postura escéptica ante la vanguardia debe entenderse, según lo han explicado Analía Capdevila y Alberto Giordano, como una “estrategia política” en un momento crítico en la vida intelectual y literaria argentina. En ese sentido, el proyecto *Literal* no es una afirmación de ideologías y de grandes discursos, sino muy al contrario, un sumergirse en la imposibilidad, en lo paradójico y en lo insostenible: “*Literal* manifiesta su interés de intervenir polémicamente en la escena de los debates culturales argentinos afirmando, como estrategia política, un cierto escepticismo, una falta de creencia en los valores admitidos como la única creencia eficaz” (Capdevila y Giordano 403). Si la rebeldía y el humor de Vila-Matas buscan *quebrar* con una estrategia de pura contradicción del discurso establecido del padre, o del dictador, lo paradójico de Libertella, aunque no opera desde la contradicción sino desde la disolución, sirve a su vez como mecanismo

para refutar y resistir los discursos que circulaban en aquellos años de represión y efervescentes ideologías. En ese sentido, y a pesar de que la vanguardia aparece algo velada en Libertella y más visible en Vila-Matas, yo veo una clara estrategia política y estética en un momento en que la novela realista-histórica parecía imponerse en el campo literario y cuando reinaban en el lenguaje palabras certeras y afirmaciones, en lugar de la interpelación y la puesta en duda.

Esta tendencia hacia lo paradójico lleva a la escritura de Libertella a iluminar nuevos sentidos mediante afirmaciones herméticas e intrincadas: “Aquí, en este mismo momento, el tiempo pasa a pie, sí. Y le inyecta a las cosas un carácter instantáneo: hace de pasado presente” (*El árbol de Saussure* 44) o “la literatura es posible porque la realidad es imposible” (*La librería argentina* 98). Estas afirmaciones herméticas muestran preocupaciones de carácter teórico que vuelven en varias de sus obras ante la imposibilidad de su resolución: el arte frente al mercado; la escritura, la traducción y la reescritura; el silencio; el gesto apócrifo. En un ensayo publicado en el volumen *Crítica y ficción*, Ricardo Piglia se pregunta si “¿Existe la novela argentina?”, la cual lo lleva a analizar la escritura de Gombrowicz dentro del triunvirato compuesto por Groussac, Lugones y Borges. Comentando las singulares circunstancias de la traducción de *Ferdydurke* en el Café Rex de Buenos Aires, Piglia observa el trabajo del lenguaje que se lleva a cabo allí y la rareza que supone Gombrowicz y el producto final de la traducción de *Ferdydurke*: “La tendencia de Gombrowicz, según cuentan, era inventar una lengua nueva: no crear neologismos (aunque los hay en la novela, como el inolvidable de los *cuculeítos*) sino forzar el sentido de las palabras, trasladarlas de un contexto a otro, y obligarlas a aceptar

significados nuevos” (39). Este trabajo del lenguaje es lo que Piglia considera característico del estilo argentino, es decir el de una nueva cadena de epígonos raros que despiertan en el lenguaje unos sonidos y unas texturas extrañas. Esto es justamente lo que las escenas de la escritura hacen posible en las novelas de Vila-Matas y Libertella, despertar sonidos raros escondidos en el fondo del lenguaje, sonidos que revelan una letra en devenir y que perpetúan esa noción de escritura como aventura y viaje.

Al menos, esa sería la visión que propone Libertella en *La librería argentina*, mediante el montaje de un galeón, en cuyo interior se encuentra una librería. Este galeón transporta sus mercancías de puerto en puerto, como los galeones que llegaban a las costas del Río de la Plata en el siglo XVIII. En la siguiente descripción del interior de la nave se podrá descubrir su curiosa conformación:

En la cubierta superior la teoría; cerca del cabrestante, la crítica; en el primer subsuelo, junto a las calderas, la ficción. Y así y así: las salas de lectura, los dos anfiteatros para Congresos, la trastienda o desván donde ningún libro está clasificado, los beques que alguna vez fueron retretes pero ahora son cubículos de encuadernación. Y el scriptorium de los copistas. (17)

Cada recoveco del galeón tiene su función particular, cada gremio literario su posicionamiento, cada escritor su lugar dentro de este galeón-Librería que simboliza a la literatura argentina. La disposición sugiere también una jerarquía, que favorece los lugares oscuros del fondo, puesto que la teoría está por encima de la ficción y Lamborghini se encuentra en la sentina del barco (18). Todo está dispuesto en función de los modos de lectura que se descubren al principio de la novela: una lectura solar

“que se practica en la cubierta de este barco” (13) y una lectura de sentina que se practica a ciegas, en la cavidad inferior de la nave. La lectura solar, dice Libertella, presenta el inconveniente de “envejecer” a los libros por el exceso de luz: “De tanta luz que despide, el lector omnímodo hace todo paradójicamente ilegible” (13). En ese sentido, la teoría y la crítica, a pesar de estar ubicadas en la cubierta superior, generan una lectura que interpreta los textos envejeciéndolos y convirtiéndolos en papeles amarillentos como pergaminos. A esta lectura solar, que interpreta y envejece, se opone una lectura a oscuras y húmeda que domina la parte inferior del galeón, y en donde los libros nadan como peces blandos: “Algo habrá de flotante en los libros, algo de blando y difícil de atrapar, como si fueran peces, pequeños: pequeños seres lunáticos que se adueñaron de todos los rincones” (14). La crítica tiene el control del cabrestante y este posicionamiento le permite manipular la carga que entra y sale del galeón y la distribución de ésta dentro del barco. Todos estos posicionamientos, es decir el lugar que cada uno ocupa dentro del galeón-Librería, hacen visible lo que se podría llamar las políticas y modos de lectura de la literatura; pero también las políticas y modos de escritura dentro de esa construcción que es la librería argentina.

Se distingue en estas divisiones el efecto óptico y fotográfico de una dicotomía entre luz y oscuridad, entre lo superficial y lo profundo, que en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) se traduce en la inversión de dos tipos de escritura. Por un lado, la escritura eficaz, transparente, eficiente que sigue una economía del estilo, en contraposición con una escritura de estructura espesa, de “acumulación de napas críticas”, y de “trabajo ‘barroco’, ‘hermético’ o ‘complejo’” (17). Esta vieja dicotomía define también las posibilidades de la vanguardia como un trabajo de

“escritura de las cuevas”, en donde se distinguen ciertos procedimientos que permanecen como ruinas reconocibles en el paisaje de la literatura, los cuales son retomados y deglutidos en una operación intestinal (35). En suma, la labor cavernícola de “trabajar (en) lo oscuro” (36), de reinventar ruinas, es también la labor que dota a la escritura de un *pulso* peligroso, que como en *Sebregondi retrocede* (1973) de Lamborghini, hace del texto “un juego con las formas de la lengua, con el saber, el goce que produce el ejercicio de la lengua, su historia, sus diferentes ‘Zonas’ (subcódigos)” (77). Esto es justamente lo que señala Goytisolo cuando habla de *Larva* y de la capacidad de esta novela para quebrantar la normalidad del lenguaje:

Fundiendo –transgrediendo– géneros, códigos, lenguas; postulando un internacionalismo cultural que se sitúa en los antípodas del proteccionismo literario español (ese legado putrefacto de limpia-fija-y da esplendor), Julián Ríos maltrata, manosea, violenta, *sodomiza* una normalidad lingüística que ha servido de vehículo transmisor a la increíble opresión (ideológica, política, social, sexual) en la que hasta fecha reciente, quien más, quien menos, todos hemos vivido. (“Sobre *Larva*” 20)

La comparación no puede ser más apropiada si se recuerda el segundo cuento de *Sebregondi retrocede*, titulado “El niño proletario”, en donde un niño es violentamente atacado y violado por tres compañeros de la escuela. Hacia el final del cuento, la voz del narrador recuerda “Cada cosa que se rompe y adentro que se rompe y afuera que se rompe, adentro y afuera, adentro y afuera, entra y sale que se rompe”, y es que aquello que se rompe no es otra cosa más que el lenguaje, arremetido y quebrantado, repitiendo aquella violencia original, la “condición de nacimiento de la

escritura” (*Nueva escritura...* 79). Es la dictadura, en forma de vidrio-falo afilado, la que anuncia su entrada en el cuerpo del niño proletario, en el cuerpo de la nación, en el cuerpo del texto y de la letra. De modo que las incisiones sobre la letra que la palabra de Ríos y de Lamborghini generan en 1973, cumple la función de romper con la normalidad del lenguaje y de despertar en su superficie lisa, nuevas texturas, nuevos sonidos, iluminando “ese fondo de rabia” (*La librería argentina* 23) que emerge de la oscuridad. La propuesta es por lo tanto doble, porque emerge desde una intención política y estética, tomar las “Palabras fosilificadas. Des mots morts. Amomortajadas. Amomordazadas. Desamomortizadas. Mamotretificadas” (“Larva” 16) y devolverles su movimiento natural, haciendo del simple escribir un *escribir* y de la literatura una *liberatura*:

En qué lengua? / Sin lengua, sólo palabras, las primeras que vienen de punta con la lengua. Tomar la palabra, al asalto. Pedir la palabra prestada y devolverla inutilizable. Ablando? Deslenguado. Escribo. Dando palotes de ciego. Escribir con tiniebra es un mester pesado [...] Each hispanic has hispanic. Quién puede escapar a los terrores hispánicos? Que interrogante, n'est-ce pas? (“Larva” 16)

Tomando la palabra por asalto, Ríos propone una rebeldía que es también liberación, para que la palabra no caiga en la violencia, para devolverle su materia inventiva y lúdica ya tan normalizada y alienada por los discursos políticos. Y se trata sobre todo de dar vida a la palabra, devolverle el movimiento al cuerpo de la lengua, dejar que el devenir propio de ésta emerja del fondo oscuro, recuperando las posibilidades estéticas de la escritura.

El hecho de concebir la librería argentina como un sistema movable y flotante ilustra también el quiebre con la normalidad del lenguaje, a la vez que representa a la literatura argentina como un artefacto hecho de barco, de carga extranjera que absorbe y expulsa, de contrabandos y lecturas perversas de tradiciones extranjeras: un mestizaje corporal como el de las palabras en *Larva*, que también es una crítica del universalismo de Borges. Digo que se trata de una crítica al universalismo borgiano, porque para Libertella Borges realizó un grandísimo proyecto de universalismo cultural similar al de las empresas multinacionales: expansión desenfrenada, en donde se traza un pacto con el lector/cliente, a expensas de firmar un contrato diabólico con el mercado cultural. Se trata en esencia, de que la obra de Borges es un juego de seducción que sirve para construir el mito de una literatura abierta al mundo, heredera de todas las corrientes de occidente:

Los signos de aquel viejo proyecto argentino hoy pueden releerse, uno a uno, en la escritura de Borges. Digámoslo así: ahí está una obra universal, ahí la cultura universal, rigurosamente grabada y expuesta como texto. Todo en él pretende seducirnos. En su materia verbal está la mirada que espía nuestro asombro. Ella nos discierne y nos dice: soy *toda*, y tuya. De modo que los lectores ya no seremos más que la fascinación y al mismo tiempo el *terror* de no poder rechazar ese convite total. En esta operación silenciosa es donde se produce el efecto victorioso, *impositivo*, del universalismo. Pero siempre quedará un resto, en ese terror, renacerá luego una nueva violencia escondida, que no es sino la manifestación de una guerra alternativa entre el nacionalismo argentino y la tradición liberal. (“Borges: literatura y patografía...” 715)

En esencia, el universalismo que Libertella critica, es el que construye Borges como mito, el cual mantiene un estatus quo, una dirección en que las mercancías se transfieren dentro del galeón-Librería, repitiendo modos de lectura. Así, el salón literario de Marcos Sastre se continúa en la revista *Martín Fierro* y éste, a su vez, en la revista *Sur* mediante una práctica “antropofágica” que impone modos de consumición de las obras que llegan al puerto. Al encadenar los proyectos culturales de estos grupos, Libertella alude a la condición problemática de la escritura: por un lado, “Una letra antigua rebota en una nueva” de modo que, toda escritura es siempre una reescritura (*Las sagradas escrituras* 38). Pero al otro lado, estas prácticas alimentan aquel mito fundador de una literatura argentina, por cuyas estanterías reposan obras extranjeras. En ambos casos, Libertella insiste en la borradura del original, y presupone la noción de contaminación y collage como regla general de la escritura.

Es preciso tener presente que ya desde los años de la revista *Literal*, se venían articulando nociones como la percepción de la literatura como “un sistema flotante” (*Literal I* 11); la rebeldía ante toda arbitrariedad, parálisis y transparencia del lenguaje; y la concepción del texto como formulado a partir de un componente inscrito y normalizado, así como de un componente residual de lo “no significativo” y ajeno a la políticas de apaciguamiento del discurso y de la razón. El “resto” del texto constituye en realidad un suplemento, es una salida y es “la única posibilidad de descentrar los sistemas totalizantes y teleológicos” (*Literal I* 49). De modo que el “resto” del texto es en realidad un *plus*, así como la posibilidad de rebeldía y de goce: “El des-arme del trabajo crítico, tal como lo conocemos en la actualidad [...] se

produce efectivamente cuando las armaduras teóricas se enfrentan con el goce de la palabra que está de más” (*Literal I* 50). Con este gesto político y lingüístico, *Literal* abre la posibilidad de pensar espacios de resistencia que, como lo anuncia la tapa del primer número, logren des-instaurar la alienación del discurso político. A su vez, “el texto literal” habla de usos distintos, de espacios abiertos para pensar los límites del lenguaje y de la escritura; y estos espacios operan desde un ejercicio doble de teoría y ficción, en el entrecruce de un “juego donde el texto teórico podrá ser portador de la ficción” (121). Viéndolo así, el proyecto *Literal* está basado en operaciones de desarme, de mezcla, de apertura y de pliegue, como en la página de un libro donde se descubre una resonancia antigua, como el barco que vuelve al puerto tras una extraña y larga aventura:

El tiempo en literatura es otro: se pliega literal, tal cual plegamos las páginas de un libro que estamos leyendo. Un Lewis Carroll puede estar agazapado en posición fetal en el vientre del Quijote, y en esa posición lo actualiza, le da juventud y longevidad [...] Son páginas que pueden ser plegadas como si hubieran sido escritas hoy o, acaso, como los restos de un futuro que vuelve.
(*Literal* 8-9)

Tiempo concebido en el más claro sentido del devenir nietzscheano, y que hace que cada libro vuelva tras un largo viaje siempre diferente, que cada letra plasmada sea ella misma y a la vez, siempre otra. Acaso el viaje que realiza ese libro y esa letra, sea el viaje de la escritura, arribando siempre a un puerto nuevo, a una escena distinta.

Si el itinerario del galeón de *La librería argentina* es el del viaje transatlántico, en *París no se acaba nunca* se impone un viaje cuyo desplazamiento es

interior. La novela es un retrato de los años de aprendizaje de un escritor joven, cuyas aventuras y viajes toman lugar en la buhardilla que alquila a Marguerite Duras en París. Como artefacto espacial, la buhardilla es espacio de escritura, espacio productor de escritura y espacio evocador: un lugar que aprisiona y contiene a la escritura como problema y como estética. Rodrigo Fresán lo corrobora cuando escribe que “Vila-Matas ha convertido literal y literariamente a los escritores (escritores verdaderos o falsos) en materia y material narrativo. Porque para él la escritura es El Tema. La escritura como estigma, como bendición, como patología, como cura milagrosa. La escritura como esa Roma a donde van a dar todos los caminos” (“La casa de la escritura” 313-14). Entonces, si la escritura es tema central, la buhardilla no solo representa el lugar de la escritura sino además el viaje de la escritura, puesto que como lo ha indicado el autor³⁰, este lugar muestra también la obsesión por los espacios cerrados desde donde se puede viajar, haciendo alusión a la obra de Xavier de Maistre, *Expédition nocturne autour de ma chambre* (1825):

De pronto, con los viajes de mi imaginación descubrí durante unos minutos inolvidables que mi prosa mental era capaz de navegar por superficies tranquilas tal como una barca se desliza velozmente por delante de un viento favorable. Las historias de mis familiares y la Conchinchina se deslizaban y se escribían a solas por delante de ese viento, libres y sin ataduras [...] Quedé encantado de la vida y me dormí de golpe, como si la felicidad de no escribir tuviera la facultad de dejarle dormido a uno.

Horas después, desperté. Me quedé en la cama casi sin moverme, miré la ventana, miré mis rodillas, recordé mi felicidad de antes del sueño... (217)

³⁰ Véase mi entrevista publicada en la revista *Literal*, “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra”.

La referencia procede del capítulo XXIX de la obra de Maistre, cuando el viajero menciona su deseo de poseer el caballo de madera de *Las mil y una noches*, y cómo a falta de éste, ha debido usar el borde de la ventana de su cuarto como montura, el cual pese a la incomodidad, ofrece similares ventajas:

Or l'on peut remarquer que ma monture ressemble beaucoup à celle des *Mille et une Nuits*. Par sa position, le voyageur à cheval sur sa fenêtre communique d'un côté avec le ciel, et jouit de l'imposant spectacle de la nature ; les météores et les astres sont à sa disposition ; de l'autre, l'aspect de sa demeure et les objets qu'elle contient le ramènent à l'idée de son existence, et le font rentrer en lui-même. (135)

Más adelante, en el capítulo XXXI, el viajero explica que ha debido suspender su viaje dada la incomodidad del sistema de transporte: “Les fenêtres, en général, n'ayant pas été primitivement inventées pour la nouvelle destination que je leur ai donnée, les architectes qui les construisent négligent de leur donner la forme commode et arrondie d'une selle anglaise » (153). En esta parodia del relato de viajes, el personaje de Maistre viaja en una pequeña habitación del mismo modo que el escritor de *París no se acaba nunca* viaja por su buhardilla. Pero es la referencia a Maistre, la que también hace posible una vinculación de este tipo de viaje, con aquel que Carlos Argentino Daneri realiza en el sótano de su casa en la calle Garay de Buenos Aires. Así, la buhardilla funcionaría como un Aleph, construcción que permite viajar desde un punto único e inmóvil, siendo éste “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (“El Aleph” 187). El viaje que se produce en

la buhardilla, en el estudio del artista, es el mismo de la escritura, un viaje en busca de un estilo y, en tanto viaje interior o del yo, es también la búsqueda de una ontología.

En efecto, todos los consejos que el escritor recibe a lo largo de la novela, por parte de Duras, de su amigo Raúl Escari y de varios desconocidos, se presentan como singulares problemas ante la escritura, los cuales el personaje incorporará o rechazará según sea necesario. La pregunta por el estilo está directamente relacionada con llegar a *ser* un escritor, y es condensada bajo la disyuntiva que Duras le propone al personaje principal con la pregunta sobre quién preferiría *ser*: “¿Mallarmé o Rimbaud?” (74). El joven escritor se sobrepone a la oscuridad sintética de la pregunta, pensando que se trata de los dos destinos literarios que puede adoptar: ser sedentario o ser nómada:

Mallarmé sin moverse en toda la vida de su domicilio de París, sin abandonar jamás su escritorio, concibiendo el lenguaje como una potencia de transformación y de creación nacida para crear enigmas más que para aclararlos; Rimbaud abandonando muy joven París y la escritura para extraviarse en una vida africana de aventura, convertirse en un hombre de negocios al que le gustaba “sobre todo fumar y beber licores fuertes como metal fundido.” (74-75)

Elegir un destino literario tiene en esta novela, como en las demás de Vilas-Matas, un profundo impacto ontológico, porque no sólo se trata de elegir un camino ni una postura, es una cuestión de vida, y como lo ha repetido en varias ocasiones el autor mismo: “Mi país es el mundo y mi bandera –en el sentido en que lo son las prosas de Ribeyro– es apátrida” (“De banderas apátridas” 51). Elegir un destino literario cobra

proporciones mayores, pues es también apostar a un tipo de escritura, y en el caso de Vila-Matas se trata de una escritura mestiza, sin límites, impulsada por esa idea de “viajar y perder países, perderlos todos, perder tu propio país, perder hasta tu identidad o, como mínimo, ironizar sobre el deseo maniático de identidad” (166). En *París no se acaba nunca*, el escritor elige la duda entre las dos opciones, pero lo hace porque en el fondo la opción que él está buscando es la que ya había encontrado en *Espèces d’Espaces* (1974) de Georges Perec: “me quedó grabada la alternativa que el libro ofrecía para vivir en un solo sitio o vivir en muchos [...] para ser sedentario o viajero, para ser nacionalista rancio o nómada del espíritu” (33). Pese a que la elección está tomada desde antes, en el momento en que el joven escritor deja la casa paterna y una prometedor carrera de derecho, para escribir en una buhardilla en París, la duda enfatiza hasta qué punto la elección es verdaderamente disyuntiva, hasta qué punto ser nómada de espíritu, supone también un trabajo de pérdida, disolución y liberación de la escritura.

Pensando en una de las últimas publicaciones de Vila-Matas titulada *Perder teorías*, anexo de su novela *Dublínescas* (2010), el narrador explica cómo estando en un hotel de Lyon para una conferencia sobre la relación entre la ficción y la realidad, decide escribir algunas notas sobre los elementos “imprescindibles” que una novela del nuevo siglo debería poseer. Al terminar la teoría se da cuenta del absurdo de tener una teoría de la escritura para después implementarla en una novela. Abandona la teoría, regresa en un tren a Barcelona y el relato finaliza con las siguientes palabras: “Es decir, que mi teoría de Lyon no había sido más que un acta levantada con el único propósito de librarme de su contenido, tal vez un acta levantada con el propósito

exclusivo de escribir y perder países, de viajar y perder teorías, perderlas todas” (64). Teoría, viaje y escritura quedan así condensadas en una voluntad por producir una escritura liberada de cualquier fuente u origen (perder países y perder teorías), una escritura resbaladiza ante la lógica teórica y que piensa la teoría más como viaje existencial que como lugar de residencia. Me pregunto hasta qué punto son también la teoría y el viaje un modo de mejor decir la escritura, un modo no sólo de traducirla como experiencia de salida, como experiencia de una manera de ver desde el exilio, porque no hay que olvidar que el personaje de la novela está en París y que esa elección se traduce en un no poder escribir en España o, por lo menos, no poder escribir lo que él quería en una España franquista. En ese sentido, la salida del personaje es también la salida de la teoría, el distanciamiento necesario para hacer teoría, y su escritura durante la peripecia del viaje, será la escritura desde un afuera que es fuera de España, fuera de las leyes del padre y de los compromisos familiares, fuera también de una moral rígida y de una estética alienante. Tanto el galeón de Libertella como la buhardilla de Vila-Matas son construcciones orientadas hacia una escritura viajera, y en donde lo que se impone es siempre la aventura. Al mantener una posición desarraigada frente a la tradición, se concibe también un concepto de escritura que nace de la experiencia nómada, de un deseo no por fijar –un origen o una tradición literaria– sino por desplazar.

La postal de Alleister Crowley en *Historia abreviada de la literatura portátil*, no solamente representa un valioso y singular ejemplo de escritura errante, a juzgar por el medio de comunicación elegido, una postal con la imagen de Praga, sino además de escritura “mínima”. Como lo explica la nota al pie de página al final del

capítulo, el amplio texto ha podido ser incorporado en la pequeña postal gracias al uso de una “letra menudísima”, cumpliendo así con la ambición shandy de “alcanzar una escritura microscópica” (85). La elección de la tarjeta postal como medio comunicativo obedece al imperativo del viaje, apoyado en una escritura que podríamos calificar de “exiliada” y “desplazada”, adjetivos que Susan Sontag utiliza para describir la novela *Vudú urbano* de Edgardo Cozarinsky, toda compuesta de tarjetas postales. Lo que a Sontag parece interesarle del libro de Cozarinsky es su carácter instantáneo, es decir la apuesta a una experiencia rápida como la del flâneur moderno. Como instantáneas proyectadas sobre un telón de fondo, estas tarjetas postales buscan generar un ejercicio de borradura del original –al traducir la versión original escrita en un “inglés de extranjero”– y exaltar un exilio tanto de la patria como de la lengua³¹. Me interesa traer a colación el concepto de Rosi Braidotti de *escritura nómada*, por su carácter fundamentalmente rebelde ante cualquier construcción homogénea, central, inmóvil y de unidad. Al hablar de nomadismo, Braidotti insiste en un concepto que no solo concierne lo espacial, el nómada que cruza fronteras nacionales, sino también como aquel que navega distintas instancias lingüísticas (políglota), de pensamiento (liberación del pensamiento), identitarias (molecularización del yo) y estéticas (deshacer, deconstruir, liberar). Así, la postal genera un tipo de escritura que cuestiona la unidad de sentido, la homogeneidad de pensamiento, que elabora en una caligrafía mínima para desafiar los bordes del espacio, los bordes del lenguaje, y los bordes de la razón.

³¹ Así en la “Nota” al final del libro, Cozarinsky indica: “Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de lectura, de traducciones enfrentadas en los espejos deformantes de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es el del hijo” (165-166).

Ese modo desviado de orientar la escritura para desafiar y transgredir los bordes cerrados de la razón y del lenguaje, son a la vez un gesto político y estético, que recuerdan las formas de transgresión que utilizó Perec en *Espèces d'espace*. La materialización del lenguaje, como lo conciben los integrantes del grupo OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) al que perteneció Perec, es lo que más me interesa en cuanto apuesta a la aventura de la lengua y a la condición móvil de ésta. Como lo explica John Sturrock:

Materialists of language are distinctive for taking full advantage of the fact that language's constituents, words, are so many objects existing materially, in the form either of a graphic inscription or acoustically, as a sound made in the mouth and received by the ear. All materialists do is to exploit the possibilities inherent in words as things, or signifiers, rather than doing what most of us do most of the time, which is to overlook the materiality or thingness of words and pass directly on to their meaning, or the signified. (xv)

Así, el lenguaje concebido como material y objeto de trabajo, remite en *Espèces d'espace* a un espacio concebido también materialmente, en donde la hoja de papel, ese primer espacio en blanco al que se enfrenta el escritor, es manipulado y transgredido por una escritura que rompe con las normas, apropiándose del margen, saltando espacios y dejando a su paso blancos espacios de vacío: “J’écris: j’habite ma feuille de papier, je l’investis, je la parcours./ Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le sens: discontinuités, passages, transitions)” ; y luego en el margen derecho de la página, se puede leer lo siguiente: “J’écris dans la marge...” (19). Tanto el espacio en blanco que Perec decide liberar en el medio de la página, como los espacios

habitualmente sustraídos de contenido –los márgenes de la página– que son reformulados o reapropiados en esta obra, generan demandas ante el lector y demandas ante el lenguaje. El laboratorio de OuLiPo configura también la noción de un espacio de experimentación y de trabajo estético, del mismo modo que la buhardilla, el galeón o la postal son laboratorios de experimentación. Dice Jean Lescure en su historia de OuLiPo que dado que la palabra *seminario* tenía una connotación académica y artificial, los integrantes del grupo eligieron laboratorio o taller: “*ouvroir*, on the contrary, flattered the modest taste that we shared for beautiful work and good deeds: out of respect for both fine arts and morals, we consented to join the *ou* to the *li*” (citado en Motte 9). Hay, por lo tanto, una fuerte y premeditada demanda por recuperar la noción de “trabajo artesanal” aplicado al cuerpo del texto, un trabajo similar al del artista sobre materiales como la arcilla o la madera (10). Por ello la referencia en *Historia abreviada* de formas de arte que sean portátiles y de una escritura que se vuelve menudísima, suponen no sólo un consciente trabajo artesanal de la escritura, sino que además apuntan hacia un proceso de pausado movimiento hacia la borradura; un proceso de eliminación, de descomposición y de exploración de modos de escritura menos tradicionales como las notas, el diario, o la postal.

El proceso y movimiento de la escritura-en-tránsito de la postal de Crowley, revela hacia el final, la labor artística del grupo en el Sanatorio Internacional, integrando teóricamente el trabajo de escritura al propio sentido de la actividad portátil:

Y es que creo que estamos profundamente unidos al espíritu de la época, a los problemas subyacentes que la acosan y le dan su tono y carácter. Somos

siempre duales en apariencia, y los somos por cuanto encarnamos lo nuevo y lo viejo al mismo tiempo. Nosotros tenemos nuestras raíces en el mismo futuro que tan hondamente nos preocupa. Tenemos dos ritmos, dos rostros, dos interpretaciones. Estamos integrados con la transición, con el flujo. Sabios en un nuevo estilo, nuestro lenguaje es críptico, voluble, chiflado. Tan críptico como esta postal que está llegando a su término [...] una postal que alaba el lenguaje expedito y que denuncia el gesto pretencioso y universal del libro.

(84)

Detrás de esta correspondencia se esconde toda una teoría de la vanguardia portátil, y de los modos de escritura consecuentes con ésta, una escritura que fluya, que sea críptica y voluble y que como el grupo OuLiPo, denuncia a la *obra* en favor de *ouvrier* (Motte 10). Una escritura, en fin, que rechaza la alta cultura y se niega a asentarse en el libro, eligiendo la movilidad de la carta postal. Integrada en un programa de la modernidad, la carta comprime en un instante, en un espacio, una situación de desafío y de rebeldía total, condensando así lo fugitivo con lo proyectivo, el instante con la totalidad. Reuniendo una serie de sospechas, de enigmas y de secretos, la postal hace que el significado inmóvil se convierta en la libertad y fluidez de la posibilidad. Si el significado ha perdido su lugar en la escritura, es porque sobre la escritura moderna se impone también una experiencia moderna, la del *fluir*, la de lo efímero y la de lo espectral.

En añadidura, la postal de Crowley evidencia una escritura cuyo mensaje es postergado y cuyo significado es compartido (como el signo) o doble: una cara de la postal muestra una imagen (la fotografía de la ciudad de Praga), la otra, la caligrafía

minúscula que debe ser descifrada e interpretada para encontrar el nombre secreto de la sociedad portátil. Esta cualidad doble, de imagen y escritura, de montaje y de mezcla de medios, me interesa en tanto que la carta apunta hacia algunas de las inquietudes e interrogantes que los grafismos de la artista argentina, Mirtha Dermisache, han despertado en la crítica: la dificultad para categorizar; una escritura llevada hasta el límite; y la alusión a medios de difusión masivos o de acceso público (cartas, diarios, postales, periódicos), etc.



Fig. 1. *Diario N°1, Año 1, 1972-1995.*



Fig. 2. *Texto, 2010.*

Traigo a colación la obra de Dermisache, debido al continuo diálogo que Libertella mantuvo con ella y con su obra, visible en varias de sus novelas desde *Ensayos o pruebas en una red hermética* (1990) hasta *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006). Si en algunos momentos, Dermisache provoca un pensamiento de los límites de la escritura, de su grado cero, en otros, sus grafismos representan una apuesta total a la escritura, un juego y una salida. Según Arturo Carrera, las obras de Dermisache son “provocadoras de un vértigo escritural”, vértigo que, sin embargo, debe ser entendido como “una exquisita sensación de escritura” (33). Acaso porque el

problema teórico en las obras de Dermisache es la escritura misma, al leer y ver los grafismos de la artista argentina, Roland Barthes le escribe una carta –el juego de comunicación no puede ser más interesante– en donde elogia “la extremada inteligencia de los problemas teóricos de la escritura que su trabajo supone” e incluso se aventura a denominar los grafismos como “escritura ilegible” (citado en Saccomanno 1). Vértigo ante lo ilegible es una primera reacción, dado que la comunicación se ve impedida ante un lenguaje que supera las expectativas de los lectores. Queda entonces, la grafía, su impulso, la inestabilidad que propone como desencadenante de una experiencia puramente escritural. Lo que se impone es un “impulso escritivo”, para utilizar el término de Sobejano, una obra que es pura aventura de la escritura, y que si Barthes lee como “ilegible” pensando en sus postulados en *Le degré zéro de l’écriture* (1953), tal vez sea más justo decir que estos grafismos son más una potencia que un vacío, más impulso que grado cero y, por eso mismo, indagan en la fluidez y movilidad de la letra.

Los grafismos de Dermisache son un gesto de absoluta rebeldía de la letra, en donde la libertad, fluidez y errancia llegan hasta sus últimas consecuencias. Además, los grafismos proponen un problema de relación de alta intensidad con el lenguaje y con la letra; una intensidad que resulta provocadora, un verdadero convite entre letra, teoría y estética. ¿Son estos grafismos una exploración hacia nuevos modos de escritura? ¿Cómo salir de las asfixiantes dicotomías entre construcción y deconstrucción, legibilidad e ilegibilidad, presencia y silencio? ¿Qué eterna y antigua experiencia ha permitido esta escritura, este lenguaje, este regreso de palabras irreconocibles pero llenas de significado? Pienso en Derrida y en su lectura de

Edmond Jabès: « L'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation » (100). La escritura como una actividad que se repliega sobre sí misma, en tanto que se reconoce la pérdida de un origen a expensas de la promesa del viaje. Por lo tanto, la escritura no es solamente una actividad de dejarse llevar por la aventura del viaje y del devenir, sino también por dejar que la letra siga su camino, apartarse de ella y dejarla hablar por sí misma:

Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuní. Laisser la parole. Etre poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit [...] *Laisser* l'écriture, c'est n'être là que pour lui laisser le passage, pour être l'élément diaphane de sa procession : tout et rien. Au regard de l'œuvre, l'écrivain est à la fois tout et rien. (106)

El párrafo de Derrida es de una sensibilidad abrumadora, arguyendo que el poeta no elige puesto que no es él quien da sentido, sino que son las palabras las que eligen al poeta en su viaje de la escritura. Y esta elección, como lo he venido manteniendo, supone a su vez la elección de un destino literario como la pregunta que Duras le hace al escritor en *París no se acaba nunca*: “¿Mallarmé o Rimbaud?”. Es cierto que la pregunta es en sí misma un itinerario de viaje, una pregunta que sólo se puede responder desde un afuera de la patria, y sobre todo, una pregunta que habla como lo hace Derrida al comentar *Le livre des questions*, de la escritura como una experiencia al límite. Límite de la escritura y límites del ser y de la existencia, de ahí que los

grandes viajes mitológicos de Odiseo y de Orfeo, sean viajes en el límite de la vida y de la muerte, viajes en donde el destino del ser es la apuesta trágica y total.

Aceptar la propuesta de los grafismos de Dermisache supone un encuentro posible entre el arte pictórico y el arte literario, entre distintos medios cuya búsqueda es parecida. Con ello quiero decir, que así como el mensaje de la postal de Crowley debe ser adivinado y su significado permanece escondido, callado y oscuro entre las letras, los grafismos de Dermisache también logran esconder el significado, mediante la postergación y no por el camino del significado y el valor de la letra, sino por el del trazo, iluminando así otras demandas de la letra y otros modos de lectura. El ojo por lo tanto, debe adecuarse ante los grafismos como cuando de la luz nos mudamos a la oscuridad, y tras el primer impacto, el ojo ya no lee letras y significados, sino que lee trazo, grosor y frecuencia. Este mismo efecto lo señala Saúl Yurkievich al hablar de *Las tentaciones de Antonio Saura* (1991), un diálogo entre Julián Ríos y Antonio Saura, entre la escritura y la pintura, en donde las “palabras se vuelven caleidoscopios que en cambiantes espejos sacan a luz sentido insólito” (48). Así, mediante un choque de luz y al despertar del letargo, las palabras quedan –continúa Yurkievich– “presas de un jocosos vértigo” (48), iluminando lo invisible, haciendo visible lo que permanecía en la oscuridad. Este efecto, es el mismo que señala de Certeau al hablar de la teoría como aquella práctica que hace visible lo que permanecía en la oscuridad, y obliga a pensar hasta qué punto las demandas visuales y gráficas de estas escrituras son modos de acercarse a una práctica escrita próxima a la teoría y al devenir viajero de la aventura de la letra.

En ese mismo territorio de límites y de absoluta entrega se sitúa la escritura de Libertella, especialmente en una novela como *El árbol de Saussure* (2000), en donde la ficción y la teoría encuentran un espacio para habitar. Damián Tabarovsky dice que en este libro la tensión, el hermetismo y la imposibilidad llegan hasta tal punto, que es “como si el texto se convirtiera en una olla a presión, siempre al borde de la ruptura final, del estallido, de la explosión definitiva, de la neurosis grave, de la violencia concentrada” (43). La experiencia de intensidad se explica en otra novela, *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, en donde Libertella revela algunos detalles acerca del propósito de *El árbol de Saussure*, así como el método de composición de éste. Respecto al primer punto, Libertella dice que surgió a raíz de su interés por los escritores apócrifos y por el problema del otro en el psicoanálisis. En cuanto a su composición, ésta obedeció al “método de los remeros de larga distancia [...] Dormí entonces varios lapsos de dos horas con despertador durante ese mes y medio, hasta que la cosa advino” (100). En ese sentido, la novela es un reto para la lectura, del mismo modo que lo fue en su escritura. Vuelvo al comentario de Barthes sobre el grado cero de la escritura, puesto que esta categoría ha sido utilizada por la crítica para denominar cualquier escritura rebelde, cualquier escritura que rompe con la comunicación o que pone en tela de juicio el sentido. Castellarnau dice que la escritura de Libertella es un ejemplo de grado cero junto con la de Macedonio, Di Benedetto, Saer y Aira, hipótesis que considero cuestionable y que parece reducir o simplificar la definición de lo que Barthes entiende como grado cero de la escritura. Si bien para Barthes la literatura francesa muestra desde el siglo XIX una serie de síntomas de crisis, destrucción y negación de la escritura y del lenguaje que tiene

como ejemplo máximo la escritura blanca de Camus, de Blanchot o de Cayrol, también es cierto que Barthes observa en esa escritura una cualidad “más allá del lenguaje”, un plus que hace posible su renovación y su orientación hacia territorios fértiles. En un artículo titulado “Literal Literature”, publicado dos años después de *Le degré zéro*, Barthes plantea un acercamiento al grado cero definido como zona que tiende hacia lo indecible, un acto narrativo vacío, y en el que el lenguaje ya no es una garantía (52-54). Hablando de la novela *The Voyeur* de Robbe Grillet, Barthes explica lo siguiente: “It is a book which can sustain itself only as an absolute exercise in negation, and as such it can take place in that very narrow zone, in that rare vertigo where literature unavailingly tries to destroy itself, and apprehends itself in one and the same movement, destroying and destroyed” (57). La cita apunta hacia una zona de la escritura que supone un recorrido por los bordes de la comunicación, un curioso movimiento que se acerca a la negación, como ensanchando los bordes, como si en ese acercamiento se hiciera posible también algún tipo de contaminación, de encuentro feliz entre la escritura y sus límites. Salta a la vista la descripción de una sensación de *vértigo* que esta escritura produce sobre el lector, vértigo al que acude Yurkievich para hablar de la escritura de Julián Ríos y al que acude a su vez Carrera al hablar de los grafismos de Dermisache. Vértigo, entonces, como sensación de acercamiento a los bordes de la palabra, y vértigo también como desplazamiento vertical hacia la oscuridad del saber y de la lengua.

Me interesa por ello, regresar al análisis de *El árbol de Saussure*, teniendo en cuenta el modo en que Libertella describe el jardín de escritores y lo que esa zona, ese verdadero *locus amoenus*, representa para la escritura y para la literatura. El espacio

elegido por Libertella es un espacio evocador y un lugar común en la literatura, porque este jardín posee ecos de otros jardines literarios como el de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, el del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio; el de *Candide*, que nos recuerda la lección de que “il faut cultiver notre jardin”; o el de Jean Paulhan en *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres* (1941), cuyo letrero prohíbe a los visitantes/escritores entrar al jardín con flores en la mano. De modo que la elección de un jardín es la recuperación de un lugar fructífero para pensar la literatura. Este espacio además, no parece tener límites definidos, porque si en un primer momento, éste “se reduce a los límites del ghetto”, más adelante “es grande como el mundo y hasta incluye un Océano entero” (19). En realidad, no debería hablarse de un espacio, sino de “una especie de mancha que emergió de un mapa” como “una instalación” (35). Como un edificio arquitectónico, la obra de arte o el texto, al igual que la Librería-galeón, o la biblioteca borgeana, muestran su arquitectura circular, infinita y total. El procedimiento que estos montajes de la escritura revelan es el siguiente: desarmar la obra entera para mostrar sus cimientos, y desnudar el lenguaje para revelar el signo. Este desarme es el mismo que Libertella observa en los grafismos de Dermisache:

Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo –el empleo del grafismo– a su momento límite: función cero, embrión, maqueta de diario, que es decir maqueta del

lenguaje, concebido como un elemento sólo posible de comunicación. (*Las sagradas escrituras* 257)

El uso del adjetivo “cero” para calificar la obra no parece ser una simple coincidencia, se transparenta en el comentario la consciencia del calificativo de Barthes para una obra que se genera desde los límites de la comunicación y del lenguaje. Lo que está en juego aquí es la escritura al límite y los límites de la escritura, su momento crítico de desaparición y la posibilidad utópica de –como dice Libertella en *La librería argentina*– “darle al relato –y a la escritura– otro giro de loca verdad” (112). No obstante, me interesa insistir en el calificativo de cero no sólo como una referencia a Barthes, sino fundamentalmente como una interrogación de los límites de la escritura y de sus posibilidades, así como la apreciación de una cualidad desarmada, vaciada y espectral de la letra.

Los grafismos de Dermisache, la escritura cavernícola de Libertella, y el viaje de la escritura de Vila-Matas invitan al progresivo ejercicio de desarticulación, al montaje de escenas de escritura y al inevitable movimiento de repliegue sobre la escritura misma. El lenguaje convertido en espectro, que regresa para insistir y para iluminar lo que permanece oscuro, podría ser interpretado como un momento de suspensión, *horror vacui*, y reconocimiento de la ilegibilidad de la escritura. Así, por ejemplo, la caligrafía mínima de Crowley en la postal shandy, intenta un acercamiento gráfico al límite de lo legible, evocando también el gesto del escritor alemán, Robert Walser (1878-1956), cuyo método a lápiz iría acercándose poco a poco a los límites de la palabra. En los años inmediatamente anteriores a su ingreso al Sanatorio de Herisau, Walser empezó a producir con una caligrafía microscópica, una

serie de garabatos sobre pedazos de papel y postales. Como el viaje, la escritura es también una aventura, y esto lo reconoce Sontag al hablar de la escritura de Walser como una que posee una relación intensa con los paseos: “musing, conversing, rambling, running on” (*Selected Stories* viii). Walter Benjamin también caracteriza la escritura de Walser como “a language running wild” (*Robert Walser Rediscovered* 144). Ambos críticos apuntan al entrelazamiento entre escritura y movimiento (en la forma de paseos), para hablar de una escritura que es la práctica del desplazamiento hacia los territorios menos sanos, ciertamente, los más locos y provechosos de la escritura. Esta es justamente la *zona* que exploran los grafismos de Dermisache, es la zona en donde habita la escritura cavernícola de Libertella, y es la zona ilegible que Julia Otxoa observa en la obra de Vila-Matas “como posibilidad de nuevas construcciones simbólicas para una visión distinta, que permita superar sistemas cerrados en la concepción de la narración como significado y significante en permanente crisis” (32). La cualidad ilegible de estos textos, habla de una escritura que pone en tela de juicio los límites del lenguaje acercándose a los bordes del silencio, mostrando aquel precipicio que temerosamente llevaría a la literatura hacia el absoluto silencio, precipicio que es un vértigo exquisito. En ese ritmo incesante de viaje y de desplazamiento hacia lo desconocido, la escritura es ciertamente una aventura, que como lo explica Barthes, constituye “el mito del escritor”: “Orpheus cannot turn around, he must keep going forward and must sing what he desires without giving it thought: the only way of finding the right word is by profoundly dodging away” (*Writer Sollers* 54). Esto es lo que ocurre con los personajes de Vila-Matas siempre entregados a la escritura, al viaje y a la experiencia de dejarse llevar.

Podría decirse que *Don Quijote* es en varios sentidos el responsable de transmitir esta concepción de la aventura de la escritura, como la más alocada de las empresas posibles, y esta concepción (en términos prácticos y metafísicos) sugiere que la escritura como toda aventura, tiene tanto de búsqueda y camino, como de abandono y de un dejarse llevar por el ritmo de las olas.

No obstante, esta escritura hace posible e incluso, propone como necesaria y vital la relación entre la ficción y la propia indagación sobre la escritura; entre la ficción y la teoría; es decir que la ilegibilidad que opera en estas escrituras, es además la de un desafío a la novela, a la vez que una voluntad por (re)descubrir sonidos roncós y borradores decantados, que regresan como verdaderas preocupaciones de la novela contemporánea. Como buen lector de Blanchot, Vila-Matas ejemplifica este movimiento (que es también la experiencia de la modernidad) en sus novelas, de modo que en *Bartleby y compañía* se muestra el movimiento al límite del silencio, el ejemplo más cercano a la escritura blanca de Blanchot. Sin embargo, la próxima novela, *El mal de Montano*, es una respuesta a ese silencio en código quijotesco, revitalizando la pasión por la escritura. Ese sería el regreso del *Quijote*, y el impulso de la locura, la renovación, la entrega absoluta a la aventura de la letra. De modo que la crisis de un grado cero de la escritura es apenas el comienzo de un nuevo proyecto estético y escrito, cuyos juegos y artificios han venido transmutando desde la novela cervantina: textos apócrifos, traducciones, reescrituras, entrecruzamientos, salidas y regresos. En *La Cervantiada*, Julio Ortega dice que “La novela sería el habla residual de ese drama” (309) y que “Escribir es reescribir *El*

Quijote” (311), ambas afirmaciones son riesgosas y estimulantes, puesto que obligan a pensar en el valor del residuo y de la reescritura como un plus.

Hablando de Libertella, Martín Kohan explica que la función principal del hermetismo en su obra es que “desaloja ese orden de certezas que procura la interpretación clásica, con la promesa de aquietarse en un sentido único y final” (97). Desalojar el sentido, significa también empujarlo hacia otros territorios por donde pueda desenvolverse su aventura; significa, tender una red sobre el mar, dejando que por entre los nudos de hilo, y casi que por azar, se incorporen allí letras y vacíos inesperados. Esta imagen que Libertella utiliza en *El árbol de Saussure*, tiene ecos de otra imagen a la que Vicente Huidobro hace referencia en su conferencia en el Ateneo de Madrid en 1921: “El poeta hace cambiar de vida a las cosas de la naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbrá de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados” (“La poesía” 294). La literatura y el arte, vistos así, toman la forma de un fantasma, de ahí la cualidad espectral que había mencionado más arriba; un fantasma que transita “siempre un poco *ilegible* entre las líneas del mercado” (*El árbol de Saussure* 21). Y esta cualidad espectral e ilegible del fantasma es la misma que Libertella valora al hablar de la escritura cavernícola, por generarse en la oscuridad de las cavernas, y revelar como en una tela blanca o en una red de pescar, vacíos y palabras roncadas sólo comprensibles desde una oscuridad que revela, en oposición a la luz que quema y que envejece los textos convirtiéndolos en pergaminos viejos y amarillentos. Es decir que la escritura en Libertella es teorizada como una actividad que revela oscuridades y espectros ilegibles, una actividad

fotográfica, necesariamente generada desde el cuarto oscuro que es la caverna, para proyectar y alumbrar sobre aquello que pasa, a los ojos del mercado, como ilegible e indescifrable. Y es justamente a partir de esas cualidades efímeras e inciertas que opera la escritura de Libertella, una escritura que desde la pancarta en el jardín del ghetto, advierte a los visitantes y escritores lo siguiente: “EL FUTURO YA FUE” (43), corroborando ese deseo de generar “trampas a la lengua”, que según Tabarovsky, supone la marca de tensión de la obra, la cual no ofrece salidas de la caverna, más que desde el propio socavamiento. Un socavar que es pura escritura, resistencia y vanguardia (Tabarovsky 47).

Uno de los recursos que menciona Vila-Matas en *Historia abreviada* es el de la *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, que por su pequeñez y ligereza seguía los preceptos del arte shandy, y que encuentra su equivalente en el *mot-valise* de Ríos, ambos artefactos y máquinas para desplazar y desarmar el lenguaje. El *mot-valise* de Ríos, sin embargo, funciona también para esconder, para cambiar y para trampear, como si se tratara de un acto de magia: “le mot-valise que J. Ríos préfère appeler mot-malice ou mot-métisse ou encore palabra malettra (pour palabra maleta) pour désigner toute la malice que peuvent receler ces créations verbales hybrides (equivocablos ou palabras mulatas) » (Pagès 59). Todas estas manipulaciones del lenguaje vuelven sobre las posibilidades infinitas de una letra siempre resbaladiza, siempre *ilegible*, pero además, apuntan a la creación de trucos y artificios para provocar una desestabilización en las normas del lenguaje estático. Así, el galeón, la buhardilla, el jardín, la postal y el *mot-valise* de Ríos, poseen una cualidad en común, y es que por su construcción cerrada, de mundo compacto, ofrecen lo que Kohan

considera como “la posibilidad del sigilo, y el efecto de resonancia” (105). De modo que no sólo el galeón y el jardín en las novelas de Libertella, sino incluso la buhardilla y la postal de Vila-Matas gozan de una construcción privilegiada, cuyas condiciones particulares hacen posible el viaje y la aventura de la escritura. Construidas con gran delicadeza, todas las escenas aportan a la escritura una condición de posibilidad privilegiada, en donde la escritura puede efectuar el imperativo de salida y de viaje tan necesario para abrir nuevos métodos (del griego *meta-* y *hodos*), es decir nuevas rutas por donde navegar. Este es el imperativo al que apunta Goytisolo cuando explica la escritura en términos de una búsqueda:

La escritura es o debería ser la exploración de territorios o parcelas desconocidos de la realidad: acto mediante el cual el productor del texto responde o debería responder a la exigencia no sólo moral, sino física de inaugurar ad libitum campos insospechados de desalienación, de inventar nuevas y más amplias libertades, de propiciar al fin la anhelada reapropiación del cuerpo humano, tradicionalmente abstraído o negado por credos, religiones, ideologías. (19)

De la demanda de Goytisolo sobre lo que la escritura debe lograr, salta a la vista la permanencia de una oposición entre lo desconocido o lo insospechado, frente a lo que se percibe como el discurso alienante de las ideologías y los credos. La escritura, acaso, como el potencial de una rebeldía contra todo lo que institucionaliza, normaliza y aliena al ser humano en cuerpo y en alma. En añadidura, la oposición entre desconocido y conocido, recuerda aquella otra oposición que Libertella señalaba al hablar de la escritura transparente, iluminada podría decirse, y la escritura

cavernícola que es un trabajo en la oscuridad. Claridad y oscuridad, percibidos entonces como dicotomías que revelan esa práctica y ese conocimiento teórico que como lo anoté anteriormente (siguiendo la lectura de de Certeau), ilumina aquello que permanece oscuro; es decir, trae hacia la luz del día un contenido que pertenece a una fuente nocturna y oscura. En ambos casos se trata de seguir o de abrir una ruta y posibilitar aquella aventura de la escritura, que es el viaje mismo que ilumina los aspectos oscuros, los aspectos desconocidos e insospechados del lenguaje humano. La escritura entonces, como una búsqueda de nuevas rutas que se superpongan a la ignorancia de los credos y las ideologías, nuevas rutas para ese cuerpo aún por descubrir que es el ser y su lenguaje.

La teoría vendría a funcionar en ambos, Libertella y Vila-Matas, no como una práctica o un lenguaje, es decir, no como un discurso para repetir y multiplicar (como es el caso de la teoría que Vila-Matas escribe y luego termina desechando en *Perder teorías*), sino como un deseo por descubrir o recuperar aquellos elementos dormidos en el fondo de un sueño oscuro, o simplemente ignorados en la oscuridad de las épocas. Y la zona en forma de ghetto, de barco, de postal o de buhardilla, es una “zona siempre un poco resistente a la interpretación” (*El árbol de Saussure* 56); una zona que desplaza o pone bajo tela de juicio significados cerrados e interpretaciones que apaciguan, aplacan y sosiegan a la palabra en un sólo sentido. Se trata de zonas para viajar y desplazar, como se viaja en el interior de un cuarto, o en una página en blanco. Escribir en ese sentido es alterar y desplazar, es desordenar y desencadenar, es proyectar lo ilegible cavernícola de Libertella y la ligereza portátil de Vila-Matas, trazando un itinerario de aventura desestabilizadora, dejando huellas de palabras y de

silencios, dejando siempre restos, juegos, trampas, acaso una nueva relación con el lector, quien debe aprender también nuevos modos de leer. Digo esto porque para desafiar a la literatura hace falta un lector, uno que Libertella y Vila-Matas siempre tienen presente, y al que ponen trampas, como cuando en *La arquitectura del fantasma*, Libertella obliga al lector a tomar un espejo para leer y descifrar el sentido de una escritura *invertida*.

Dentro de ese universo de trampas y de recovecos oscuros, Libertella asume una práctica de la escritura caracterizada por la profundidad y espesura del galeón viajero, una escritura cavernícola, de trabajo a oscuras, sólo posible en la verticalidad de un límite que es la condensación de una serie de capas formadas por escrituras pasadas, por los restos fantasmagóricos de otras letras, cuyas preocupaciones y búsquedas se suceden. Y si bien la escritura shandy de Vila-Matas emerge de un posicionamiento contrario, es decir no desde la profundidad de la caverna sino desde la levedad que traiciona y enjuicia toda actitud de alta cultura, no por ello es menos cierto que su escritura se acerca a los bordes del límite mediante una práctica irónica y de resonancia vanguardista. He mencionado anteriormente la importancia de novelas como *Espèces d'espaces* y el *Tristram Shandy* cuyo aporte más importante consiste en la indagación del espacio de la novela y del espacio de la página, condición fundamental para pensar la novela ya no como superficie lisa, sino como un montaje, una *zona* de experimentación, una construcción que revela en su interior teorías y prácticas de la escritura.

Ahora bien, si las construcciones de Libertella gozan de una cualidad pesada por la acumulación de capas, la levedad de la escritura shandy en Vila-Matas remite a

aquella peculiaridad que Italo Calvino situaba en perspectiva para la novela del siglo XXI. La ligereza y portabilidad de la escritura shandy se traduce en un deseo por perder o abandonar (perder países y perder teorías), un proceso que acaso se asemeje a la cualidad derridiana del poeta que deja que la palabra lo encuentre a él y no viceversa. La letra, impulsada por su propio motor y dotada de una vida y un destino singular, se apresura tras un itinerario invisible para el hombre y apenas sospechado por el poeta. Su voluntad de viaje y su voluntad de desplazamiento son asumidas por esa construcción de Duchamp de la *boîte-en-valise*, una obra de arte que viaja y que condensa en sí misma un montaje artístico, la labor artística y la viajera integradas del mismo modo que en una carta o en una postal. Escritura viajante que permite a Vila-Matas transgredir la voluntad compacta, inmóvil y pesada de la novela realista-histórica, y que encuentra en los géneros “menores” un lugar propicio para la enunciación. Cuando Calvino se refiere al peso de la vida y la opresión que esto causa sobre la escritura, es inevitable pensar que los personajes de Vila-Matas se enfrentan también a esta pesadumbre como punto de partida o situación inicial a la que desean sobreponerse. Ya sea la dificultad y el proceso de empezar a escribir del joven escritor en *París no se acaba nunca*, o la enfermedad ágrafa en *El mal de Montano*, los personajes se enfrentan ante la pesadumbre iniciando un viaje que es la búsqueda por la levedad, y la búsqueda de una escritura cuya tendencia es dirigirse hacia la borradura y la desaparición. No obstante, en el proceso, o mejor aún, en el viaje de esa travesía larga y extraña, los personajes y las palabras terminan mostrando señales de encantamiento, de una exquisita *logofagia*. Insisto que si bien la tendencia es un acercamiento hacia los límites de la palabra y el silencio, las novelas de Vila-Matas se

enfrentan al vacío mediante una escritura en collage, de modo que la pesadez de la novela es confrontada con un movimiento irónico hacia el collage, hacia la nota, hacia la ironía, hacia la rebeldía que resulta ser la única vía de escape ante la pesadez de la situación existencial de los personajes.

En cambio, la pesadez en *Libertella* surge de la mano de la cualidad hermética que he venido señalando y que produce en el lector (o exige de él) un tipo de lectura desviada. La pesadez se lee entonces como acumulación y la acumulación como relieve, y así lo que sobreviene sobre la escritura es una cualidad de profundidad ronca que no busca ser abarcada en su totalidad, sino enfrentada desde la propia aceptación de su imposibilidad de desciframiento o por lo menos, desde una lectura salteada como una de las posibilidades que concebía Macedonio. Todo ello para decir que en *Libertella* la novela no se descifra, sino que apenas se avizora, como el pico de una montaña sobre una isla, como una capa de sentido por entre muchas que se acumulan en la construcción novelística. Estas características aparentemente contrarias, la de la levedad y la pesadez, son en realidad modos de acercamiento a la novela, modos de concebir la novela como construcción, y modos de concebir un acercamiento entre la ficción y la teoría. Al pensar un nuevo tipo de novela en estrecha relación con la teoría se le otorga a la escritura un nuevo tipo de ritmo que es el propio fluir del viaje; por lo tanto, una escritura de la mano del paseo, del camino o del viaje. Una escritura, en fin, que concibe en ese fluir del viaje, un ritmo propicio para pensar la escritura y para devolverle a las palabras y a la letra, su esencia y fluir natural. Así como la palabra se sumerge por entre Ríos, ríos como los de Manrique, que van a dar en la mar; ríos que son rutas como aquellos caminos y paseos que

mencioné en el primer capítulo y que según Ortega constituían una prometedora posibilidad para la meditación. En ese sentido, se puede hablar de novelas *pensamentales*, término que según Fernández-Santos, Sobejano toma de Juan Ramón Jiménez, para caracterizar aquellas novelas cuyo narrador está continuamente reflexionando. Antonio Sánchez Romeralo describe los aforismos de Juan Ramón como “expresión del pensamiento”, una condensación conforme con la poética juanramoniana de “sorprender” (258), y en donde pensamiento y sentimiento van de la mano: “Se habla pensando y se habla sintiendo” (263). Así, el aforismo es la síntesis de un pensamiento instantáneo, fugaz, intuitivo y sorprendente, así como el pensamiento de un sujeto errante, puesto que el destierro, las mudanzas y el peregrinaje hacen de Juan Ramón “un metamorfoseador” y de sus aforismos un proyecto en continua renovación (256). En efecto, cuando Pozuelo Yvancos subraya la presencia de una “voz reflexiva” en las novelas de Javier Marías y Vila-Matas, la cual se encuentra comúnmente en el ensayo, lo hace pensando que esa voz constituye “un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante*” (30). Insisto una vez más en que a esta lectura habría que añadirse el carácter viajante o errante de ese yo, que caracteriza a los narradores de las novelas de Vila-Matas y que lo vincula estrechamente a Michel de Montaigne, por vía del ensayo y por vía de una escritura en donde el yo viaja y piensa en la soledad de su escritorio. Por ello mismo, los espacios de la escritura como el estudio del artista o la carta postal, son espacios que se concentran en una situación de pensamiento en soledad y en donde la

soledad del artista es iluminada como condición o estado de absoluta creación. Al poner en escena la soledad del escritor y la soledad de la escritura, Vila-Matas escenifica también el drama del escritor enfermo, frente a ese vértigo exquisito que es el viaje de la escritura. En ese sentido, estas escenas iluminan una situación de absoluto temor, por el acercamiento al borde del silencio, al borde del grado cero, frente a una situación de goce, de *logofagia*, de aventura y de entrega que permite visualizar una continuidad de la palabra, el principio de otra aventura.

Si bien el vértigo es una reacción posible ante la escritura de Libertella, este vértigo merodea por territorios distintos, quizá por los territorios de la imposibilidad, de la apertura, de la dificultad para asignar significados singulares que doten al lector de algún tipo de satisfacción y de cierre. El galeón de la librería argentina y el jardín del ghetto no son espacios solitarios y en ellos no se quiere condensar una situación del sujeto solitario que se enfrenta al viaje de la escritura, sino que lo que Libertella escenifica es un sistema literario que vive del intercambio, que vive de la lectura de otras tradiciones y otras escrituras que continuamente vuelven o se actualizan. Estas escenas hablan de la contaminación, del intercambio y de la mezcla como condición de la escritura, hablan también del mercado cultural como aquella red que se lanza al mar con el propósito de atrapar significados, escrituras, mercancías, pero que debido a su lógica selectiva, siempre fracasa. Así sobreviven en el mercado cultural las escrituras como restos, así sobreviven como pescados blandos los escritores resbaladizos como Libertella, siempre un poco hermético e ilegible y que piensa el viaje como aventura de la escritura y como estado esencialmente provocador y paradójico. Pienso, por ejemplo, en el subtítulo que Libertella agrega a su novela, *El*

árbol de Saussure, “Una utopía”, y cómo el jardín del ghetto es un espacio utópico, porque es a la vez el lugar ameno y el no lugar ya que no tiene límites. Además es un lugar o una zona de producción de una escritura *pensamental*, y que por ello mismo rechaza la especificidad, la singularidad y la inmovilidad del lugar, para entregarse al fluido montaje de un sistema flotante, inabarcable y sin límites, que constituye una zona de planteos paradójicos e incrédulos ante la búsqueda de una verdad. Este es el método o la ruta que dirige el pensamiento teórico de Libertella, un navegar por territorios desconocidos, en busca de planteos que sean resbaladizos ante la lógica del saber, y que en lugar de arribar a una conclusión o a un puerto feliz, sean fundamentalmente, el principio de otro viaje, un constante trabajo de socavar e ironizar el suelo del sentido.

El adjetivo *pensamental* lo utilizo, en el contexto de las novelas de Vila-Matas y de Libertella, como una característica que remite constantemente a la escritura, que pone en escena el trabajo mismo de la escritura y que teoriza desde una serie de montajes propicios, nuevas rutas y nuevas aventuras para la narrativa contemporánea. La escritura aquí es viaje y camino, itinerario y soledad del instante, y precisamente porque es evocada desde escenas de *sigilo* y *resonancia*, como lo explica Kohan, la escritura es también el instante de la posibilidad. Viaja la escritura en el galeón o en una postal viajera, iluminando en su trayecto posibilidades de vuelo y de resonancia, exploraciones de territorios insospechados, de vértigos del saber y de la palabra. El viaje de la escritura va además impulsado por un deseo de ensanchar los bordes del lenguaje, de dar cabida a lo insospechado y a lo imposible; actividad que es un merodear por la locura y por lo enfermo. De ahí que el diálogo de estas escrituras con

los grafismos de Dermisache ofrezca alternativas para pensar los límites de la escritura y la escritura al límite. Finalmente, esta escritura en tanto errante o nómada supone un cruce y un quiebre con las barreras del lenguaje y de la novela tradicional. La propuesta de leer estas novelas desde la conformación de una serie de escenas de la escritura, me permitió detenerme en la cualidad material y estética del lenguaje y la escritura de estos autores, cualidades a las que el movimiento de repliegue de estas novelas obligan a prestar especial atención. La propuesta es por lo tanto, pensante y viajante o errante, y la tensión que condensan en un espacio singular y propicio, es a la vez el instante del horror ante los límites, el vértigo ante el grado cero, un instante de tensión para comenzar y retomar de nuevo la aventura de la escritura.

Capítulo 3. Para una metafísica de la negatividad

Los personajes principales en novelas como *Doctor Pasavento* (2005) y *Bartleby y compañía* (2000) de Enrique Vila-Matas, son presencias fantasmales que nunca se pueden asir. El primero, deambula de ciudad en ciudad, atravesando lugares y fronteras, y asumiendo distintas identidades; el segundo, pese a no desplazarse de su escritorio, viaja a través de la literatura del No, recorriendo vidas, anécdotas y frases ajenas. Sus vidas son la propia muerte o, por lo menos, el deseo de navegar toda la experiencia de la muerte. En *Zettel* (2009) de Héctor Libertella, la figura del escritor como fantasma asume una postura, un posicionamiento, del lado de la muerte. El escritor-fantasma como compañero de la escritura y de la lectura. No es una escritura obsesionada con la muerte, es decir con el morbo de la muerte, sino una escritura que supera este gesto para dar paso a una instancia en que la muerte ya habita, ya acompaña al ser. Esta sería la imagen del fantasma como acompañante del ser, que Libertella quiere evocar con el apócrifo, interpretado como un yo ausente. La ausencia, la negatividad, la tendencia al silencio que se percibe en estas novelas, ha sido interpretada en el caso de Vila-Matas, como una obsesión con los bartlebys, escritores que abandonan la escritura o que, por una u otra razón, nunca llegan a escribir. En cuanto a Libertella, la mayoría de los críticos convienen en que se trata de una estética hermética y fragmentaria. Para profundizar en estas lecturas, me propongo analizar las presencias fantasmales en estas obras, prestando especial atención al modo en que, influenciados por la estética vanguardista, Vila-Matas y Libertella no solamente dialogan con otras tradiciones literarias, sino que además

conciben una metafísica de la desaparición que delata en el fantasma una posibilidad de sombra del escritor, así como de compañero de viaje en esa aventura que es la escritura.

En su ensayo titulado “Doble Shandy”, Vila-Matas cuenta cómo decide viajar a Mallorca para finalizar su novela, *Bartleby y compañía*, llevando consigo los libros que lo habían inspirado a escribirla. Viajan con él *Lettres de guerre* (1919) de Jacques Vaché; *Agence Général du Suicide* (1959) de Jacques Rigaut; *Lo stadio di Wimbledon* (1983) de Daniele del Giudice y *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to* (1997) de Jean-Yves Jouannais. Acaso porque se viaja con los libros que le conmueven a uno, el viaje autobiográfico de Vila-Matas a un pueblo de Mallorca, que parece más alemán que español, dota al recorrido de un aire siniestro y literario como el viaje interior, mental y solitario al que suelen entregarse sus personajes novelísticos. Ciertamente, el viaje del narrador de *Bartleby y compañía* es un viaje en la soledad de su escritorio, en esa soledad acompañada que brindan los libros y que su autor retrata con tanta familiaridad. Pero, ¿qué tienen en común aquellos libros que Vila-Matas ha elegido como acompañantes en su travesía? En primer lugar, estas obras constituyen un pequeño compendio de obras *tocadas* por la vanguardia. Hay que recordar que Rigaut y Vaché pertenecieron al dadaísmo y que éste último tuvo una gran influencia sobre André Breton a quien dirige varias de sus cartas, y quien en la introducción de *Lettres de guerre* lo recuerda con las siguientes palabras: “J’ai connu un homme plus beau qu’un mirliton. Il écrivait des lettres aussi sérieuses que les Gaulois [...] Cet homme fut mon ami” (v). Se trata también de obras que hablan de la soledad de la guerra, de la escritura como único instrumento para relacionarse con otros, para escapar la apatía

de la lluvia y de la espera. Además, las obras de Giudice y de Jouannais, como *Bartleby y compañía*, muestran el encanto por aquellos escritores excéntricos que deciden abandonar la escritura o que simplemente nunca llegan a escribir. Es decir, que todos estos libros indagan sobre esa zona en que la escritura o la obra de arte atraviesa el umbral de la palabra para acercarse al silencio y a la negatividad. Esto mismo es *Bartleby y compañía*, un compendio o una libreta de notas, que pasa revista a todos los escritores y artistas que nunca escriben o a aquellos que en algún momento abandonan la pluma y se convierten en ágrafos solitarios. Por su tendencia hacia la negatividad y el silencio, el narrador, editor, y escritor ágrafo de la novela, decide reunir a todos esos escritores bajo el nombre de “bartlebys”, haciendo referencia a aquel curioso copista del relato de Hermann Melville, titulado *Bartleby, the Scrivener* (1856).

El personaje de Melville es un copista extraño e inalterable, un ser de “cadavérica indiferencia caballeresca” (46), cuyo mayor mérito es su laboriosidad, pero cuya pasividad tiene el efecto de desarmar con una sola frase, que es su respuesta ante todo lo que se le pide: *I would rather not to* (preferiría no hacerlo). Los demás copistas que trabajan en la oficina, ubicada en un piso alto de Wall Street, comparten algunas de las excentricidades de Bartleby. Turkey es educado y dócil en las mañanas, mientras que Nippers se comporta irritable y nervioso hasta llegado el medio día, cuando las conductas de éstos se invierten. Son estas peculiaridades las que impulsan al juez y narrador del relato, a contar el modo en que Bartleby – “el escribiente más extraño que he visto o del que he oído hablar” (21) – apareció en su vida y el trato que tuvo con él. Al relatar un instante en la vida de Bartleby, un

episodio en una vida que muy bien podría pertenecer –como lo señala Jouannais– a la antología de hombres infames de Michel Foucault, el narrador del relato logra iluminar una vida oscura, invisible, y ciertamente falta de fama. Foucault explica en su ensayo que dado el anonimato y la oscuridad que rodea las vidas de los hombres cuyas historias ha querido recoger, se podría hablar de leyendas “porque aquí se produce como en todas las leyendas un cierto equívoco entre lo ficticio y lo real” (125). Esta misma ambigüedad se observa en el relato de Melville, puesto que el narrador no tiene un conocimiento profundo de Bartleby, y sin embargo, por su breve trato con él, y por ser su último empleador, se convierte en responsable de éste. La existencia infame de Bartleby, como la de los hombres infames de Foucault, presenta aquel rasgo de leyenda, en cuanto que conduce a un equívoco entre lo real y lo ficticio:

El rumor es el siguiente: que Bartleby fue un empleado en la oficina de *Cartas Muertas*, en Washington, de donde fue despedido por cambios en la Administración. Cuando pienso en este rumor, apenas puedo expresar las emociones que me embargan. ¡Cartas muertas! ¿No suena como “hombres muertos”? Pensad en un hombre destinado por naturaleza a la desgracia y a la desesperanza, ¿habría un trabajo más adecuado para él que manejar continuamente esas cartas y ordenarlas para arrojarlas a las llamas? (Melville 80-81)

Dado que Bartleby no conoce a nadie, no tiene familiares ni residencia, y es extremadamente reservado en la conversación, el juez debe suplir la narración con observaciones suyas y rumores sin fundamento. La infamia de la vida de Bartleby

como la de los hombres sobre los que Foucault decide detenerse en su ensayo, confabulan para mostrar no tanto un conocimiento o un saber distinto, sino más bien una existencia distinta: la de las vidas sin fama, las vidas que de no ser por un haz de luz habrían permanecido silenciadas y al margen del discurso. Debo añadir a esto, una cierta coincidencia en el tratamiento de la infamia que Jorge Luis Borges utiliza con sus malevos, pendencieros, forajidos y malhechores de *Historia universal de la infamia* (1935), que permite configurar la infamia no sólo como lo que carece de fama y de luz, sino también como aquella materia que pese a su oscuridad, a la facilidad con la que cualquiera podría condenarla, produce en sus lectores, es decir Foucault y Borges, una absoluta fascinación. El oxímoron de los títulos en *Historia universal de la infamia*, como lo ha estudiado Jaime Alazraki, presenta a los personajes como contradictorios, constituidos por una materia enfrentada (254); acaso esta misma cualidad haya sido la que perturbó y conmovió el espíritu de Foucault³² al hallarse ante las vidas infames de Mathurin Milan y Jean Antoine Touzard.

Quisiera insistir en la dicotomía entre luz y oscuridad que maneja Foucault, puesto que ésta permite comprender la distinción que hace Jouannais entre obra viva y obra muerta, términos marítimos para referirse a la parte de una nave que está sumergida en el agua y aquella parte del casco que está fuera de ella. Tanto la dicotomía luz/oscuridad, como la de superficie/fondo y la de obra viva/muerta, están presentes en la imagen del galeón de *La librería argentina* de Héctor Libertella,

³² Véase el modo en que Foucault se siente atraído por esas vidas, moralmente condenables, aunque inexplicablemente conmovedoras: “Y confieso que estos ‘avisos’ que resucitaban de repente, tras dos siglos y medio, de silencio, han conmovido en mi interior más fibras que lo que comúnmente se conoce como literatura, sin que pueda aún hoy afirmar si me emocionó más la belleza de ese estilo clásico bordado en pocas frases en torno de personajes sin duda miserables, o los excesos, la mezcla de sombría obstinación y la perversidad de esas vidas en las que se siente, bajo palabras lisas como cantos rodados, la derrota y el encarnizamiento” (*La vida de los hombres infames* 122).

discutida en el capítulo anterior, en donde se privilegia el espacio oscuro, mojado y resbaladizo de la sentina. La existencia entonces, de aquellas obras vivas que habitan el fondo del barco, donde los rayos de luz se pierden, es una existencia cuya vitalidad está asegurada por la oscuridad y su aparente carácter en bruto. Obra viva es, en palabras de Jouannais, una obra que se ha resistido a “la logique industrielle et mortifière du musée comme de la bibliothèque” (34). Este mismo atributo de un arte rebelde a la lógica moderna-industrial, permea toda definición de arte vanguardista desde Peter Bürger, quien concibe las vanguardias históricas en tensión con el arte en la sociedad burguesa, hasta Walter Benjamin y su llamado a la pérdida de la relación aurática entre la obra de arte y el receptor en la era de la reproductibilidad técnica. Y este concepto sobrevive aún en el tipo de arte y de escritura que Libertella propone, basta con recordar aquella imagen del pez que se resbala por entre las redes del mercado, puesto que esta es la misma pirueta que –según Libertella– una obra de arte debe realizar para sobrevivir y conservar su originalidad. Así también, los escritores que renuncian a escribir, los que se revelan ante un aparato académico-intelectual que demanda publicaciones tan expeditas como livianas, son los escritores cuya obra (a oscuras) esconde una apuesta mucho más luminosa.

No sólo se trata de un arte rebelde frente a las estructuras de poder, sino además de un arte que contiene una “profunda negación del mundo” (*Bartleby*, 11), y de las vidas de los artistas y escritores “tocados por el Mal, por la pulsión negativa” (12). El planteamiento de Gisèle Berkman en *L’effet Bartleby* (2011), de leer el siglo XX y la modernidad, de la mano de una figura como Bartleby, que ha suscitado el

comentario elusivo de tantos escritores en Francia³³, me parece interesante. Es indudable que la crisis del lenguaje a lo largo del siglo XX, podría resumirse con la frase de Bartleby: *I would rather not to*. No obstante, cuestiono que el fenómeno se restrinja al ambiente cultural y literario francés de las décadas del 70 y el 80, como evidentemente quiere leerlo la crítica francesa, y considero importante estudiarlo de la mano, no sólo del pensamiento del afuera de Foucault y el círculo de pensadores del post-estructuralismo, sino también de la vanguardia histórica y las neovanguardias. Aunque la fórmula de Bartleby, tuvo un fuerte impacto sobre el pensamiento y la filosofía de la segunda mitad del siglo XX, desde donde se construyó todo un pensamiento acerca de la negatividad, la abstención, y la renuncia a la palabra, también es cierto que la negatividad ya tenía sus antecedentes en lo que Matei Calinescu ha llamado la estética tanatofílica de los movimientos vanguardistas de principios de siglo:

The overwhelming importance of the negative element in the actual programs of diverse artistic avant-gardes shows that ultimately they are committed to an all-encompassing nihilism, whose unavoidable consequence is self-destruction (here dadaism with its suicidal aesthetics of “antiart for antiart’s sake” is an example in point). (96)

La negatividad, el nihilismo y la autodestrucción son elementos inherentes a la vanguardia, la cual eleva al máximo una estética de finales del arte. La vanguardia, en ese sentido, es un arte obsesionado con su propia desaparición. Sin embargo, vale la

³³ Ver, Maurice Blanchot, “L’enchantement de Melville” (1945) y *L’Écriture du désastre* (1980). Gilles Deleuze, “Bartleby ou la formule” (1993); Giorgio Agamben, “Bartleby, la formula della creazione » (1993, con Gilles Deleuze) y “Bartleby o de la contingencia”; Alan Badiou, «Logiques des mondes, l’être et l’événement » (2006); Žižek, “Le sourire de Bartleby » (2008).

pena hacer una aclaración y es que tanto en la fórmula de Bartleby como en el arte, negatividad no significa necesariamente una absoluta renuncia. La fórmula de Bartleby no es una negación sino la indeterminación, marcada por la forma del condicional que supone aquí una preferencia. Igualmente, la negación de la vanguardia no supone el final de la escritura o el silencio ágrafo, sino fundamentalmente un ensanchar de los límites de la negatividad. En su ensayo “Bartleby o de la humanidad”, José Luis Pardo insiste sobre el comentario del juez al principio del relato de Melville, quien se lamenta de que la vida de Bartleby sea “una pérdida irremediable para la literatura” (147) y de cómo “al preferir la vida no novelable de Bartleby frente a las biografías factibles del resto de los escritores, el abogado elige la no-literatura frente a la literatura [...] La preferencia negativa no es, pues, una preferencia nihilista (elegir la nada en vez de algo) sino una elección positiva” (148). De nuevo, al expresar su preferencia por la vida oscura, infame, desconocida de Bartleby, el juez elige el camino de la negatividad, pero esta elección es en sí misma una elección positiva, puesto que sabiendo que la vida de Bartleby será una pérdida para la literatura, la única elección posible es la de salvarla (salvar su contenido luminoso) mediante el relato no-literario.

Pese a su construcción normal –explica Gilles Deleuze– la famosa frase de Bartleby, *I would prefer no to*, posee algo de anómalo y de agramatical (60-61) que termina contagiando el lenguaje de los otros personajes del relato³⁴. Pero lo más interesante no es la presencia de la fórmula o su proliferación en el lenguaje de los

³⁴ Deleuze señala el carácter contagioso de la fórmula cuando el juez, Nippers y Turkey notan la rareza de la fórmula y sin embargo, empiezan a incorporarla en su vocabulario espontáneamente. Este episodio empieza a preocupar al juez quien asegura lo siguiente: “Pensé que debía deshacerme con celeridad de un demente que ya había influido en cierto grado en mi vocabulario, cuando no en mi cabeza y en la de mis empleados” (Melville, 55).

otros, sino el valor de indeterminación que ésta adquiere, su capacidad de consolidarse como una zona de indiscernibilidad:

Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular. Anula el término al que afecta, y que rechaza, pero también el otro, aquel que aparentemente conserva, y que se torna imposible. De hecho, convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible. (Deleuze 63)

Esta zona es la que Deleuze interpreta como la marca del anonimato, de la falta de referencias, posesiones, propiedades y cualidades de Bartleby, un personaje que muy pronto encarna al trágico “Ulises de la modernidad” (68). Bartleby es el hombre exiliado, el hombre sin atributos, y como lo anuncia el final del relato (“¡Oh, Bartleby! ¡Oh, humanidad!”), es también la existencia afectada, rebelde, trágica y exiliada de un Ulises que personifica a la humanidad entera.

Hay una cualidad vaciada en el ser de los bartlebys, negatividad como aquella condición vaciada, ausente, fantasma de las fotografías que Eugène Atget (1857-1927) hace de París. Calles vacías, carteles caducos que anuncian alguna galería o espectáculo; las canastas de los mercaderes sobre los andenes, y alguna huella entre el barro que cubre los escalones en esos barrios de las afueras de París, en donde campo y ciudad suelen irremediabilmente enfrentarse o encontrarse. Atget realizó varias de estas fotografías durante un periodo de importantes transformaciones para la capital francesa, a finales del siglo XIX y principios del XX. Si por un lado, París se iba

transformando en una metrópolis moderna, de amplios bulevares, por otro lado, se percibía cierta preocupación con respecto a la rapidez con que estos cambios estaban ocurriendo y el modo en que *le vieux Paris* iba desapareciendo. Como lo explica Andreas Krase, “Cette volonté de fixer par l’image les vestiges d’un passé en train de disparaître pour bien s’assurer de son existence existait dans tout l’Europe” (28). La cualidad de vacío, en ese sentido, no se refiere a un vacío total, sino a una disposición particular, que Walter Benjamin relaciona con el distanciamiento o extrañamiento del gesto surrealista:

Empty the Porte d’Arcueil by the Fortifications, empty the triumphal steps, empty the courtyards [...]. They are not lonely, merely without mood; the city in these pictures looks cleared out, like a lodging that has not yet found a new tenant. It is in these achievements that surrealist photography sets the scene for a salutary estrangement between man and his surroundings. (citado en *Paris Eugène Atget* 23)

Las imágenes serían puro vacío, de no ser por la silueta desenfocada y borrosa de algún vendedor o mesero, que tras una puerta de vidrio o en un rincón fuera del campo de percepción, descubre al espectador *in fraganti*. Pienso específicamente en las fotografías de cafés como “Au Tambour” (1908) (*Fig.3*) y “A l’Homme Armé” (1900) (*Fig.4*), en donde se pueden distinguir los rostros de dos meseros tras el vidrio de la puerta de entrada. Estas figuras llaman la atención por su extraña presencia en un lente que presta mayor atención al lugar, al espacio de la ciudad, que a sus habitantes.



Fig. 3. Café « A l'Homme Armé ».

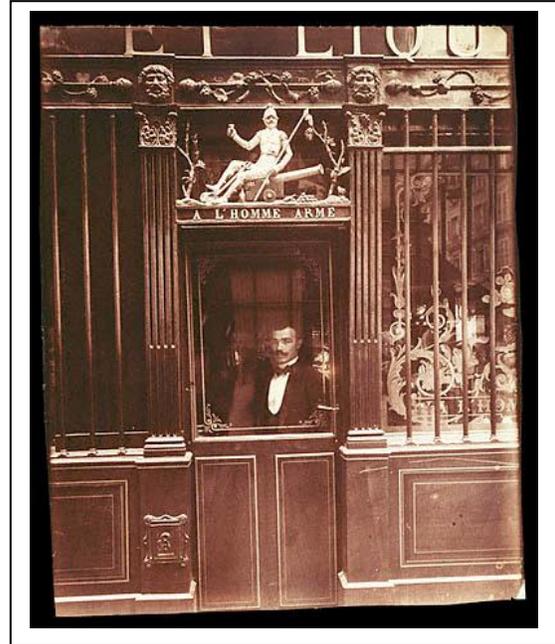


Fig. 4. « Au Tambour »

El modo en que Atget posiciona a las figuras con respecto al paisaje o al espacio que las rodea, convirtiéndolas en siluetas casi borrosas, es un modo de otorgarles una cualidad fantasmal. En el encuentro sorpresivo entre el fantasma de la fotografía y el espectador se produce algo siniestro, como si la imagen le devolviera temporalidad y vitalidad a una escena nostálgica y adormecedora a causa de la textura de grano grueso de la película.

Esta misma cualidad fantasmal y hermética está presente en la obra de Libertella, a quien Laura Estrín le escuchó decir alguna vez que “reescribir exagera la condición fantasma del escritor” (51). Algo similar anota Ariadna Castellarnau cuando compara a Libertella con Macedonio Fernández, por ser escritores que “someten a la escritura a un proceso de ascesis hasta dejarla reducida a su versión más elemental y también más fantasmagórica” (57). Si bien Libertella asume la

influencia de la famosa frase de Arthur Rimbaud, “Je est un autre”, en la carta dirigida a Georges Isambart en 1871, también es cierto que el artículo en el primer número de la revista *Literal*, “Por Macedonio Fernández”, ofrece una clave más acerca de la trasposición y polifonía que Libertella busca generar en el texto:

“Yo soy ella”: esta fórmula abre el lenguaje, barre los significados cuando el significado de esa muerte habla. Yo (soy) ella: el ser no es posible sin ella, Macedonio es la relación con la ausencia de ella [...] Y el lenguaje es la materialidad posible para sostener a este ser que se anuda en la ausencia del otro. Allí se desarrolla el trabajo que no consiste en matar al muerto, sino en matar su muerte: “Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ella”. El trabajo de matar la muerte de Elena que Macedonio realiza en su escritura, es la única vida posible para el ausente. (18)

La ausencia, el lenguaje como único fondo de materialidad, el trabajo de decir y de matar la muerte son apuestas de la escritura de Macedonio y de Libertella que merodean una problemática sobre la propia subjetividad del escritor, de aquel que dice para hacer presente la ausencia. Cabe señalar que no solamente la escritura de Libertella apunta hacia la condición ausente del yo, sino que además el gesto de la revista *Literal* de mantener a sus colaboradores en el anonimato y de implementar “el curioso procedimiento que consiste en escribir uno la frase del otro” (*Literal* 1973-1977 8), son los vestigios de una condición fantasmal del yo. Hacia esta condición se dirige la autobiografía de Libertella, *La arquitectura del fantasma* (2006), en donde no es sólo la escritura la que tiende a la desaparición, sino además el ser en su

condición de apócrifo, de fantasma oculto, de secreto: “*Apokrypho* (o apócrifo³⁵, entre nosotros) quiere decir ‘yo oculto’. Y la literatura, sabemos, está llena de esa práctica donde no sé si oculto algo o si quedo yo oculto en esa práctica” (22). Libertella encuentra tanto en la trasposición como en el gesto apócrifo la clave de una polifonía dentro del texto, la presencia de una fractura, una desaparición, una subjetividad y una lengua en crisis. Así, la deshumanización en el arte a la que apuntaba José Ortega y Gasset es la misma crisis del humanismo que Calinescu subraya al hablar del cientificismo de la vanguardia (131) y la muerte o fragmentación del ser, como culminación de la crisis:

Insofar as anarchism as an attitude implies a veritable mystique of crisis (the deeper the crisis the closer the Revolution), I think that this trend confirms the validity of the more general equation between the cultural avant-garde and the culture of crisis.

Returning to the crisis of Man, it has lately reached the stage where the apocalyptic notion of Death of Man has become a widely used philosophical cliché. (129)

La desaparición del ser o su transformación en un apócrifo, en un fantasma, son imágenes que en las novelas de Libertella y Vila-Matas apuntan hacia una inquietud por la negatividad del ser y de la escritura, de donde se puede llegar a construir una metafísica de la negatividad para el ser de la modernidad y, para esa escritura en

³⁵ En el diccionario de la *Real Academia Española* se ofrece la siguiente definición: (Del lat. *apocryphus*, y este del gr. ἀπόκρυφος, oculto). **1.** adj. Fabuloso, supuesto o fingido. **2.** adj. Dicho de un libro atribuido a autor sagrado: Que no está, sin embargo, incluido en el canon de la Biblia. En el *Oxford English Dictionary* el término *apocrypha* incluye también el significado de “algo escondido” y de un “secreto”.

crisis, que se acerca vertiginosamente a los límites del silencio. Esto mismo lo explica Foucault en su ensayo, “Maurice Blanchot: The Thought from Outside”, en donde el filósofo francés reconoce que el lenguaje de la literatura no es aquel que se acerca a sí mismo, sino justamente el lenguaje fuera de sí; y del mismo modo, este afuera al que tiende el lenguaje es lo que permite rastrear la propia desaparición del sujeto:

Speech about speech lead us, by way of literature as well as perhaps by other paths, to the outside in which the speaking subject disappears. No doubt that is why Western thought took so long to think the being of language: as if it had a premonition of the danger that the naked experience of language poses for the self-evidence of “I think”. (13)

El espacio teórico que ocupa el afuera en el pensamiento filosófico de Foucault, viene generándose desde antes, es heredero de la crisis del lenguaje y del psicoanálisis, es heredero de todo lo que el siglo XX trata de descifrar. De ahí, que cuando Foucault habla del afuera, plantea un sacrificio similar al que plantea Roland Barthes en “La mort de l’Auteur” (1968), a saber, la desaparición del sujeto, la desaparición del autor. En ese sentido, considero que las búsquedas de los bartlebys, personificaciones del ser de la modernidad, apuntan hacia el precipicio nihilista de la condición límite que es la existencia y la escritura. “Escribir –dice Pasavento– es un desposeerse sin fin, un morir sin detención posible” (36), por lo que el concepto de escritura debe pensarse en términos de una experiencia vital, así como una reflexión o confrontación con la propia subjetividad. En última instancia, lo que esta metafísica de la desaparición rebela, es un recorrido por las “regiones inferiores” del ser, es decir el viaje de la subjetividad del hombre moderno. Si como lo señala Calinescu, la

muerte de las vanguardias fue uno de los temas recurrentes de la década del sesenta (120), entonces no es extraño que tanto Libertella como Vila-Matas recurran a éste para reinterpretar la negatividad, y para potencializar el impulso negativo, que como la labor teórica en De Certeau, tiene la capacidad de invertir su contenido oscuro en una escritura luminosa (63). Esto es lo que ocurre cuando Pasavento explica que su pasión por desaparecer es a su vez un intento por afirmar su yo (11), puesto que la subjetividad indefinida y dividida del ser moderno, se reafirma mediante el proceso mismo de dar sombra, de oscurecer y de sumergirse en el fondo de la caverna, a sabiendas de que allí yace la obra viva. Indagar en estas preguntas me permite observar cómo las obras de Vila-Matas y Libertella hacen evidente no sólo una deuda con la vanguardia histórica, sino además la importancia que tendría para los escritores de finales del siglo XX descifrar la negatividad de la vanguardia y darle a sus propuestas shandys –como lo diría Libertella– “otro giro de loca verdad” (*La librería argentina* 112). En Vila-Matas estas reflexiones se darán por vía de la lectura de Maurice Blanchot y como un acercamiento a una posible “historia de la desaparición del sujeto en Occidente”, es decir, “la historia de cómo las tendencias del sujeto occidental a autoafirmarse como fundamento le conducen a una extraña voluntad de autoaniquilación, y de cómo estas tentativas suicidas son a su vez intentos de afirmación del yo” (*Doctor Pasavento* 347-48). En el caso de Libertella, esta reflexión se dará en términos de un proceso de depuración del pensamiento y de la palabra. La influencia de Ludwig Wittgenstein y su *Zettel* (1967), será el origen de un proyecto de depuración que va de la mano con el interés de Libertella por los restos. El uso que Libertella hará de los zettel o “papelitos”, como él mismo los denomina,

será un modo de seguir un íntimo proceso de pensamiento y de escritura, a través de restos de pensamiento, o sentencias iluminadoras.

La obsesión que ha acompañado a Vila-Matas desde *Bartleby y compañía*, ha llevado a la crítica a interpretar su novela, *Doctor Pasavento*, como el final o la culminación de una tetralogía (Masoliver Ródenas; Pozuelo Yvancos). En “Breve autobiografía literaria” Vila-Matas dice que le gustaría que en el futuro *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano* y el *Doctor Pasavento* aparecieran en un solo tomo bajo el nombre del “ciclo catedralicio”, ya que estas tres estaciones resumen “la evolución histórica de la literatura del yo” (214). Me llama la atención la ausencia de *París no se acaba nunca* en este ciclo, especialmente cuando la referencia a Michel de Montaigne es evocada con el propósito de marcar un punto de partida en la meditación sobre el yo y su búsqueda por el conocimiento:

No mucho después de que en la escritura empezáramos con Montaigne a “buscarnos a nosotros mismos”, comenzó a desarrollarse una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje (*Bartleby y compañía*) y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad. A principios del siglo pasado, la carta ficticia en la que Hofmannsthal, en nombre de Lord Chandos, renunciaba a la escritura precedería a una escritura sin freno (*El mal de Montano*) pero también a casos de gran lucidez como el de Fernando Pessoa, que percibió muy pronto que la materia verbal no podía llegar a ser nunca una materia plenamente transparente y, consciente de esto, se fraccionó él mismo (*Doctor Pasavento*) en una serie de personajes heterónimos: toda una estrategia para poder

adaptarse a la imposibilidad de afirmarse como un sujeto unitario, compacto y perfectamente perfilado. (214)

Que el siglo XX sea el siglo en que la escritura y el ser entran en crisis es algo que las vanguardias supieron divisar y llevar hasta sus últimas consecuencias. No en vano, Michel Onfray ha llamado al siglo XX, “le siècle de nihilisme européen »³⁶, un siglo que ha debido trazar la influencia de Nietzsche en el pensamiento y cuya pregunta y búsqueda ha sido la del post-nietzscheísmo. El título de la conferencia de Onfray se inspira en un capítulo de *La voluntad de poder* (Der Wille zur Macht, 1901)³⁷, en donde Nietzsche predice las guerras, la tortura, la destrucción, la negación y el totalitarismo que caracterizará el siglo XX y que colocará a la humanidad en el dominio de Tánatos. Este es el caso de la retórica “arrebataadora e incendiaria” (131) del *Primer Manifiesto Futurista* publicado en *Le Figaro* en 1909, que glorifica el “militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer” (130), así como su deseo de “demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias” (130-31). Tal es el grado de tanatofilia de la vanguardia, que desde sus comienzos se habla más de la muerte de ésta que de su emergencia, como si la muerte fuese un fantasma siempre por venir:

...despite the crisis it had to face in the 1960s, the concept of the avant-garde did not collapse. It was secretly protected by its inner contradictions, indeed

³⁶ “Le siècle de nihilisme européen”. Conferencia dictada en la Universidad Popular de Caen, el 25 de julio de 2011, y transmitida en la estación de radio de *France Culture*.

³⁷ “El nihilismo europeo” es el título de uno de los capítulos del proyecto inacabado de Nietzsche, que conformaría *La voluntad de poder*. Este libro, como lo explica Onfray en la conferencia, es un “texto que no existe”, una fabricación de la hermana de Nietzsche hecho de fragmentos, notas de lectura, falsificaciones y citas de otros autores.

by its innumerable aporias (extreme forms of modernity's insoluble antinomies), and, paradoxically, by its long and almost incestuous association with both the idea and the praxis of cultural crisis. The fact is that from its very outset the artistic avant-garde developed as a culture of crisis. (Calinescu 123-24)

Como lo explica Onfray, la noción de crisis de la cultura y del lenguaje reaparece a lo largo del siglo XX, desde el discurso artístico y estético de las vanguardias, hasta el discurso político nazi de la superioridad de la raza aria. En el caso particular de las vanguardias, la crisis del arte sólo puede negarse o sobreponerse mediante un arte inútil que contradiga y que rechace las bases del sistema económico burgués y su tiranía del valor como aquello comerciable:

L'art pour l'art selon un Gautier, un Baudelaire, un Flaubert, c'est d'abord un art qui rompt avec la société utilitaire dont il ne veut pas être l'expression, ni le redoublement piégé. Pour que l'art ne soit pas dans le flux des marchandises et des denrées utiles, il faut qu'il manifeste son inutilité : car « seul l'inutile garantit l'étiollement de la valeur utilitaire », fondatrice de la nouvelle société. (Millet 88)

De ahí que el impulso hacia la negatividad, sea también un impulso a la desvalorización, por lo menos en lo que concierne al concepto de valor instituido por la sociedad burguesa-mercantil. No obstante, interrogarse acerca de la crisis del lenguaje es una actitud tan peligrosa como el silencio mismo, puesto que supone preguntarse por las condiciones de posibilidad de la literatura en tiempos de crisis. Si bien la crisis del lenguaje se percibe de manera algo vaga como una desilusión apenas

sugerida, otras veces la presencia de algunas obras como *Una carta (de Lord Chandos)* (1902) de Hugo von Hofmannsthal, que cuestionan el valor y la originalidad de la palabra de manera directa, son el ejemplo más claro del choque entre un lenguaje, una subjetividad, una sociedad y unos valores en crisis. En última instancia, lo que Hofmannsthal busca y cuestiona en su carta es, como lo explica Claudio Magris, la zona de indeterminación de la palabra, a sabiendas de que ésta es empresa fútil:

...en la *Carta de Lord Chandos* Hofmannsthal persigue, pese a que conoce perfectamente la inutilidad de esta búsqueda, la esencia indecible, el sentido huidizo, inasible. Hofmannsthal comprende en toda su hondura la feliz contradicción de la gran vanguardia finisecular, que –viviendo y expresando con coherencia el exilio de lo esencial– enuncia su desaparición, evoca por contraste y negación el sentido ausente, padece y declara, haciéndola propia, la conversión del lenguaje en mera funcionalidad. (74)

Esta indagación en la oscuridad del lenguaje es la que llevará a George Steiner a señalar la existencia de “un presentimiento muy difundido, aunque hasta ahora definido sólo con vaguedad, de cierto agotamiento de los recursos verbales en la cultura y la política de masas de nuestro tiempo. ¿Qué más decir?” (63). Precisamente, la pregunta que Steiner pronuncia, así como la de Hofmannsthal por el valor del lenguaje, son preguntas esenciales para los movimientos de vanguardia y preguntas que, serán la más significativa herencia para los filósofos del post-estructuralismo (Blanchot, Barthes, Foucault, Derrida, etc.) y para aquellos escritores como Vila-Matas y Libertella, cuya obra indaga en esos pliegues producidos por la

crisis del lenguaje y del sujeto, y el vuelo que la ficción ofrece como posibilidad de salida. De ahí que el diálogo con *Bartleby the Scrivener* de Melville, sea tan productivo y que la figura de Bartleby se haya convertido en una metáfora infinita, trágica y, ciertamente, fascinante, de la humanidad desgarrada, de la imposibilidad de la palabra, y de una preferencia que es a la vez rechazo, respuesta pasiva y gesto rebelde.

A finales de 1919 la revista *Littérature* propuso a varios escritores una pregunta aparentemente ingenua, aunque terriblemente desafiante: “Pour-quoi écrivez-vous?”. El episodio es recordado por Roger Caillois en *Babel* (1948), quien responde diciendo que se trata de repetir el gesto de la escena babélica: “C’est sa façon de bâtir une tour contre le ciel, ou d’affirmer du moins qu’il la bâtit” (119). La misma pregunta la discute Vila-Matas en “Escribir es dejar de ser escritor” en donde ofrece tres respuestas que ha venido ideando con el pasar de los años: “Escribo para que me lean”, respuesta tomada de André Gide; “quería ser libre, no deseaba ir a una oficina cada mañana”; y la tercera, tiene que ver con la impresión que le causa *La notte* de Antonioni, en donde “Mastroianni era escritor y tenía una mujer (nada menos que Jeanne Moreau) estupenda” (143). Esta es también la pregunta que Laurent Nunez toma como punto de partida en su introducción a *Les Écrivains contre l’écriture (1900-2000)*, para mostrar cómo aquella pregunta incauta, llevaba consigo la fuerza de un gesto subversivo y hasta de un reproche. No debe sorprender entonces, que los responsables de la revista y de la pregunta hayan sido Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. La pregunta –dice Nunez– impensable antes de 1919, se convierte en un gesto político, dando bienvenida a una era en la que la literatura se

burla, se rebela y se ataca a sí misma, y por lo tanto lo que se propone hacer Nunez, al igual que el narrador de *Bartleby y compañía*, es internarse en el laberinto del No y analizar “le suicide de l’écriture et sa survivance” (Nunez 11).

En el caso de la novela de Vila-Matas, el suicidio de la literatura convierte el estado de crisis del lenguaje en un verdadero cúmulo de síntomas de una terrible enfermedad. Así, el narrador explica su interés por “el mal endémico de las letras contemporáneas” (12) y su deseo de indagar en la imposibilidad, puesto que “sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir” (13). Se observa aquí la utilización de la noción de enfermedad-antídoto como única vía posible para encontrar aquella escritura que se liberará del silencio y del terror de la negatividad que marcó el siglo XX, y la respuesta a esta escritura por venir, es, ya se sabe, el libro mismo y el impulso de escritura que sobreviene al narrador y escritor ágrafo. Los bartlebys, Montano y Pasavento son todos enfermos de literatura, representando así una trágica patología que para Vila-Matas reflejaría un momento de incertidumbre y de desconfianza ante las posibilidades del lenguaje. Escribir es estar un poco enfermo, multiplicarse, asumir distintas identidades, ser otro y también enloquecer como lo hizo Don Quijote, como lo hizo Nietzsche o como Robert Walser en sus paseos por los caminos cubiertos de nieve. En *Bartleby* la enfermedad de los escritores del No está caracterizada por la negatividad (“pulsión negativa”, “negación del mundo”), así como por la atracción a la nada, la parálisis, la soledad o el aislamiento del mundo y, en el caso de la entrada dedicada a uno de los notables bartlebys, precisamente Walser, el narrador identifica en su obra la presencia de una “estética del desconcierto” (27). Y es que como lo apunta Joan de Sagarra, Walser es una figura

que persigue la obra de Vila-Matas pero que solamente tomará un lugar central en *Bartleby y compañía*, “capitaneando la procesión de los bartleby, de la orden de los caballeros del No, de la literatura del No” (406). Por ello no es una casualidad que la primera entrada de la novela esté dedicada a él, a quien el narrador clasifica dentro de la “sección de los escribientes” (14) y que el personaje del profesor Morante en *Doctor Pasavento* sea un doble de Walser: “Era imposible no pensar en ciertos parecidos entre el profesor y Robert Walser” (94), quien, como éste, había sido internado en un manicomio por cuyos alrededores solía pasearse, y además era autor de unos microtextos.

A la sección de los escribientes, también pertenecen los famosos copistas de la novela de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), así como Juan Rulfo quien escribió *Pedro Páramo* –según el narrador– como si alguien se la dictara (16). A lo largo de la novela, el lector podrá distinguir otras secciones que hacen posible dar un orden a este catálogo de bartlebys: la sección de los escritores tocados por la locura, a la que pertenecería Hölderlin y Walser (25-26); la sección de los artistas sin obras: “Se da el caso de quien renuncia a escribir porque considera que él no es nadie” (29), como es el caso de Pepín Bello (1904-2008) cuya frase: “No soy nadie” (30), posee el mismo grado de indiscernibilidad del *I would rather no to* de Bartleby. También está por supuesto, la sección de los artistas que desaparecen: “aquellos que, sin dejar huella alguna, desaparecieron físicamente y así no tuvieron que explicar nunca por qué no querían seguir escribiendo” (40). Este es el caso de Arthur Cravan (1887-1918) y de Hart Crane (1899-1932) ambos desaparecidos en México en circunstancias bastante misteriosas. Y por supuesto, a esta última sección, también se

podría incluir a los escritores, artistas y científicos que obsesionan a Pasavento, los cuales poseen una característica en común, todos son reconocidos y talentosos, pero en algún momento de su vida deciden alejarse del mundo y vivir en el más oscuro anonimato: Blanchot (1907-2003), Walser (1878-1956), Thomas Pynchon (1937), Emmanuel Bove (1898-1945), Alexander Grothendieck (1928), Ettore Majorana (1906-1938), Émile Artus Boeswillwald (1873-1935) y Miquel Bauça (1940-2004). La propia mención de estas vidas oscuras e infames en el *Doctor Pasavento*, tiene el propósito doble de establecer paralelos entre los artistas y el propio protagonista, a la vez que termina revelando el carácter dramático del personaje de Pasavento, quien como buen impostor, está siempre a la cacería de artistas desaparecidos.

Escritores que copian o que no tienen obras, escritores que enloquecen o que desaparecen, todos bartlebys tocados por ese impulso que conduce al escritor a un viaje oscuro y profundo que es el viaje mismo de la borradura, de la muerte, de la desaparición. Esta sería la aventura a la que el escritor debe arriesgarse, acaso porque la labor de escribir, entendida según la desarrolla Blanchot en *L'espace littéraire*, es no solamente un riesgo, sino además un viaje en donde el ser debe abandonarse y morir para profundizar el verso:

Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporter la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme. (37-38)

En ese sentido la ambición de Pasavento de desaparecer, como la muerte o el abandono del poeta, es la expresión más profunda de la labor del escritor en su descenso hacia la oscuridad y profundidad de las palabras. Pasavento debe abandonarse a sí mismo para encontrar un nuevo horizonte, sólo posible mediante el olvido y el exilio. De ahí que para Pasavento la obra se encuentra, se desarrolla, se escribe, al mismo nivel que la existencia, acaso al mismo ritmo incesante e interminable (51). Así, al intentar acercarse al punto de la desaparición de su ser, Pasavento quiere también llevar su escritura a esa zona en que la palabra es apenas una sombra, un murmurio, un fragmento. La mención a los microtextos de Walser es fundamental, ya que la escritura “mínima”, “microscópica” y “ensayística” que produce Pasavento hacia el final de su peripecia, supone un punto de encuentro con el método a lápiz de Walser y los zettel de Libertella. Así por ejemplo, hacia el final, Pasavento dice que ha venido escribiendo en unos “papelillos” y que piensa dárselos al doctor Ingravallo para que éste los archive y les dé un título:

Los papelillos deberán ser leídos aparte y considerados humildemente escritos por mí, mientras que los cuadernos será mejor que se los atribuya el propio Ingravallo. No aspiro a ser el autor de nada más, sólo el responsable de unos cuantos papeles que deberán ser llamados *papelillos de la soledad*. (379)

La escritura de Pasavento va convirtiéndose, poco a poco, en lo que su ser tiene como meta última, desaparecer. Y, sin embargo, la voluntad de desaparecer no se concreta de manera radical, con ello quiero decir que Pasavento no desaparece por completo y que sus obras mínimas, como lo evidencian las precisas instrucciones de publicación, están pensadas para llegar a un público. Por consiguiente, la verdadera condición de

Pasavento no es la de escritor desaparecido, sino la del vagabundo, que “se va. Pero se queda, pero se va” (388), es la del fantasma: una presencia siempre ausente y presente, contradictoriamente lejana y próxima a un mismo tiempo.

Pasavento es en este sentido una sombra, cuya única identidad, cuyo único ser o sustancia, es la línea que separa lo visible de lo invisible, la oscuridad de la luz, la obra viva de la obra muerta, la vida famosa de escritor reconocido y la vida infame de escritor desaparecido. Por ello mismo, su viaje hacia la desaparición es, como en todas las novelas de Vila-Matas, un viaje hacia el interior del ser: “la constancia del viaje interior en uno mismo, la expedición hacia el fin de la noche y el deseo de viajar sin retorno” (367). Es decir que la disyuntiva de *París no se acaba nunca*, sobre el destino del escritor, se repite una vez más en el *Doctor Pasavento*. Pero, de nuevo, la disyuntiva no es de ningún modo una elección, porque Pasavento, como bien lo descifra el doctor Humbol, en su tono socarrón: “Es un nombre metafísico, Dios mío. Pasa y pasa el viento y pasa el mundo, Pasavento, Pasamundo, Pasamonte, vagabundo, vaga el viento, voy al monte, don Genís de Pasamonte...” (326). Y ahí queda algo lejana, algo trampeada, la sombra de Ginés de Pasamonte, personaje del *Quijote*, quien como Pasavento, goza de una identidad doble, ya que es introducido a la vez como Ginés de Pasamonte y Ginesillo de Parapilla³⁸:

Ginés de Pasamonte, without a demeaning diminutive and with nothing in the surname to indicate otherwise, was meant to suggest hidalguía. In fact, the

³⁸ La crítica ha remarcado cuán inusual es la identificación doble de este personaje, dado que Miguel de Cervantes “nunca incurre antes, o después, en el extremo de ofrecer, a la vez, dos nombres (onomástico y apellido) completos y distintos para introducir a un personaje” (Rodríguez y Schlumbom, 438). La mayoría de los críticos concuerdan en que el antecedente de esta dualidad se encuentra en Mateo Alemán, cuyo *Guzmán de Alfarache* presenta “una transformación sucedánea de índole ético-social” (439). En el caso de Cervantes, la presentación dual del pícaro-galeote sugiere “la voluntad transformativa, expresada en el cambio de nombre, que caracteriza al pícaro barroco” (439).

few names on the name “Pasamonte” indicate a clear hidalgo connotation. On the other hand, Ginesillo de Parapilla is decidedly meant to suggest a picaresque identity: the disparaging diminutive (reminiscent of the Lazarillo) is cited almost immediately after; the semantic value of “Parapilla”, is clearly based on the verb pillar; and, of course, there is the derisive cacophony of the latter. (Colahan y Rodríguez 609)

Tanto Ginesillo como Pasavento, muestran “la mutabilidad teatral del personaje”, sumado al hecho de que “San Ginés es patrón de actores” (Rodríguez y Schlumbohm 440). Así, ambos están sujetos a una identidad doble entre pícaro/hidalgo e impostor/escritor honrado; porque hay que recordar que a lo largo de la novela, Pasavento expresa continuamente su deseo de ser otra persona, o su curioso parecido con algún escritor de su gusto. Infames también son ambos personajes, en los dos sentidos de la palabra, por no tener fama, y porque sus vidas son dobles y se sitúan en la ambigüedad entre la honradez y la deshonra.

Y, como la referencia a la picaresca aparece como un sedimento, en el nombre de Pasavento, no es de sorprender que este personaje, como buen pícaro, sea también un vagabundo, siendo el nomadismo un estado mucho más prometedor para quien hace de la existencia una exploración literaria. Solamente el nomadismo puede hacer que la palabra y el ser, entrando en contacto, e incluso, afectados por el silencio, se entreguen al ritmo incesante e interminable del lenguaje. Como lo explica Blanchot, la labor del escritor es profundizar el verso, abandonando la certitud y dejándose llevar por el aire del desamparo que lo obliga a entrar en otro tiempo, y ésta es la experiencia radical que Pasavento quiere emular. Tal experiencia lo lleva a reinventar

orígenes, moradas, pertenencias, hasta hacer de su ser una existencia solitaria y fantasmal cuya búsqueda consiste en recuperar la visibilidad:

...algunos escritores, como creo que es mi caso en estos momentos, emprenden la dificultosa tarea de ir creando una escritura secreta al tiempo que van organizando silenciosamente las condiciones de su desaparición, esas que habrán de permitirles un día desarmar esa visibilidad que sienten que cada vez les corroe más, pues socava gravemente su relación con la dignidad y lucidez del silencio. (*Doctor Pasavento* 255-56)

El silencio debe ser entendido como una experiencia de interiorización y de salida de sí mismo, experiencia con la cual el escritor y la escritura deben acercarse al ritmo de la incertidumbre en donde no hay certezas ni dioses, solamente el ser de la palabra. Es inevitable pensar que la errancia y la experiencia a la que Pasavento se entrega, como la del autorretrato de Montaigne en sus ensayos, remite a la propuesta socrática de conocerse a sí mismo. Así, el disfraz del doctor Pasavento o el doctor Ingravallo, son modos de ensayar otras formas de ser y de llevar hasta sus últimas consecuencias el deseo de ser una parte de sí. Todas estas máscaras, todas estas identidades hacen parte del escritor, pero son la realización de una parte de su ser. En ese sentido, conocerse a sí mismo es también ensayar otras subjetividades y llevar a cabo el ideal de totalidad de la potencialidad del ser; y creo que es en ese sentido que el doctor Pasavento afirma su ser. Esta afirmación, no obstante, viene también impulsada por la presencia de Walser, es a él a quien Pasavento quiere acercarse hasta el punto de emular su método a lápiz, en donde la escritura es tan solo un ligero carraspeo de carbón sobre papel. Y, sin embargo, el recuerdo de Walser será tan sólo

uno de los dobles de Pasavento, y la prueba más clara de la propia fragmentación del ser, como un espejo roto cuyas partes conforman un todo caótico y quebrado.

La elección de desaparecer de Pasavento tiene sus orígenes en un relato corto publicado 14 años atrás, bajo el título “El arte de desaparecer” (1991), en donde Vila-Matas transparenta la tensión entre el oficio de creación y la fría producción y comercialización de las obras de arte. Esta tensión es la misma preocupación que ya había señalado en Benjamin y en la vanguardia histórica, ésta última determinada a problematizar las nociones de utilidad y de valor de una obra de arte. Al igual que el personaje de Pasavento o el de Bartleby, Anatol vive en la sombra, no tiene familiares ni cosa que lo arraigue a un espacio particular, es por ello que elige el destino de forastero en la isla de Umbertha y se dedica a escribir sus novelas en absoluto anonimato. Quizás el detalle parezca banal, no obstante, es justamente por esa soledad interior que caracteriza a estos tres personajes, que la condición de extranjeros aparece como única posibilidad de refugio. Así, perdido entre bosques imaginarios y el puerto de una ciudad ficticia, Anatol elige la partida, ya que “La obligación del autor es desaparecer” (82). La desaparición de Anatol es la puesta en escena de una salida instalada en el corazón mismo de la experiencia del escritor. Anatol debe desaparecer al final del relato, del mismo modo que Bartleby debe morir en el cuento de Melville. Como diría Barthes en “La mort de l’Auteur”: « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur » (67), y la cita no podría ser más adecuada cuando todos estos personajes habitan la identidad fantasmal del escritor moderno. Lo que plantea Barthes en su ensayo es también la posibilidad de pensar la ausencia y el distanciamiento del Autor como el momento de nacimiento del lector.

Aún más, el concepto de escritura que Barthes maneja, continúa aquella idea de la escritura como riesgo, un riesgo de desaparición, y del texto moderno como aquel que ha rechazado la lectura cuyo propósito es encontrar un secreto o un sentido último. De nuevo, negación de la lógica del sentido, negación de dios, rebeldía ante el principio que sostenía al texto antiguo.

La negación y la desaparición de estos personajes, como el silencio y la desaparición de los bartlebys tocados por el mal, apuntan hacia una construcción del escritor como un Ulises desheredado. No obstante, es preciso notar que el viaje de Ulises es circular y el héroe llegará a su patria tras muchas peripecias, siguiendo así el motivo del exilio como salida y posterior regreso a la patria. Pese a la marca del exilio, el viaje de Anatol, el de los bartlebys y el de Pasavento no es el de Ulises, sino el viaje vertical que sólo se dirige hacia la oscuridad y fondo de la sentina. Es por ello necesario distinguir el exilio de Ulises con el concepto de exilio que plantea Jean-Luc Nancy, quien al romper con la dialéctica de salida-regreso, expropiación-reapropiación, ofrece la posibilidad de pensar el exilio como lo propio: “ser sí mismo un exilio: el yo como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo, sino yo que es la salida misma” (6). Al instalar el exilio en el yo, Nancy impone una visión diferente, ya no el viaje circular de Ulises, sino el terrible descenso de Orfeo hacia la esencia de su ser, hacia la vulnerabilidad y hacia la pérdida de la promesa que este viaje supone. Esta es la imagen que utiliza Blanchot en *L'espace littéraire* para hablar del pasaje, del camino, metáfora del instante de creación artística, no solamente como un ejercicio de riesgo, sino además como una trasgresión del orden natural, puesto que al dirigirse al mundo de los muertos, Orfeo transgrede

las leyes naturales, impulsado por la promesa de recuperar al final del pasaje a la Eurídice perdida. Así, al detenerse en el instante del proceso de creación artística, Blanchot instauro el riesgo, la búsqueda y la promesa de un recorrido caracterizado por un movimiento paradójico: abrir para opacar (*L'espace littéraire* 31), negar para volver a la afirmación (55), en resumen: “*Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire*” (115). Este movimiento señalado por Blanchot, se acerca al tipo de encrucijada a la que se enfrenta Anatol en el relato de Vila-Matas: permanecer en UMBERtha y aceptar el reconocimiento y la fama de escritor forastero o, por el contrario, partir y con su salida posibilitar y potencializar la escritura.

La escritura como toma de riesgos, apuesta total, descenso, camino e instante solitario, vuelve una vez más, entrelazándose con la teoría y con el viaje o el desplazamiento, para llevar a cabo ese ejercicio de escritura y de teoría sólo posible – como lo indica James Clifford – fuera de la polis. Los zettel de Libertella pertenecen a este raro ejercicio de copista, de teórico o teoriafílico, de escritor exiliado del discurso novelístico, de la retórica y de las grandes instituciones culturales. Ya me había referido al *Zettel* de Wittgenstein en el capítulo uno, y a cómo los editores de este libro, G.E.M. Anscombe y G.H. Von Wright, lo describían como una caja llena de fragmentos editados, alterados y reunidos allí, como restos de obras anteriores. El uso o apropiación de este método, funciona en Libertella de manera totalmente natural dado su perpetuo interés por el valor de los restos en los discursos. Yo diría que lo que Libertella sigue es el método o el camino utilizado ya por Wittgenstein, y que se asemeja a su modo de pensar y de entender la escritura. De modo que su escritura abismática, “ditirámbica” o “deshilachada” –como la denomina Estrín– se

desarrolla en ese camino-pasaje tan propio del viaje órfico y abarca divagaciones o instantes de pensamiento sobre el arte, la teoría y la literatura. Rige además una apariencia de orden, a través de capítulos o secciones, en los cuales se impone un orden de lectura. En la primera parte, en el zettel número 6, Libertella piensa en “la muerte como un acontecimiento retrospectivo”, en donde la vida es apenas una deuda que se va saldando al pasar de los años, hasta que al final no queda nada: “Como si uno no hubiera vivido” (18). El próximo zettel sitúa al escritor en Nueva York, mirando un mapa inútil para cartografiar la presencia del propio escritor: “no me figura nada; ni yo figuro en él” (18). La reflexión sobre la borradura, o la imposibilidad de percepción del ser se continúa en una cita de un zettel de Wittgenstein: “Fantasma, ‘objeto para el que la vida es un plus, algo que se añade a lo que está privado de ella’. (Papelito de Wittgenstein incluido en Zettel.)” (21). Se puede ver cómo cada zettel es el contrapunteo del siguiente, y como por entre los ríos de pensamiento fluye el tema de lo espectral o lo virtual como metáfora de una contradicción, de una presencia intangible o como una sombra apenas sugerida en el trasfondo de un cuadro de Velázquez, que resulta particularmente interesante si se piensa que este libro de fragmentos es la puesta en escena de una voz pensante y de un pensamiento que se va desarrollando a medida que avanzan las páginas. La enunciación es aquí pensamiento en bruto, primera persona que reflexiona sobre la escritura, una puesta en escena de un pensamiento en proceso de pensar y de pensarse. Y sin embargo, es preciso recordar que detrás de cada fragmento y de cada pensamiento, se esconde un trabajo de depuración cuidadosa apenas visible para el lector. Así por ejemplo, Libertella recuerda el caso de la edición de la novela de Juan

Rulfo, *Pedro Páramo*, comentando lo siguiente: “lo que emerge de la poda es un pueblo habitado por fantasmas que en la versión larga tal vez sólo fueran sufrientes y concretos personajes de carne y hueso, si la literatura los permitiera” (37). Si la edición de un texto le da un carácter fantasmal a todos aquellos fragmentos enunciados pero omitidos, entonces el trabajo de reescritura “exacerba la condición fantasma del escritor” (35). No obstante, la reescritura es la condición del escritor moderno quien, como lo anota Barthes, se dedica a una labor de mezcla de escrituras y de collage, que lo reduce a una mano que traza y una voz que enuncia³⁹. Del mismo modo, la noción de resto de la escritura en Libertella (que mencioné en el capítulo dos) se acerca a esta concepción del texto como espacio hecho de fragmentos, de zettel como iluminaciones o instantes de iluminación. Los restos que en nuestra cultura se desprecian por su falta de contenido o su redundancia, se convierten aquí en instante de luminosidad, en caverna iluminada, –siguiendo la metáfora de De Certeau– en luz que proviene de opaca fuente, invirtiendo así el valor de lo negativo.

Si en el caso de Wittgenstein, la escritura de su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918) está sometida a un ideal de precisión, minimalismo, pureza y liberación similar al que impulsó la construcción de la mansión de su hermana en Kundmanngasse⁴⁰, en Libertella el método de escritura obedece ya no a unos

³⁹ *Roland Barthes par Roland Barthes* es un claro ejemplo de esta visión del escritor y su escritura. Al hablar de los fragmentos que busca recoger en su obra, Barthes se refiere a ellos como los “intermezzi” de Schumann, fragmentos intercalados que proponen otro modo de lectura y de pensamiento (98). Y la labor del escritor se resume en un ejercicio de “patchwork” (145). La escritura blanca, en *Le degré zéro de l’écriture*, en tanto que estilo de la ausencia, sería también un ejemplo de la respuesta del escritor moderno ante la nueva situación de la escritura.

⁴⁰ La rigurosidad y el espíritu de perfección que impulsa la escritura del *Tractatus* de Wittgenstein quien, como lo anota Edward Kanterian, no estaba interesado tanto en la recepción del libro como en la belleza del mismo (75), posee ciertos puntos en común con la construcción de la mansión en Kundmanngasse. Comisionada al arquitecto vienés Paul Engelmann, discípulo de Adolf Loos, quien permitió que Wittgenstein colaborará en el diseño del interior de la casa: “Under Wittgenstein’s careful

principios matemáticos rigurosos, sino a una voluntad por transparentar en el oscuro fondo del lenguaje, una fuente de luminosidad. Aun así, el caso de los zettel de Wittgenstein, fragmentos y recortes guardados en una caja, algunos agrupados, otros sueltos, supone un ejercicio de composición o, mejor aún, de edición diferente, puesto que como lo indican los editores del libro, Anscombe y Von Wright, estos recortes serían guardados e incorporados a otros textos según fuese necesario (*Zettel* ve). El ejercicio de edición, acumulación y posterior reutilización, debió ser atractivo para un escritor como Libertella, cuya tendencia a la fragmentación y fascinación por la reescritura, encuentra en los zettel no tanto un estilo o una forma, sino un método, es decir un camino a seguir, una posibilidad de viaje.

En la tercera parte de la colección de zettel, Libertella introduce una nota entre paréntesis que sintetiza el tipo de trazo walseriano que dirige su proyecto, él mismo impulsado por una voluntad de afinamiento, de depuración, como la del método a lápiz de Walser: “(Ojo. En el caso de los trozos largos, achicarlos hasta su casi desaparición)” (26). Si los zettel son trozos de un todo, su amplitud o extensión deberá ser medida hasta su punto de casi desaparición. Por lo tanto, el lector se enfrenta ante un texto poblado de fantasmas, como en *Pedro Páramo* o como en *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio, en donde los restos o las ruinas, son la prueba de la existencia de una novela fuera de la obra. Y tal vez la única manera de

eye the doors and door handles were all made entirely of metal and designed according to strict mathematical relations referring to the dimensions of the rooms. The design also reflected Wittgenstein's hermitic lifestyle: bulbs were supposed to hang naked from the ceiling, and small, L-shaped radiators, which took a year to produce and were placed discreetly in the corners, remained unpainted. Every piece was uniquely crafted, in stark contrast to modern mass production” (103). No obstante, lejos de seguir los principios del funcionalismo del estilo Bauhaus, la casa –como lo explica Kanterian, parece seguir los principios del *Tractatus*: “...it must be seen as a unique statement made by Wittgenstein, embodying absolute precision as a design principle and thus the spirit of the *Tractatus*” (104).

atrapar o de reunir las piezas o los zettel sea a través de una mirada que el propio Libertella define como estroboscópica, puesto que sólo esta mirada hace posible la fluidez y continuidad de su movimiento itinerante, intermitente, ditirámico:

SOBRE un imaginario pizarrón dibujo la figura de un curso (un curso en su más vieja acepción: caminata, paso) que recorrió todas las vicisitudes de la moda. Es decir, que huyó de los estudios culturales, y que después se cansó de ellos y ahora quiere volver a casa pero ya no sabe dónde está la casa, cómo es. Opción de ingreso a la vieja literatura: por no poder leerla ahora como antes, ayer como siempre, adivinarla entonces o proyectar sobre ella una mirada estrobóstica (de **estro**). (28)

Si todos los zettel son un curso, una caminata, un descenso en ese pasaje del viaje órfico por el mundo de los muertos; si los zettel son fragmentos inasibles por su materia hecha de movimiento, de desplazamiento, entonces sólo se podrá percibir su recorrido, su curso, su instantánea fugacidad a través de una mirada estroboscópica que, como en aquel instrumento antecesor del cinematógrafo, logre congelar el instante espectral de su revelación. Así, el ojo, “una perla de gelatina que late y mira”, podrá dar sentido e interpretar las “ilusiones ópticas” (28) que se le presentan en ese camino, o si se quiere, en ese desfile de espectros, que son los zettel sobre el imaginario pizarrón que es una tela de proyección. Imposible señalar el sentido en el que marchan los espectros, cuyo valor se encuentra justamente en su fugacidad, en su capacidad para representar un sentido diferente, acaso porque estos espectros o zettel no hacen sino fugarse y desviarse del discurso. Es decir que su canto no es el canto peligroso y seductor de las sirenas que quieren encantar a Odiseo, sino el de los

marineros de la embarcación cuya única arma y protección consistiría en repetir el canto al revés. Desviar la palabra, fugarse mediante una operación de sumergirse en la oscuridad interior de ésta, como el canto de Eco a Narciso, como el de los marineros a las sirenas; en suma, un canto que cuestiona la negatividad y el silencio, para exaltar la única posibilidad de rebeldía y de escape del sentido.

Al hablar del síndrome de los bartleby y del deseo de desaparecer de Pasavento, Vila-Matas se acerca a la fragmentación del ser desde una lenta y progresiva desintegración, fenómeno que en Libertella ocurre mediante la subordinación del ser a un plano más abstracto y teórico. Así por ejemplo, los fragmentos que conforman *Zettel* esconden una voz pensante y fantasmal que en ocasiones, dialoga con el lector a través de la primera persona del plural (“Pensemos”, “Hablemos”, etc.) conservando, sin embargo, su ausente distancia. Cuenta Estrín que Libertella se refería a su biblioteca de la calle Gurruchaga como “una pecera donde fumaba Barthes en una foto” (“Héctor Libertella” 9), y es que quizás el fantasma de Libertella haya sido el propio Barthes, el de los fragmentos de *Roland Barthes par Roland Barthes*, el que concibe al fantasma como un acompañamiento del escritor, su doble, su sombra y, por supuesto, *compañero de viaje del sujeto moderno*:

...le fantasme me plaît parce qu’il reste concomitant à la conscience de la réalité (celle du lieu où je suis) ; ainsi se crée un espace double, déboîté, échelonné, au sein duquel une voix (je ne saurais jamais dire laquelle, celle du café ou celle de la fable intérieure), comme dans la marche d’une fugue, se

met en position d'indirect : quelque chose se tresse, c'est, sans plume ni papier, un début d'écriture. (*Roland Barthes par Roland Barthes* 90)

Y quizás ahí surja algo parecido a una amistad literaria, la de un escritor que se instala como un fantasma, al lado de la pecera de Libertella, y que desde ese lugar resbaladizo, húmedo, tan distante y tan profundo, podría estar acompañándolo.

Desde el punto de vista de los proyectos literarios de ambos escritores en *Tel Quel* y *Literal*, es evidente que ambas revistas venían impulsadas por el deseo de teorizar la literatura, de indagar en las mecánicas del lenguaje, y construirse en el centro de la vanguardia novelística del momento, el *nouveau roman* en el caso de *Tel Quel*, y la neovanguardia y los nuevos realismos en el caso de *Literal*. Si *Tel Quel* nace “como foco de resistencia ante la ignorancia y la perversión del mundo (Asensi 13); *Literal* responde a una incomodidad similar, “la de saber que los discursos dicen lo opuesto a lo que representan y a lo que se proponen” (“Tamara Kamenszain” 140). También se puede rastrear en *Literal* cierto sedimento telqueliano en el uso de una terminología fuertemente afectada por la deconstrucción, el psicoanálisis de Lacan y la semiótica, así como la referencia al “valor del goce” cuando Barthes acababa de publicar *Le plaisir du texte* (1973) y Julia Kristeva llevaba la categoría de *jouissance* hacia el territorio de los estudios feministas. Quizá para entender el clima literario e intelectual en el que circulaba *Literal*, baste con mirar las últimas páginas de la revista en donde se anuncian novedades literarias de Eugenio Trías (colaborador de *Literal*), Lefebvre, Barthes, Derrida, Lacan, Blanchot, Bachelard, Deleuze y Guattari, entre otros; así como los anuncios de editoriales de tendencia fuertemente peronista como la Editorial Freeland o revistas como Grupo Cero dedicadas al psicoanálisis, la

poesía, el teatro, y la narrativa. Incluso cuando se observa en el número 4/5 de *Literal* el rechazo a una suerte de filiación con la revista *Tel Quel*, esto mismo es la prueba más clara del conocimiento que el grupo *Literal* tenía de una revista de la que no se puede negar su alcance internacional:

Literal surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo. En cuanto a los postulados de *Tel Quel*, cualquier que haya leído *Literal* sabe que se tomó de entrada una posición contra la idea de producción y de trabajo, detentada por este grupo para evocar el campo del discurso político. (11-12)

Pese a las diferencias políticas que ambos grupos pudieron tener, no se puede negar que ambas revistas surgieron y formaron un espacio de intersecciones (filosofía, lingüística y psicoanálisis, todo ello dentro del clima de la posguerra), quizás el más propicio para que naciera lo que hoy se conoce como teoría literaria. De modo que la presencia fantasmal, humeante, de Barthes en la biblioteca de Libertella, plantea paralelos entre estas generaciones herederas de la vanguardia, del psicoanálisis, y de un interés por la teoría que conformó aquello que Manuel Asensi Pérez ha venido a llamar con razón “los años salvajes de la teoría”.

Es posible argüir que Libertella persigue el ejercicio de Wittgenstein en su *Zettel*, es decir, el trabajo de recuperación, catalogación y acumulación de notas en una caja-archivo. Del mismo modo, el personaje principal de Doctor Pasavento, acompañado por su secretario-fantasma, el doctor Ingravallo, se entrega a un ejercicio de escritura similar: “Los papelillos deberán ser leídos aparte [de los cuadernos] y considerados humildemente escritos por mí” (379). Pero también es cierto que la

labor de escritura en fragmentos y el deseo de generar fracturas en el lenguaje, encuentra, a mi parecer, un gesto principal en *Roland Barthes par Roland Barthes*, en donde el yo del autor doblemente marcado en el título de la obra, termina desapareciendo, y en donde la polifonía se crea o se corrobora gracias a la ausencia. Barthes también menciona la condición fantasmal del escritor, y recurre a fotografías –un perfecto diálogo con las fotografías fantasmales de Atget– de la infancia y juventud, que retratan la ausencia del padre muerto muy pronto en la guerra, de los familiares apenas recordados, en suma, de un linaje que termina “par produire un être pour rien” (23). Esa nada, ese impulso de la escritura que recorre la ausencia, termina por narrar en fragmentos: « Écrire en fragments: les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m’étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ? » (96). Escribir en fragmentos, entonces, como el modo más natural para aquella escritura de espejos que recurre a las fotografías, a las duplicaciones, al apócrifo; una escritura que, como el asíndeton y el anacoluto, tiene la virtud de producir una interrupción o un corto-circuito en la narración (93). Por su valor interruptor y su polifonía, el fragmento es, como el budismo torin, dice Barthes, porque su apertura es abrupta, separada y rota (98). En ese sentido los zettel de Libertella, en tanto que “curso” o una “caminata” tendrían el mismo valor del paseo en Ortega y Gasset, e incluso equivaldría al *holzwege* de Heidegger, es decir el camino cubierto por la maleza, el camino abrupto y difícil de remontar. De ahí que tanto Barthes como Libertella hablen de un “pensée-phrase” (98) o de un pensar-andar, como método de escritura pensamental, y de escritura que en su desvío y en su efecto de corto-circuito, vuelve al yo: “en croyant me disperser, je ne fais que

regagner sagement le lit de l'imaginaire" (99). Y por lo tanto, la fragmentación, la ausencia, la borradura del yo, son en realidad modos de acercarse, como le ocurre al doctor Pasavento, a esa instancia primaria de la enunciación del yo.

Al final de la edición del *Zettel* de Libertella, a cargo de la editorial Letranómada, se puede leer un artículo o nota del propio autor, quien habla de los "fragmentos, destellos, intuiciones" de Wittengstein y de cómo él se había dedicado desde el 2006 a realizar un ejercicio similar. Libertella enfatiza que se trata de "un libro de fragmentos" (64) que no se dirigen a ningún lugar, y esta afirmación parece esconder un comentario acerca del carácter disipado y espectral del texto. Raúl Antelo hace una distinción que considero fundamental para entender la huella y el resto en la estética de Libertella, ya no como mezcla sino como potencia negativa: "...saliendo de esa oposición, abandonando el binarismo, o sea, prefiriendo el no-hacer, es decir, asumiendo la potencia negativa de su presencia, vuelve ahora posible la forma –lo literal– desde lo irreductible de su exceso" (155). Una vez más, la negatividad del texto, su condición ausente y fantasma, lo dota de una cualidad reveladora única. Este movimiento paradójico, similar al del personaje de Pasavento, quien busca su propia desaparición para hacerse más visible, dice mucho acerca de los modos en que la palabra ronca, el trazo leve del método a lápiz, y la propia fragmentación y multiplicación de dobles, revela el silencio, la soledad y el exilio existencial del ser. En el primero número de *Literal* se menciona el artificio del doble, diciendo que cada uno de los escritores argentinos "era un doble de algún otro" y que los lectores los han visto "reflexionar –doblemente– sobre el problema de sus dobles. Una doble problemática de dobles, revoloteos doblegados por la duplicidad y la

afasia, por las paráfrasis y la anomía” (*Literal I 9*). No sólo se trata de la presencia de estos mecanismos del lenguaje en la literatura argentina, sino del modo en que se perciben como una herencia a la que se vuelve, como si la escritura misma fuese una puesta en práctica de artificios que burlan los códigos del lenguaje, como si éste fuese precisamente “el corte argentino”. No obstante, la reflexión acerca de la negatividad y el deseo de desaparición de los personajes de Vila-Matas, así como la erosión y la presencia fantasmal en Libertella, debe conducir también hacia una posibilidad diferente del silencio y la muerte como destino final de las vanguardias históricas. Barthes ofrece una pista importante en “La mort de l’Auteur” cuando explica que el fracaso del surrealismo consistió en pensar que podía destruir por completo el lenguaje y sus códigos:

Le Surréalisme en fin, pour en rester à cette préhistoire de la modernité, ne pouvait sans doute attribuer au langage une place souveraine, dans la mesure au le langage est système, et ou ce qui était visé par se mouvement, c’était, romantiquement, une subversion directe des codes –d’ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peu seulement **‘le jouer’**. (63)

Esta idea reaparecerá tiempo después y un tanto más elaborada en el prefacio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971), en donde Barthes define claramente la imposibilidad de romper con el discurso y ofrece como única posibilidad la manipulación, el engaño o el robo:

La única respuesta posible no es ni el enfrentamiento ni la destrucción, sino únicamente el vuelo: fragmentar el texto antiguo de la cultura, de la ciencia, de la literatura, y diseminar sus rasgos de acuerdo con fórmulas

irreconocibles, de la misma forma que se desfigura una mercancía robada [...] escucho el vuelo del mensaje, no el mensaje, veo en la obra triple el despliegue. (17)

La operación de robo de mercancías y subsiguiente dispersión y desaparición, se asemeja al sistema de intercambio del que hablaba Libertella en *La librería argentina*, con la imagen del galeón que comercia con Europa, así como la fragmentación que se produce en *Zettel*. En tanto que mecanismos para superar el gesto –romántico, diría Barthes– de la vanguardia histórica que sólo conduce a la muerte de la palabra, la opción que ofrece Barthes es una de liberación (y hay que tener en cuenta que la libertad es un término que Barthes persigue continuamente cuando habla de la escritura), una opción de superación de la negatividad de la vanguardia. Creo que en esta dirección se sitúa la propuesta de Vila-Matas de examinar el silencio de los bartlebys para luego superarlo mediante la propia escritura; o la propuesta de Libertella en *Zettel*, en donde éste procede del mismo modo que un pillo lo haría con una mercancía robada: robar, fragmentar y diseminar.

El concepto de escritura que Barthes propone y con el que Libertella y Vila-Matas estarían dialogando, sería el de una escritura contestataria, rebelde, que se vale del robo y de la manipulación para romper y volatilizar las antiguas y pesadas construcciones del ser y del sentido. Como lo explica Kristeva:

Experiencing the trajectory of this negativity, writing is contestation, breakage, theft, irony. In writing, negativity acts on the unity of language and on the agent of this unity: it literally pulverizes the subject as well as its individual representations, which are contingent and superficial, making them

‘clouds, a passing vapor,’ the savors of meanings, a dust haze of elements, of fragments. (212)

Nótese la formulación de un concepto de escritura desde una terminología similar a la que utilizaba la vanguardia histórica y que, insisto, evidencia cómo la vanguardia supone para esta generación de escritores que vuelve su mirada al lenguaje de manera crítica, un fantasma, un acompañante perpetuo. Como lo explica Sollers, hablando del grupo *Tel Quel*: “hemos revivido una vieja aventura a la cual, sin duda, nosotros hemos puesto un punto final, que es la aventura de todas las vanguardias occidentales del siglo XX: la contradicción entre el arte y el compromiso político” (citado en Asensi Pérez 20). Esta conciencia de continuación del proyecto surrealista y de la aparición de una neovanguardia, se materializa en el número 46 de *Tel Quel*, dedicado al surrealismo y en donde Jean-Louis Houdebine dedica un ensayo a la “Position politique et idéologique du néo-surréalisme”. La tesis fundamental es que el contexto político e ideológico de la década del 60 y el 70 en Francia, caracterizado por la problemática del significante en Lacan (36), la crítica de Derrida al régimen del Logos y los aportes de los estudios formalistas y lingüísticos de Kristeva (37); así como la extensión de la ideología socialista y anti-imperialista en todo el mundo, y las luchas ideológicas y revolucionarias de Mayo del 68, ha permitido el regreso o repetición del surrealismo, y la necesaria relectura del (con)texto surrealista:

Car c’est bien sur la base de cette lutte de classes qu’il faut apprécier, selon nous, les tentatives actuelles de redoubler une idéologie surréaliste dont la fonction pratico-sociale dans son contexte historique initial a été à peu près nulle, mais qui trouve aujourd’hui, et en raison des transformations

économiques-politiques déterminées précédemment, les conditions matérielles favorables à son amplification multiforme, révolutionnariste, humaniste, trotskiste, libertaire, irrationnelle, anti-scientifique, métaphysique, poétique, et pour tout dire, idéologiquement réactionnaire. (39)

Según este planteo, el panorama de posguerra, de efervescencia política e ideológica, de indagación en el lenguaje (y específicamente en la escritura) y su relación con el ser, es el que caracteriza el resurgimiento de un neo-surrealismo francés. Evidentemente, este regreso a la vanguardia no es particular a Francia, puesto que se puede rastrear desde el “Howl” de Allen Ginsberg (y toda la novela de los beatniks norteamericanos), hasta las novelas de Salvador Elizondo, Osvaldo Lamborghini, Enrique Lihn, Max Aub, Julián Ríos, y por supuesto, Libertella y Vila-Matas. Las condiciones políticas e ideológicas en España y Argentina son, hasta cierto punto, diferentes a las de Francia, lo que no quita que –como lo ha estudiado Beatriz Sarlo– el Mayo francés haya tenido una fuerte repercusión en el imaginario cultural y político argentino (y latinoamericano), y que todo ello haya generado una politización del campo cultural. Sin embargo, no se trata solamente de la emergencia de una neovanguardia, o de que las condiciones político-ideológicas hayan hecho posible el regreso del surrealismo, que yo leo más como un fantasma o un espectro, al mejor estilo de los *Spectres de Marx*. Lo interesante, es que la escritura, como práctica y como problema, ocupa un lugar central en la obra de Barthes y los telquelistas, en la revista *Literal*, y en las novelas que he trabajado aquí. Su posición central en el discurso, la necesidad que tienen todos estos escritores de pensar las

condiciones de posibilidad de la escritura, así como su ruina, es el problema que para mí, la neovanguardia debe resolver, el problema al que debe de algún modo volver.

Ya había señalado más arriba, hablando de *Literal*, cómo esta revista había surgido en un momento de desgaste y contradicción en los discursos políticos del momento, según lo explica Kamenzain. Esta contradicción, que Barthes percibe en la escritura Stalinista, hace de la experiencia de la escritura un objeto programado, tautológico, puesto que cerca en lugar de abrir el sentido (Kristeva 2006), y esto es justamente lo que *Literal* quiere trastocar, al criticar “la supremacía de lo real” que “mata la palabra”, mediante su acción moralizante y represiva (*Literal* I 6)⁴¹. En ese sentido, la escritura revolucionaria/rebelde en Barthes, sería aquella que acepta la práctica y el objeto de la escritura como poliforme, abierta, y que se formula como búsqueda de una libertad. En el caso de Libertella, la escritura de la sentina sería aquella escritura también revolucionaria, vanguardista, que se escapa de las redes del mercado, que desobedece a las instituciones culturales y que demanda otros métodos, es decir, otras rutas de comercio, como es el saludable contrabando de mercancías. De hecho el paso de Libertella por la historia de la literatura argentina, de manera algo tardía y fantasmal, siempre desde la periferia de las editoriales más pequeñas, es el mejor ejemplo de una escritura que aún todavía, se resiste y que se rebela ante las lecturas académicas, por su pluralencia, por sus diálogos inesperados con otras literaturas, por su navegar por caminos cubiertos de maleza.

⁴¹ Pero, aún el discurso de *Literal*, un discurso que quiere cuestionar y desarmar los discursos reinantes, estaría imponiendo su propia escritura programática, es decir, una escritura que alaba la contradicción, el placer del texto y que se encuentra a medio camino entre la teoría y la ficción.

Ahora, podría parecer contradictorio hablar de una escritura rebelde ante el mercado cultural para el caso de Vila-Matas, especialmente tras su fama comercial que lo ha convertido en una suerte de *bestseller* de las grandes editoriales catalanas. Sin embargo, sus incursiones en el territorio de las escrituras fracasadas, de las escrituras nunca publicadas y de los autores desconocidos, son la muestra de una visión de la escritura rebelde, que como la de Libertella o la de Barthes, se construye en un lugar contestatario frente a la lógica industrial y comercial. Hacia el final de *Doctor Pasavento*, Vila-Matas parece entregarle al lector una pista importante cuando el protagonista expresa su indignación por un artículo escrito por un escritor español, quien finge adoptar la postura de Walser (“Me horroriza la idea de que pudiera tener éxito en la vida”), pero que en realidad está obsesionado por su reconocimiento como escritor. Debido a que Pasavento comenta el artículo en detalle e incluso cita un fragmento de éste, es inevitable concluir que se trata de “La marginación de la escritora” de Nuria Amat, escritora catalana y autora de *La intimidad* (1997) y *El país del alma* (1999). En este artículo, publicado en *El País*, la escritora catalana defendía la postura de Elfriede Jelinek, gran lectora de Walser, de no asistir a la ceremonia del Premio Nobel, y defendía su vida de “escritora fantasma” la cual le ha permitido madurar una obra literaria genial. Pero ¿a qué se debe la picardía, algo maliciosa, de Vila-Matas, que le conduce a atacar (en boca de Pasavento) el artículo de Amat y la romántica idea del escritor que renuncia a la fama? Ambos escritores comparten una situación cultural y lingüística similar, su pertenencia a una clase media catalana, su posición ambivalente ante el nacionalismo catalán⁴², y la escritura de una obra en

⁴² Ver el capítulo 4, “Un retrato de familia de la burguesía catalana: Nuria Amat y Enrique Vila-Matas”, de la tesis de doctorado de María Rosa Tapia Fernández, *El tratamiento literario del*

lengua castellana. El problema, entonces, consiste en que si bien Jelinek es el ejemplo más contemporáneo de aquellos extraños escritores que, como Pasavento, quieren desaparecer, la vituperada Amat es presentada como ejemplo del escritor “más obsesionado por el reconocimiento (que no le llega) de su obra que por la paciente construcción de esa obra” (*Doctor Pasavento* 338-39). Hay, por supuesto, algo de inexactitud y ficcionalización en la afrenta, puesto que la identidad del “escritor español” nunca es rebelada, y en el artículo original de Amat, ésta nunca dice que Walser sea “el autor de la novela *Jacobo von Gantan*” (339); errata con la que Pasavento aprovecha para burlarse de la falta de conocimiento que el supuesto, frívolo escritor, tiene sobre Walser y su novela *Jakob von Gunten* (1909). Todo ello me lleva a pensar que el problema real de este artículo es que, para Vila-Matas, la desaparición del escritor o su lugar en el margen (*In abseit*, se titula el discurso de Jelinek) no son una simple elección, ni como lo explica Amat en su artículo, un saber “aprovecharse de la minusvalía en la que suelen arrinconarlas [a las escritoras] los mercachifles de la literatura”. Sino que al contrario, desaparecer es un estado metafísico instalado en el devenir de la ambigüedad:

Además, ignora que en todo este asunto de la renuncia a los focos hay siempre –a excepción de casos profundamente sinceros, como los de Walser o Bove– tanta luz como sombra, porque se mezcla normalmente el deseo de éxito con el hondo deseo de no tenerlo. (*Doctor Pasavento* 340)

Esta es la misma ambigüedad en el destino de Pasavento, de quien se dice en la última página de la novela, que se queda, y se va y se vuelve (388), como un

nacionalismo catalán en seis novelas de Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Nuria Amat, Enrique Vila-Matas y Manuel Vázquez Montalbán (2004).

fantasma, atrapado en el devenir propio del vagabundeo y el nomadismo de su condición de Pasavento-Pasamonte, pillo e impostor, vagabundo y shandy.

Como Anatol en “El arte de desaparecer”, Pasavento debe partir, y su destino será el exilio como refugio, y su escritura, aquella que avanza en sentido vertical, profundizando el verso. No se trata por lo tanto de la resistencia pasiva de Bartleby y su famosa respuesta, *I would rather not to*, sino tal vez de lo que aquella frase extraña significa dentro del discurso: la evasión, la renuncia a escribir, la negación como apertura, la indiscernibilidad. Los “papelitos” de Libertella, al igual que los “papelillos” de Pasavento y las notas que conforman *Bartleby y compañía*, atestiguan un cambio radical en la escritura: el lento y progresivo adelgazamiento del trazo, la entrada en el género ensayístico, así como la fusión de la teoría y la ficción, y su efecto liberador:

... el breve texto daba pistas y delataba demasiado que yo no era un principiante, sino un escritor que había ido a Lokunowo a esconderse y que, habiendo hecho tabla rasa de toda su obra anterior, se había puesto a escribir como si nunca lo hubiera hecho o estuviera recomenzando de nuevo, se había puesto a escribir lo que escribiría si escribiera, tal vez tratando de poner en marcha una literatura hecha de miniaturas, fuera del alcance ya de todo público (salvo de Humbol, al que había decidido convertir en mi último lector), una literatura privada, secreta y robustamente nueva, experimental, no profesional, una narrativa muy breve y muy próxima a lo ensayístico. Ahí era nada haber logrado que la escritura se me hubiera vuelto tan residual como profundamente liberadora. (*Doctor Pasavento* 346)

Este nuevo valor que se le adjudica al residuo, a las notas, al fragmento, y no a la novela, es también un modo de abrir otros caminos de circulación para la letra. Hablo de circulación porque *Bartleby y compañía*, *Doctor Pasavento*, y *Zettel* trazan o atraviesan un recorrido, una peripecia, un viaje, que es el viaje mismo de la letra: desde la enfermedad de la negación, ese peligroso lugar que es “el laberinto del No” en *Bartleby*, hasta la saludable ruta que se dirige no hacia el silencio, sino hacia la profundidad del verso. Esa es la obligación o el deber del escritor, dice Anatol, convenciéndose de que su destino azaroso trae consigo alguna recompensa, una recompensa que, por supuesto, se materializa en la escritura y en la potencia que ésta adquiere con cada salida, con cada camino que atraviesa. Por eso las notas del autor de *Bartleby y compañía* son un modo de curarse de su propia enfermedad del No, son las notas de un enfermo, y es la escritura que en su indagación por los laberintos de la negatividad, encuentra *luz en opaca fuente*. El escritor, un ser pensante e itinerante, examina las vidas de los escritores sin obras, de los escritores desaparecidos, para encontrar en la totalidad de su peripecia, una posibilidad de escritura. Y esa misma pluralidad de voces y de experiencias que hace posible la fragmentación del texto, con el uso de entradas como de un diario, es la misma que Libertella logra atrapar en *Zettel*. Así, la pluralidad de existencias infames reunidas en *Bartleby y compañía*, son a mi parecer, un modo de acercarse al momento de crisis del sujeto, el cual se corresponde con la crisis del lenguaje y la necesidad de sumergirse en ese espacio abismal y polimorfo que es el de la escritura.

Finalmente, estos restos o residuos de novela, que conforman las obras de Libertella y de Vila-Matas, proponen también un modo de lectura distinto. Esta sería

la lectura o mirada *estroboscópica* de Libertella, en donde los fragmentos, funcionarían como pequeñas diapositivas proyectadas sobre una pantalla. Una lectura ditirámica, una lectura de contrapunteo, en donde el orden de las entradas o de los fragmentos está dictaminado apenas por el azar de un ejercicio de escritura, de edición y de recopilación. Si bien *Doctor Pasavento* es, entre las novelas que he analizado aquí, la que más se resiste a ser leída como una agrupación de fragmentos, también es cierto que su estructura como de novela picaresca, permite seguir cada peripecia del personaje y cada fracaso, como el punto de partida de otra aventura, y así sucesivamente. De modo que a medida que avanza el relato, más espectral y traslúcida es la materia de Pasavento, y más fina y menuda su escritura a lápiz. Así también, yo argüiría que los papelitos de Libertella, son pura presencia-ausente, un diminuto y cuidadoso ejercicio de substracción y de depuración.

He señalado a lo largo de este capítulo la importancia que supone el diálogo y la lectura que Vila-Matas hace de Blanchot, así como la que Libertella hace de Barthes. Con ello no quiero reinscribir la absurda dinámica en donde se privilegia el conocimiento y los textos europeos, al contrario, se trata simplemente de leer a Vila-Matas y a Libertella desde una perspectiva más amplia (una demanda que las propias novelas exigen del lector atento), y en donde todos los intercambios de mercaderías se hagan posibles. Los aportes de Blanchot y de Barthes a la teoría de la escritura merecen un estudio aparte, pero en lo que concierne a su presencia fantasmal en la biblioteca de Libertella y en la obsesión por la desaparición en las novelas de Vila-Matas, baste con señalar que es en el fantasma, en tanto que sombra y compañero de viaje, en tanto que descenso y entrada en la oscuridad de la noche, que yo veo una

posibilidad de salida de la escritura y una posibilidad de apertura. Esa sería la escritura que atravesando el umbral del silencio, de la negatividad, y de la paranoia, se entrega al viaje. Por último, es significativa la mención de Jelinek en el contexto de escritores que se apartan del mundanal ruido, y que eligen una vida *In abseit*, es decir, al margen, ausente, fuera de juego, al lado de la vida (Amat). Quizá sea este el término que mejor sirva para terminar de entender lo que la desaparición del escritor supone para la escritura, lo que su presencia al margen y al lado de la vida supone, para la escritura que se concibe como *obra viva*, insisto, del lado de la vida.

Capítulo 4. Imposturas de la escritura: apropiaciones, distorsiones y mezclas

“...lo que no le sirve a uno es otro el que lo aprovecha, y el préstamo se generaliza como robo al principio, y se perdona como dádiva al final: todos se reconocen en la culpa mutua y, por eso mismo, nadie puede tirarle al vecino la piedra de su texto” (*Ensayos o pruebas sobre una red hermética* 102-103).

“El plagio es la destilación del artista. La obra del plagiario el alambique” (*Por favor ¡Plágienme! Plagiando sistematizada y progresivamente* 7).

En el capítulo anterior he rastreado la negatividad del ser y de la escritura en las novelas de Enrique Vila-Matas y de Héctor Libertella, entendiendo aquella negatividad como semilla y preocupación en el corazón del proyecto vanguardista. Este impulso negativo, que he emparentado con la desaparición del autor a la que hacía referencia Roland Barthes en “La mort de l’auteur” (1968), encuentra cierta semejanza con lo que José María Castellet planteaba en *La hora del lector* diez años atrás:

Un hecho de no difícil comprobación en la literatura narrativa de nuestros días, es el de la progresiva desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros. Este hecho se acentúa a medida que avanza nuestro siglo, hasta

llegar un momento en que se consigue la total objetividad narrativa y con ella la eliminación radical de la presencia del autor en sus obras. (15)

Lo que Castellet observa es el predominio del uso de la primera persona, el monólogo interior y las narraciones objetivas, todo ello indicación de que, muerto el autor, pudiera proclamarse *la hora del lector*, un lector que Castellet lee como creador e íntimamente envuelto en el proceso de lectura. Castellet hace alusión a Jean-Paul Sartre y a Claude-Edmond Magny para demostrar que la preocupación por la desaparición del autor es un problema discutido y percibido por varios críticos de su tiempo. Es claro que Castellet está entrelazando aquella característica de la novela contemporánea con una conciencia de crisis que proclamaba la “decadencia de Occidente” y la “muerte de Europa” (94). Expresiones que recuerdan el clima en el que surgió la vanguardia y que como Calinescu lo explica, la dota de un carácter tanatofílico. Pero también se trata de expresiones que delatan junto con la cita de Camus al final⁴³, un enfoque social, preocupado por esa característica de la novela que antes de ser un simple rasgo técnico, es más bien una situación social⁴⁴, un estado de la cuestión social en la Europa de finales de los cincuenta, que desde las primeras páginas rechaza el aburguesamiento del autor del siglo XIX: “Ahora, bien, cien años después, el mundo burgués se ha resquebrajado totalmente y estamos asistiendo a su

⁴³ A continuación la cita que Castellet transcribe para expresar los desafíos a los que se enfrentan los escritores y lectores de su tiempo: “Creo –dice Camus– que los hombres no han dejado nunca de avanzar en la toma de conciencia de su destino. No hemos remontado nuestra condición y, sin embargo, la conocemos mejor. Sabemos que vivimos en la contradicción, pero debemos rechazarla y hacer lo que sea posible para reducirla. Nuestra tarea de hombres consiste en encontrar algunas fórmulas que rebajen la angustia infinita de las almas libres. Tenemos que coser lo que está desgarrado, hacer imaginable la justicia en un mundo tan evidentemente injusto y significativa la felicidad para los pueblos envenenados por el mal de siglo. Naturalmente, ésta es una tarea sobrehumana. Pero llamamos sobrehumanas a las tareas que los hombres tardan largo tiempo en cumplir: eso es todo” (103-104).

⁴⁴ En su artículo “Evolución del pensamiento teórico-crítico de José María Castellet” Eduardo A. Salas Romo critica en las primeras obras de Castellet el “confundir sus límites con la sociología de la literatura, haciendo hincapié en cuestiones más atentas en socioliterarias y sociotextuales que a problemas de inmanencia textual” (517).

agonía [...] y a su progresiva sustitución por un nuevo orden de cosas” (Castellet 17). Como lo anota Salas Romo, los planteos de *La hora del lector* llevarán a Castellet a postular el realismo histórico, término “en cuya conformación están omnipresentes las consignas del materialismo histórico y de su defensa de la radical historicidad de la obra literaria” (518). Realismo que, sin embargo, encontrará también su final, según lo explica el propio Castellet, en un coloquio sobre Realismo en 1963 y gracias a la lectura de dos norteamericanas Mary McCarthy y Susan Sontag (Fernandez 22-23).

A pesar de que *La hora del lector* es un libro que ha envejecido terriblemente⁴⁵, a mi parecer, hay que rescatar por los menos el gesto de haber instalado la pregunta por el lector. Pregunta que retomará más adelante Barthes en el ensayo ya mencionado, y Philippe Lejeune con el pacto autobiográfico. En tanto que afirmación de la identidad del nombre, sea autor, narrador o personaje (26), el pacto autobiográfico es una herramienta para distinguir y clasificar la autobiografía y la novela autobiográfica, así como para entender la nueva escritura que se estaba produciendo en los setentas en Francia, el *nouveau roman*. En 1977, Serge Doubrovsky publica *Fils*, una novela que como lo anota Pozuelo Yvancos, “nace como una ‘falsa autobiografía’ entonces, o mejor una contra-autobiografía” (19) puesto que a pesar de la identificación entre autor, narrador y protagonista, todo indica que se trata de una novela. De modo que la categoría de autoficción empleada por Debrouvsky hace referencia a un relato que goza de “véracité de l’information,

⁴⁵ En la entrevista de la revista *Quimera* Castellet comenta este aspecto en cuanto a la reedición del libro para una editorial italiana: “Me negué durante mucho tiempo a reeditarlo porque me di cuenta de que era un libro fallido. Partía de una idea interesante, la participación del lector como creador, pero a causa de las peculiares circunstancias políticas de España por entonces, el libro estaba impregnado de redentorismo. Como si la participación del lector fuera el asalto al Palacio de Invierno” (23).

liberté de la mise en écriture” (*Autofictions & Cie* 6). Si bien es cierto que hay elementos autobiográficos en las novelas de Enrique Vila-Matas, concuerdo con Pozuelo Yvancos en que no por ello se las puede calificar como “autoficciones”. Acerca de las *Figuraciones del yo en la narrativa de Javier Marías y Vila-Matas*, Yvanco explica:

Una de las razones que me han llevado a establecer la distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la figuración del yo [...] radica [...] en la consciente mistificación que estos dos autores hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos (en su sentido literario más noble) que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma. (29)

Justamente la cualidad de voz reflexiva del yo que Pozuelo Yvancos observa en estos escritores, es la característica *pensamental* que he analizado ya en el capítulo dos, en donde además subrayaba la importancia del ensayo por vía de Montaigne en la narrativa de Vila-Matas y el uso de la primera persona, como rasgo de una suerte de mestizaje en el texto formado de materiales narrativos y ensayísticos. Esta misma mezcla, visible en los textos de Héctor Libertella es la que Damián Tabarovsky califica como un “ejemplo del cruce ensayo/literatura” (52). La entrada del yo como *otro* en sus novelas, aun en las más “autobiográficas”, como *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006), supone la posibilidad de crear una cierta polifonía y sonoridad en el texto: “Esto me remitía directamente al problema del Otro,

uno de los sofisticados interlocutores del psicoanálisis: ése que habla calladamente en los capítulos de un libro colectivo, polifónico. Un verso de Rimbaud me dio otra clave: ‘Yo es otro’” (23). Antonio Tabucchi también ha puesto en entredicho la utilidad de la categoría de autoficción, que como sistema de clasificación o categoría crítica, parece funcionar más como un palíndromo, ya que “de forma distinta y complementaria llevan a cabo el mismo procedimiento: transformar la vida en literatura. Porque el propio hecho de relatar es literatura, y a esa ley no podemos sustraernos” (42). En el caso de las novelas de Vila-Matas, Tabucchi considera que el aporte fundamental del procedimiento de autoficción consiste en su “‘indagación acerca de la escritura’. Un ejemplo entre muchos: recordar recuerdos ajenos” (43). Es cierto que la autoficción, en tanto autobiografía ficcional o ficción autobiográfica no nace con Doubrovsky, ni es tampoco propia de la literatura francesa y de escritores como Modiano, Barthes, Gary o Sollers. De hecho el *Quijote* de Cervantes, todos los críticos coinciden en ello, sería el primer ejemplo de novela autoficcional, en donde Cervantes pone en práctica varios de los artificios que circulan en la literatura contemporánea.

A lo largo de su novela, Cervantes se construye a sí mismo como una presencia fantasmal, siempre presente pero nunca enteramente perceptible. Como lo explica Manuel Asensi con el ejemplo de la maleta olvidada en la venta, en el capítulo 32 de la primera parte: “el dueño de la maleta tiene una existencia fantasmagórica: no está pero puede estar en cualquier momento, y eso, de alguna forma, le hace estar presente. Presente, es curioso, gracias a la amenaza de una presencia” (*La maleta de Cervantes* 5-6). Esta presencia fantasmal ha llamado la

atención de la crítica, así como los artificios que el autor utiliza para lograrlo. El primero es la ambigüedad en cuanto a la autoría del texto, dado que la historia escrita en árabe por Cide Hamete Benengeli y encontrada en dispersos manuscritos inéditos (uno que va hasta el capítulo VIII y otro hallado en un cartapacio en Alcaná de Toledo), debió ser traducida por un “morisco aljamiado” (I, IX 86) y luego editada y comentada por el narrador. Por otra parte, Cervantes menciona e incorpora algunas de sus obras, como es el caso de la *Novela del Curioso impertinente* y *Novela de Rinconete y Cortadillo*, las cuales se encontraban escondidas en una maleta olvidada por un desconocido en una venta (I, XXXII, 326 y I, XLVII, 485). Este es también el caso de *La Galatea*, hallada en la biblioteca de Alonso Quijano, cuyo autor es, según el barbero, “grande amigo mío” (I, VI, 68) y que pese a no concluir nada en la primera parte, merece ser perdonada ya que la segunda parte prometía “enmendar” las faltas de la primera.

Además de la indisoluble presencia de lo real o autobiográfico dentro de lo ficcional, el *Quijote* lleva el topo de corteza-meollo y el de ser y parecer hasta el extremo, haciendo referencia a los hallazgos de obras, de maletas, y de documentos apócrifos como es el caso, en la segunda parte, del *Quijote* apócrifo cuyo autor se escondía tras el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda. No basta con mencionarlo en el prólogo, sino que incluso uno de los personajes de este *Quijote* apócrifo, Alvaro Tarfe, hace una imprevista aparición en el capítulo LXXII de la novela cervantina. Además de confundir los planos de la realidad con la ficción, y de multiplicar las voces que narran la historia, Cervantes logra con ello situarse en un espacio fantasmal, acompañante de la escritura y a la vez, acompañante de la lectura.

El prólogo de la primera parte, es un ejemplo de burla y desacralización de las normas literarias de la época. Temiendo la falta de ornato de su obra, el autor pide consejo a un amigo suyo, quien le aconseja componer sus propios versos y luego atribuírselos a autores apócrifos, diciéndole además que si se trataba de citar algunos *latinicos*, lo mejor era “hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo el buscallo” (10).

Para mí pensar en el objeto artístico que es el *Quijote* supone pensar en autores apócrifos, en maletas abandonadas que esconden entre sus pliegues novelas manuscritas, así como cartapacios que contienen escrituras ilegibles e incompletas. Como la boîte-en-valise de Duchamp, el *Quijote* es un objeto de arte escondido en una maleta de viajes, y la escritura que allí se esconde, es una de pliegues, de cajas chinas, de constante movimiento, de travesía y de travesura. Una escritura-maleta como el arte portátil que caracteriza a los shandys de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), o como *La librería argentina* (2003) de Libertella, navegando de puerto en puerto, y escondiendo en su sentinas unas escrituras oscuras, azotadas por la sal del mar y los residuos del barco. Se trata, por lo tanto, de pensar en una escritura llena de imposturas, pérdidas, robos, traducciones, reescrituras, que conducen no a la transparencia y totalidad de una obra, sino al contrario, a una obra siempre incompleta, a un collage polifónico. A pesar de todos los artificios que utiliza Vila-Matas en novelas como *Impostura* (1984) o *Bartleby y compañía* (2000), el trasfondo de éstas es siempre el yo que escribe, ese yo pensante que narra sus peripecias y que narra sus propias aventuras de y sobre la escritura. En el caso de Libertella, este mismo yo, que reescribe y se repite y se copia a sí mismo, es el que

dota de ritmo a una escritura pensante que siempre vuelve a sí misma. Porque estos regresos vuelven siempre al instante de la escritura, este viaje también parece llegar a su final de la mano de la vuelta táctica de José Ortega y Gasset, aquel modo de volver a las cosas, una vez más, pero desde una perspectiva diferente, como cuando tras un viaje se regresa a casa y se la encuentra diferente, alteradas sus proporciones, ajena. Volver en este sentido, será un regreso al yo de la escritura, al yo que dice y cuenta su propia aventura, tras muchas trampas e imposturas. Este capítulo se propone ver de qué modo los mecanismos de escamoteo, apropiación y distorsión emergen de las novelas de Libertella y Vila-Matas, en el primer caso por vía borgiana, en el segundo por vía aubiana, construyendo de manera distintiva una neovanguardia cuya estética influencia y transforma radicalmente las prácticas de la escritura en su relación con el viaje y la teoría.

Ya había mencionado en el segundo capítulo cómo al pensar en una tradición literaria argentina, Ricardo Piglia ha hablado de los usos de la herencia cultural y ha caracterizado esta tradición mediante “los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina” (*Crítica y ficción* 36). Piglia llega a esta conclusión, teniendo en cuenta no solamente el *uso irreverente* de las grandes tradiciones del que habla Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición” (1928), sino también en la curiosa empresa que supuso la traducción de *Ferdydurke* (1937) en el café Rex de Buenos Aires, y el modo en que el *estilo* argentino ha quedado irremediabilmente tocado por una serie de cruces, intrigas,

acentos, extrañezas, que le dan un matiz particular. Esto mismo lo comenta Alan Pauls en una entrevista para la revista *Quimera*:

Lo que me parece interesante es que desde siempre haya existido en Argentina esa compulsión europea y, al mismo tiempo, una intransigente voluntad de traducir mal de la que, por paradoja, indefectiblemente, ha nacido algo interesante, pues ha generado un efecto artístico más rico que el tema de una buena traducción. En los mejores inventos culturales y artísticos argentinos siempre está la huella de una mala traducción, de algo que se oyó mal o entendió mal, algo de segunda mano, como si lo ilegítimo fuera algo profundamente argentino y no un complejo de inferioridad. (Osset 37-38)

Presentado así, como un mito en el que todos los escritores han participado para llevar a cabo una impostura nacional, el mito de la mala traducción como tarjeta de identidad de la literatura argentina, vive y respira un aire de poderosa salud. Pese a mi desinterés en remitirme siempre a quién o cuál haya inventado primero alguna cosa, me parece importante preguntar, ¿no es acaso el *Quijote* la novela de robos, falsificaciones, traducciones, autores apócrifos, plagios y mezclas por excelencia? Y entonces, ¿no sería la tradición que Piglia quiere fijar, una tradición emparentada u obsesionada con los mecanismos que el *Quijote* ha sabido ahijar en tantas otras literaturas? Y finalmente, ¿no será la tradición que Piglia plagia, el ejemplo más claro de la habilidad de sus escritores para hacer de estos mecanismos una exquisita *ars poética*?

Es claro que el tema de la copia, de las falsas atribuciones y de la biblioteca están presentes en la obra borgeana, y que el *Quijote* fue el primer libro que leyó

Borges, aunque lo leyó en inglés y, por lo tanto, su lectura de la obra descubre ya varios de los artificios que Borges despliega en su propia escritura. Son también varios los ensayos y cuentos en que Borges comenta el *Quijote* o hace referencia a él⁴⁶, pero quizás una de las referencias más interesantes se encuentre en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944), en donde se plantea el problema de la originalidad de la obra. El narrador comenta que el propósito de Menard no es escribir otra vez el *Quijote* sino “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (53). En ese sentido, la hazaña de Menard no constituye su juicioso estudio de la obra de Cervantes ni una tentativa de escribir otro *Quijote* que *coincida* con el primero, sino el haber hecho posible mediante su atrevido ejercicio de escritura, una nueva mirada al texto. La práctica de la traducción en Menard está emparentada con la escritura de César Paladión, uno de los escritores que Honorio Bustos Domecq homenajea en sus *Crónicas* (1967). En ambos casos, la copia y el descarado plagio, generan en sus lectores una asombrosa capacidad para leer los textos de otra manera, como lo comprueba el hecho de que el crítico que acusa a Paladión de plagio sea, en consecuencia, desacreditado por su “pasmosa ceguera crítica” (18).

En un ensayo publicado en *Radar*, Josefina Ludmer delinea las condiciones de existencia y de posibilidad del plagio en la literatura y la estrecha relación que esta práctica tuvo con la vanguardia, la recuperación del fragmento y las prácticas de la revista *Literal*:

⁴⁶ Véase por ejemplo, “Parábola de Cervantes y de Quijote”, “El acto del libro” y “Un problema”, reunidos en *MicroQuijotes*, editado por Juan Armando Epple; “La conducta novelística de Cervantes” en *El idioma de los argentinos*; “Magias parciales del Quijote” en *Otras inquisiciones*.

A partir de Lautréamont las vanguardias del siglo XX, Dadá y los surrealistas, rechazaron la originalidad y postularon una práctica de reciclado y rearmado: los ready-mades de Duchamp y los montajes con recortes de diarios de Tristan Tzara. También rechazaron la idea del “arte” como esfera separada. Pero fueron los situacionistas los que llevaron estas ideas al campo teórico, defendiendo el uso de fragmentos ya escritos (o imágenes, o películas) como medio para producir otras (nuevas) obras. Estas prácticas también incluían obras colectivas, muchas veces sin firma. Recuerdo la revista *Literal* en los años ‘70, donde no existía firma de autor. Desde entonces, y en esa tradición, creo que “el plagio” es simplemente un procedimiento para pensar y escribir.

(“Sobre el plagio” 2)

Evidentemente, la democratización del arte que logra la vanguardia con la escritura automática y los cadáveres exquisitos supone, como lo explica Laurent Nunez, una salida del arte y de la escritura del terreno sagrado de la literatura (37). El plagio, por lo tanto, no es solamente la mejor herramienta para rechazar cualquier tipo de institucionalización, de sacralización, sino que además, como lo adelanta Graciela Speranza, es la exploración de una “frontera móvil”, un asomarse a un territorio que caracterizará las prácticas estéticas del siglo XX:

Duchamp no sólo avanza en una denodada empresa de destrucción de la marca personal del artista y el carácter meramente retiniano de la obra de arte, sino que explora una frontera móvil entre el original y la copia [...]

En esa franja lábil de híbridos, inspira o prefigura una amplia gama de prácticas estéticas centradas en la copia, el plagio, el apócrifo, la apropiación,

los múltiples y la serialidad con que el arte investigará las posibilidades de la *repetitio cum variatio*, la repetición y la diferencia. (*Fuera de campo* 22)

De esa manera, Speranza conceptualiza el imaginario encuentro entre Marcel Duchamp, Macedonio Fernández y Borges, a partir de la *coincidencia estética* entre *L.H.O.O.Q* (1919) y “Pierre Menard...”, junto con la presencia de Macedonio como *precursor conceptual* de Borges. Tanto la *Mona Lisa* de Duchamp como el *Quijote* de Menard problematizan la relación entre original y copia. Ambos ejercicios instalan una pregunta sobre la relación entre arte contemporáneo y el arte que podría denominarse consagrado o clásico (Da Vinci y Cervantes). Pero además estas obras instalan una exigencia y una posibilidad de lectura nueva para el lector/espectador, puesto que éstas no *son* la misma obra que les precede. Si bien es en el Prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923), donde Borges hace explícita su deuda con Macedonio, explicando su deseo de “remedar ciertas fealdades (que me gustaban) de Miguel de Unamuno, ser un escritor español del siglo XVII, ser Macedonio Fernández, descubrir las metáforas que Lugones ya había descubierto”, en realidad el propio Macedonio es quien legitima este mito cuando “postula a Borges como su versión más acabada [...] y se postula a sí mismo como una versión espuria de Borges” (Speranza 97). Esto es lo que Libertella lee en términos de una relación de traducción: “Ahora será posible proponer la lectura de Borges como una *necesidad de traducir a Macedonio Fernández*” (“Borges: literatura...” 710), en donde el plagio o el robo queda convertido en una transacción necesaria para alcanzar el universalismo cultural con que Borges dota a la literatura argentina. Si el *Quijote* de Menard es un *Quijote*, ya no apócrifo como el de Avellaneda, sino *verbalmente* idéntico al de

Cervantes e “infinitamente más rico” que éste (58); *Evaristo Carriego* (1930) supone un ejercicio de falsificación parecido, pero de entrada al género de la biografía y de la historia, dado que se trata del retrato de un poeta menor que quizá, sin la recuperación de Borges, hubiera caído en el olvido como tantos otros hombres infames. *Evaristo Carriego* es, en ese sentido, no exclusivamente un mito fundacional o un pre-texto – como lo explica Beatriz Sarlo– para fundar una literatura que emerge del espacio teórico que son las orillas, sino además un texto-collage que enfrenta al lector ante una biografía imposible, una construcción literaria que en lugar de fijar, sirve como punto de fuga.

Enfrentada, a su vez, a la difícil tarea de reconstruir una vida, la novela de Max Aub, *Jusep Torres Campalans* (1958), retrata la vida de un pintor apócrifo, exiliado en México y a quien Aub descubre y entrevista en Chiapas. De *Evaristo Carriego* a *JTC* hay un poco más de veinte años, pero mientras que Borges elige el discurso poético, por lo tanto, el discurso de lo probable o de lo posible, Aub procede desde la “descomposición”, como si se tratara de un cuadro cubista. La falsificación y la presentación de documentos apócrifos en *Evaristo*, como es el caso de las “Dos cartas” en el último capítulo, operan como un modo de traer al presente ese pasado orillero, ese mito fundacional solo recordado por los abuelos de unos pocos y transmitido por vía oral. Al contrario, en *JTC* no se trata de transmitir un mito, sino específicamente, una vanguardia histórica, desvalida, arrastrada también hasta el presente:

El texto de Aub corrobora esa función de bisagra –poco estudiada hasta el momento– que tienen los años cincuenta como transmisores de las estéticas

(no sólo vanguardistas) de la primera mitad del siglo, tras la experiencia de la Segundo Guerra Mundial y del genocidio judío (del que Aub se escapó por suerte), a la segunda mitad del siglo, marcado por el debate en torno a la Modernidad. (Ette 677)

Ambos disonantes, ambos intemporales, ¿qué lugar o qué fantasmas logran evocar estas escrituras apócrifas? Siguiendo la interpretación de Ette de esta novela como una visagra por donde adentrarse a la estética vanguardista, me pregunto ¿qué nos dicen estas obras acerca del legado vanguardista? Se podría argüir, que gracias a Borges y al sello “Borges”, se ha podido llegar a una afirmación como la de Piglia, que de tajo reclama para la tradición literaria argentina todos los mecanismos que muy bien podrían caracterizar a la tradición literaria española tanto por vía cervantina como por vía aubiana. Curiosamente, es el mismo Borges quien en “El idioma de los argentinos” (1928) asegura que pese a la genialidad de escritores como Quevedo, Cervantes y Góngora, entre otros, la literatura española “siempre vivió de las descansadas artes del plagio” (153). Paradójica acusación que si por una parte, desmiente el mito que Piglia quiere construir, por otra, lo alimenta siendo, Borges un verdadero artista de la impostura.

La presencia fantasmal del *Quijote* tanto en la obra borgeana como en la de Aub, apunta hacia esta obsesión por los mecanismos de falsificación y de escamoteo en la novela contemporánea. El “Prólogo indispensable” de *JTC* descubre esta filiación cuando el narrador asegura haber conocido por primera vez al pintor catalán, estando en Chiapas hacia 1955, en una conferencia “para celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del Quijote” (641). Incluso, hacia el final, el

narrador hace referencia al prólogo del *Quijote* del que dice que “No sobraría palabra si lo trajera íntegro convertido a la intención de mil monografías de pintores que tantos compran y nadie lee” (646). Varios críticos (Ette 2002; Durán 1975) observan en *JTC* el uso de unos procedimientos similares a los de Borges en “Pierre Menard...”: entrada de la ficción al mundo real; uso de documentos o citas apócrifas; fragmentariedad. Dolores Fernández Martínez recupera la siguiente explicación de Jaime García Terrés acerca de cómo nació el proyecto de *JTC*:

Vino al mundo Jusep Torres Campalans. No hubo bautizo porque su autor nos lo entregó ya maduro y artista con un impresionante currículum vitae. Al fin de consumir la ficción Max confeccionó y desplegó en una galería las pinturas apócrifas de su personaje; y a la exposición concurren los críticos y espectadores consabidos. La gente compraba los cuadros. Fuentes y yo sorprendimos a uno de los teóricos de mayor fama local en el momento en que analizaba influencias y ponderaba –muy circunspecto– simetrías. Al punto decidimos falsificar una serie de textos alusivos al pintor imaginario, atribuyéndoselos a firmas genuinas en boga. Un suplemento literario acogió sin dificultad nuestros engendros y los editó en un folleto de lujo, titulado: *Galeras*. En estricta justicia, *Jusep Torres Campalans* sobrevivió como novela; sus cuadros y nuestras *Galeras* cumplieron su breve función de travesura. (831)

Son apócrifos tanto el pintor como sus obras de arte, y su travesura o travesía por la vida, de manera breve y humorística, no deja de revelar, como lo observa Jean Cassou, la filiación con la tradición cervantina:

Je le répète: ce livre fantastique et qui pose tant de vertigineux problèmes, ce livre problématique, si prodigieusement excitant pour l'esprit, si spirituel, ne pouvait être écrit que par un Espagnol, c'est-à-dire par un compatriote de Cervantes et de Don Quichotte. (citado en Fernández Martínez 840)

Quizá porque las prácticas de escamoteo, falsificación y pululación de citas y de discursos terminan extranjerizando y poniendo en tela de juicio la unicidad del relato, es que la literatura genera –como lo explica Pérez-Bowie hablando de otra novela de Aub, *Manuscrito Cuervo* (1953)– un “socavamiento del sentido racional” (17). En el caso de *JTC*, la falsificación supone, como lo anota Sáenz, en mentir para dar con la verdad (490). En efecto, la declaración del prólogo muestra muy claramente la intención de ceñirse a los hechos históricos para narrar con absoluta veracidad:

Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero ¿se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? No me faltaron cabos, al revés: acudieron muchedumbre de sucesos que, en algún momento, parecieron esclarecedores; luego, pasada la sorpresa, sin importancia. (643-644)

No obstante, a medida que avanza la narración, el prolijo objetivo del narrador empieza a desbaratarse, como cuando tras finalizar la entrevista asegura haber olvidado tomar nota de lo dicho: “Si clarísimo el entendimiento, debilitada la

memoria, repitiendo lo que más tenía a pecho. Por eso estas líneas, fidedignas hasta donde pueden serlo –que no tuve la imprudencia de tomar notas frente a frente–, cojean de ese pie. Como siempre, prefería la verdad al entretenimiento” (881). Y luego, transcritos los apuntes en hojas de papel, el narrador asegura que se le revolvieron (882), de modo que lo presentado al final, pese a las más puras intenciones del narrador, es una amalgama de hojas revueltas e intercaladas. Es decir que hay una relación antitética entre el verdadero propósito del narrador de esclarecer y dar al público un retrato fiel y real del pintor, y el método que utiliza para llegar a él, poniendo en entre dicho la autoridad, legitimidad y unidad del discurso. Los recursos metaficcionales, tales como la inserción de paratextos (citas, prólogos, epílogos, etc.), las intervenciones del autor implícito y la ficcionalización del autor real, introducido en el universo narrativo, hacen parte de los artificios empleados por Vila-Matas ya desde *Impostura*, la cual él mismo asegura, inicia “el misterio de nuestra verdadera identidad personal [que] es uno de mis temas preferidos, según los críticos” (*Viento ligero en Parma* 208).

Situada en el cruce entre la novela detectivesca y los ambientes ensordecedores de las novelas de Kafka o el Melville de “Bartleby the Scrivener”, *Impostura* narra una historia basada en un hecho real sucedido en Italia y del que Pirandello y Sciscia se habían inspirado ya en *Come tu mi vuoi* (1930) y *Il teatro della memoria* (1981). Se trata de la historia de un hombre hallado en un cementerio local, su comportamiento errático y su falta de memoria hacen que sea puesto en un manicomio, en donde los médicos intentan contactar a los familiares del desmemoriado. La ambigüedad con respecto a la verdadera identidad del hombre, las

dudosas declaraciones de las dos familias que dicen reconocerlo, terminan por dejarle el camino libre al desmemoriado para reinventarse. Pese a las escasas descripciones del trasfondo histórico, Vila-Matas sitúa la mayoría de la trama en el interior de un manicomio en la Barcelona de los años cincuenta. Una breve descripción hacia la mitad de la novela, deja ver el paisaje de ruina moral y el grado de impostura o de locura que aquejaba a sus habitantes:

Eran días y años en los que nadie quería ser lo que era y todos en silencio deseaban huir de sus nombres y ser, a cualquier precio, otros, aunque para ello fuera preciso vender el alma al diablo, mudarse de cama y de enfermedad en una Barcelona que era el más gigantesco hospital. (54)

Una Barcelona “invernal”, “silenciosa” e “inhóspita” (54) cuyos habitantes fantasmales, se asemejan a los anestesiados pacientes de un manicomio, sirven de escenario a esta novela. Retomando lo expresado por Rebeca Martín, la impostura aquí “se revela como una alternativa idónea a la frustración cotidiana” (51) de los personajes. Contrario a lo que ocurre en *JTC*, en *Impostura* aprender es recordar y viceversa (72), o al menos así parecen operar estas actividades para un paciente del manicomio, el “desmemoriado”, quien no sabiendo cuál es su verdadera identidad, o fingiendo no saberlo, elige para sí la que mejor le parece, la identidad que le permite reinventarse a sí mismo. Este mismo deseo de reinventarse, de escapar, que es el impulso esencial de la impostura, se convierte en el caso de Barnaola, secretario del doctor Vigil, en un masoquista deseo de convertirse en servidor doméstico. Tal deseo conjura dos ambiciones: por un lado, el placer de ser dominado, y por el otro, llevar la humillación hasta el extremo de ser un cero, de anularse, de casi desaparecer:

Su desenfrenada afición a servir puede parecer extraña a todos aquellos que tienen un mínimo de dignidad, pero quienes, como Barnaola, carezcan de tal sentimiento y desconozcan el sentido del ridículo comprenderán más fácilmente el grado de felicidad que éste alcanzaba cuando se pensaba a sí mismo como un cero que podía unirse a cualquier elemento sin modificarlo, sin modificarlo en mayor medida que hacerlo vecino o cómplice de la nulidad más absoluta. Sabiéndose insignificante, Barnaola alcanzaba todas las cimas del placer. (100)

La impostura está emparentada con el placer, ambas suponen modos de escapar del adormecedor clima social, ambas son, por lo tanto, una salida así como una transgresión. Si para Barnaola, servir y mentir son fuentes de placer, para el desmemoriado del manicomio escribir es una actividad casi que inherente a él. Hay que recordar que las dos identidades posibles del desmemoriado, la de Ramón Bruch, “escritor desaparecido a orillas del Volga, en el curso de un encarnizado combate de la División Azul” (27), y la de Claudio Nart, “tipógrafo en su juventud y extorsionador y ladrón de vasos funerarios en los últimos tiempos” (35), coinciden en alimentar la veta de escritor. La escritura, en ese sentido, le servirá al desmemoriado para llevar a cabo la impostura del final de la novela, la de su propia identidad, una identidad compuesta por él mismo, tras la obsesiva lectura de todas las obras de Ramón Bruch.

Cuenta Vila-Matas en “No hay que hacer nada luego” (2011) cómo estando en Melilla cumpliendo el servicio militar, y debido a una confusión que lo llevó a pasar

unas semanas en observación en un manicomio militar de la ciudad, tuvo la oportunidad de estudiar a los que allí le acompañaban:

Conviví con grandes desequilibrados a los que estudié a fondo, dándome cuenta de que aquella gente era una nada desdeñable fuente de inspiración para posibles relatos. A mí me interesaba ser realizador de cine (de hecho, antes de verme obligado a cumplir el servicio militar en Melilla, había dirigido ya dos cortometrajes), pero en aquellos días de manicomio recordé que tenía o creía tener ciertas condiciones para la escritura. (10)

A medida que los va estudiando, Vila-Matas piensa en las posibilidades literarias que esos seres poseen; y es allí mismo en Melilla, donde se anima a escribir *En un lugar solitario*⁴⁷, “un monólogo de escritura automática”, una “investigación melancólica sobre el arte de escribir” (12). Podría decirse entonces, que la escritura en Vila-Matas nace en el momento mismo en que el escritor que busca un modo de expresión propia, un estilo particular, entra al manicomio fingiendo una demencia que es mera impostura, y del que sale con un par de ideas para convertir todo aquello en literatura. El gesto es el mismo que procura repetir el doctor Pasavento cuando obsesionado con la escritura de Walser decide visitar el manicomio donde éste permaneció hacia el final de su vida. Locura, impostura y escritura van de la mano, y el eco marcadamente cervantino no merece mayor explicación, baste con decir que también el desmemoriado de *Impostura* escribe unas memorias, hacia el final de la novela, para ratificar los datos de su identidad.

⁴⁷ Vila-Matas confiesa que éste era el título que tenía pensado para su primera novela, pero “a causa de un formidable equívoco”, terminó llamándose *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), “título desafortunado (que yo mismo contribuí a colocar) y que he debido arrastrar como una condena a lo largo de los años” (“No hay que hacer nada luego”, 21).

Jordi Llovet ve en el tema de la desmemoria o la identidad imposible todo un *motivo literario* que no solamente busca fragmentar la identidad del ser, sino además plantear este mismo dilema para la literatura y el escritor (“Lo verosímil...” 43). La impostura no es sólo propia del desmemoriado, sino que también es impostura lo que Barnaola le dice a su hermana sobre los últimos avances de la investigación, ya sea cambiando o exagerando algunos detalles, o las falsas declaraciones de la Señora Bruch, quien miente de desolación. Llama la atención como, poco a poco, el personaje de Barnaola va transformándose, haciéndose cada vez más introspectivo y aficionándose a la lectura, como una suerte de Augusto Pérez, personaje de la novela de Miguel de Unamuno, *Niebla* (1914), que toma conciencia de su existencia como personaje y como lector, y llega a la conclusión de “que en todas las novelas el narrador siempre es un impostor, un indeseable que se hace pasar por el autor y que sólo es desenmascarado por los lectores” (*Impostura* 99).

Desde esta temprana novela se puede trazar una temática del impulso de la escritura y la creación, así como el impulso hacia el silencio, la borradura y el deseo de desaparecer, presente en novelas posteriores como *Doctor Pasavento*. Hablar de una estética de la impostura o del engaño supone también hablar de una estética del deseo de ser otro, el mismo deseo que persigue a Pasavento, o a Anatol en ese corto relato que es “El arte de desaparecer”. Esta impostura que también está presente en las imposturas novelísticas de Aub y en sus heterónimos, supone, no obstante, una difícil tarea de recuperación de un legado que no siempre se ha podido rastrear. En la mesa redonda dedicada al tema de Aub y la literatura actual, Cesar Antonio Molina demostró la falta de conocimiento que se tiene todavía hoy de la obra de Aub, cuando

quiso convocar la opinión de algunos escritores jóvenes en el suplemento *Culturas* de *Diario 16* y no obtuvo ninguna respuesta:

Solamente hubo una persona que mostró cierto interés, aunque tampoco lo conocía a fondo, pero que sí encajaba mucho en esa línea, Enrique Vila-Matas, que quizá sea de entre todos nuestros más importantes escritores el que ha recuperado de alguna manera esa tradición del ingenio, de la palabra, de lo original en sus obras. (“Mesa redonda” 905)

En una entrevista con Vila-Matas en Nueva York, en el 2010, yo le había preguntado si Aub había tenido alguna influencia sobre su obra, y él me había contestado que no lo conocía bien. Sin embargo, coincido con Molina en que sea Vila-Matas quien más claramente dialoga con Aub, y con esa tradición que yo leo heredera del *Quijote*, y que Piglia lee como una tradición de robos, falsificaciones y distorsiones. Esta tradición de la impostura, viene impulsada por los métodos de la vanguardia histórica y ese deseo de dotar al arte de una autonomía fuera o más allá de la institución arte. Anteriormente había citado a Speranza, quien asegura que esta estética ha caracterizado el arte contemporáneo, propuesta que me obliga, a su vez, a preguntarme por el tipo de escritura que esta estética ha venido a engendrar. Con ello quiero decir que si como lo ha explicado Vila-Matas, su deseo ha sido desde siempre el de escribir desde *otro lugar*, desde *un lugar solitario* (“No hay que hacer...”⁴³) y propio, este lugar no podría sino apuntar hacia una experimentación por los distintos caminos de la representación para finalmente llegar a pensar la escritura misma. Tanto en Aub como en Vila-Matas hay una conciencia de los mecanismos puestos en práctica para remitir siempre a la escritura como proceso. Al seguir la definición de

metaficción que Pérez Bowie utiliza hablando de la obra de Aub, como “la puesta en evidencia de los mecanismos productores de la ficcionalidad” que procura “quebrar la ilusión de realidad” (“Max Aub...” 369-370), se podrá corroborar que éstos se remontan a los principios de la novela y al propio *Quijote*.

Teorías sobre el plagio hay pocas, sin embargo, si se trata de manifiestos, el de Alberto Laiseca en *Por favor ¡Pláguenme! (plagiando sistematizada y progresivamente)* (1991) tal vez sea el más notable y minucioso de todos. “Cualquiera puede crear. Plagiar es para los elegidos” (7), dice el narrador en una de las muchas frases cliché desde donde va construyendo una defensa del plagio como forma de arte. Además del plagio *bien hecho*, el libro descubre otros mecanismos como la cita, que es uno de los disfraces que el plagiario utiliza en su actividad y que así como la plantea Laiseca, tiene mucho de actividad anarquista y vanguardista puesto que es una actividad rechazada por la sociedad y que se posiciona en contra de la cacería de brujas de la Tecnocracia. La Tecnocracia, juega aquí el papel de un gobierno censor, entre cuyos impunes experimentos se encuentra el de la invención de un “aparato desenmascarador de plagiarios” que consistía en generar un duplicado electrónico de un escritor, entregarle una obra (como la de Shakespeare) y convencerlo de que él tenía la única copia, y luego a medida que éste iba plagiando toda la obra, mostrar esta vida electrónica al humillado escritor en una pantalla asequible a todo el público. El experimento que algunos escritores vieron como un atropello, produjo el efecto contrario en un escritor argentino:

Hubo un viejito en una de las repúblicas sudamericanas, autor de numerosas ficciones, que no protestó cuando le tocó a él. Al contrario, la cosa le hizo un

poco de gracia. “Va a ser muy interesante observar lo que hace mi doble”, comentó. Y pidió fila cero, como quien va a ver coristas. Como poseía un defecto visual fue provisto de unas antiparras especiales. (57)

Evidentemente, se trata de Borges y quizás el cuento que viene a la mente es el de “Borges y yo” de *El hacedor* (1960), en donde el narrador se queja de la “perversa costumbre de falsear y magnificar” de su otro yo. Uno de los rasgos más llamativos del manifiesto de Laiseca, es el uso de un tono y un léxico algo torpe, barroco y hasta grotesco en algunas de sus sentencias, junto con la visible alusión a lugares comunes:

Permíteme que te diga, camarada tecnócrata, que plagiar sin que a uno lo descubran requiere poco menos que una mecánica cuántica de vanguardia. Porque los plagios sutilísimos, sutilísimos, se explican con una mecánica clásica sólo en grandes números, lo cual es imperfecto. (8)

Retumba en el fondo de ese estilo, algo de Bustos Domecq o de Gervasio Montenegro, prologuista de éste último, pero que yo interpreto como una revelación de los síntomas de una enfermedad literaria que Svetlana Boym ha rastreado en la literatura rusa y que ella denomina *grafomanía*:

Graphomania (literally writing mania) is a literary disease, an uncontrollable obsession to write and to be a writer. It is a unique epidemic, a complication of Great Literature. Its grave side effects include feverish plagiarism, genius-envy, and a sadomasochistic relationship with the reader. The graphomaniac is a permanent resident of common places, a kitschman or kitschwoman of letters. (168-69)

Traigo a colación la enfermedad del narrador del manifiesto de Laiseca, porque entre los efectos secundarios de esta incurable enfermedad se encuentra el plagio, por lo que como Boym lo señala, la enfermedad constituye un peligro al cruzar las fronteras entre la estética y lo patológico.

El narrador de *Bartleby y compañía* es un buen ejemplo de este cruce, a lo largo de sus notas no sólo traza la historia del “mal endémico de las letras contemporáneas” (12), sino que además, su escritura es una revelación de su propia enfermedad. En efecto, la obsesiva referencia y cita de cosas dichas por otros escritores, es su más claro comportamiento de grafómano. Ya sean distorsionadas o totalmente inventadas, las citas en las novelas de Vila-Matas son, según el propio autor, un procedimiento heredado de Raymond Roussel y de Lawrence Sterne (*Perder teorías* 33-34) y cuya explicación se encuentra, tal vez, en la propia necesidad de mostrar las fuentes de su escritura y dar a conocer a aquellos escritores que impactaron su labor como escritor:

No nos engañemos: escribimos siempre después de otros. En mi caso, a esa operación de ideas y frases de otros que adquieren otro sentido al ser retocadas levemente hay que añadir una operación paralela y casi idéntica: la invasión en mis textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas. Eso complica aún más el *procedimiento*, pero también es cierto que *lo alegra*. (35)

Más que una forma de reclamar o continuar ciertos procedimientos literarios en la literatura española, parece justo pensar que las citas en las novelas de Vila-Matas cumplen al menos dos funciones, la de remontarse a ciertos autores, que el narrador

quiere evidenciar para el lector (de nuevo, no esconder, sino al contrario evidenciar esas fuentes); y, en segundo lugar, funcionar como “una sintaxis o modo de darle forma a los textos” (32). Esta última función se puede observar de manera clara en *Bartleby*, en donde la propia estructura de la novela, en forma de notas a pie de página, que fácilmente podría llegar a ser caótica, encuentra un armazón en la continuidad entre cada una de las entradas. Hay que recordar que el narrador está enfermo, lo suyo es un atravesar por la enfermedad valiéndose de un diario y un lápiz, y en esa enfermedad ágrafa, lo único que lo mece y empuja son las citas que le recuerdan ciertos libros y autores que no sólo lo influyen (esto es evidente), sino que además lo *acompañan* en su desesperado viaje. Este viaje, que podría parecer un ejercicio de simple catalogación de bartlebys en la literatura, es también, y en ello quiero insistir, el viaje de la descripción de una enfermedad.

La capacidad del narrador de *Bartleby* para *decir* su propia enfermedad, pertenece a esa misma cualidad *patógrafa* que Libertella utiliza para referirse al escritor que sabe “deletrear bien su propia enfermedad” (*Las sagradas escrituras* 253) y que “Vive como perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos” (*Pathographeia* 95-96). El decir de Marcelo –narrador y enfermo ágrafo de *Bartleby*– está emparentado con el de Alonso Quijano, quizás el primer patógrafo, en cuanto que ambos están enfermos de literatura, y ambos han de emprender una aventura, ya sea para salvarse o para perecer. Entre los fantasmales personajes de Libertella, Jorge Bonino es el mejor ejemplo de un patógrafo, a la vez que funciona como ventrilocuo del propio autor, acaso su apócrifo. Jorge Bonino es descrito como un “Comediante,

orador, cómico de la lengua, profesor de la nada” (*Ensayos o pruebas...* 22), cuyas maquinaciones y palabrarismos suelen traer consigo humor e ironía. Su paso por las escrituras de Libertella está registrado en un primero momento con “La leyenda de Jorge Bonino”⁴⁸ (1985), que narra las peripecias de este cómico de la lengua en Europa, junto con su representante, ¡Chito!, su consecuente regreso a Buenos Aires y finalmente, su misteriosa y silenciosa muerte. Desembarcando en el puerto de Buenos Aires, Bonino encuentra cierta acogida entre un grupo de jóvenes “eufóricos” y al final confiesa: “Entonces me perdí en sus brazos, y mientras me llevaban a cuestras dormí como nunca y tuve sueños que actué para todos” (103). Esta es la frase que resonará en novelas posteriores, junto con algunos trozos de información como cuando en *El árbol de Saussure* (2000) se revela que Bonino se ha suicidado en un hospital de la provincia de Córdoba (86). En *La arquitectura del fantasma* (2006), Bonino apenas si se asoma por una fotografía, sobre la cual se lee otra versión de la famosa imagen, que también se repite en *El árbol de Saussure*: “A VECES YO DORMÍA EN ESCENA Y TENÍA SUEÑOS QUE ACTUABA EN PÚBLICO...” (96). La cita se parece a la que Pere Gimferrer le atribuye a J.V. Foix, recogida por Marcelo en *Bartleby y compañía*: “‘Foix sigue por las noches soñando poemas, aunque no los escriba’. Poesía no escrita, pero sí vivida por la mente: un final bellissimo para alguien que deja de escribir” (115). La insistencia sobre lo no escrito, aunque no por ello inexistente o falto de vida, que Marcelo quiere rescatar en esta

⁴⁸ Utilizo la primera versión, publicada en Buenos Aires por la editorial Per Abbat bajo el título de ¡*Cavernícolas!*, que incluye “La historia de historias de Antonio Pigafetta” y “Nínive”. En el 2010 Alción editora publicó *La leyenda de Jorge Bonino*, póstumamente, con algunos cambios en la edición del texto, en los títulos de los capítulos y la incorporación de algunas ilustraciones. Debido a que esta última edición carece de un prólogo o una nota de editor, asumo que los cambios fueron realizados por el propio Libertella, como solía hacerlo con muchos de sus libros, a los que seguían quitando y añadiendo cosas.

cita, remite a su labor de trabajar con lo fragmentario, con las citas y las anécdotas que continuamente está recogiendo (salvando del olvido), y que contrario al *Texto*, a la *Novela*, le permiten un cierto grado de apropiación, de participación y de reinención. Su escritura en ese sentido, es como la reescritura en Libertella, en tanto que hace las veces de *método*, es decir, de ruta o de posibilidad de viaje.

Paradójicamente, Bonino, de quien no se conoció obra alguna a pesar de haber sido un mago con las palabras, es todo un bartleby, del mismo modo que Campalans sería un ejemplar maravilloso de esta curiosa estirpe de enfermos de la escritura. Autores sin obras, o cuya obra ha quedado enterrada por la oscuridad de los tiempos, como su recuerdo; no-autores, apócrifos, infames. La leyenda de Jorge Bonino esconde además una clave de lectura, porque a pesar de tropezarse con algunos “hechos fabulosos”, es fundamentalmente, por su etimología (*legere*) una travesía del leer (56). Como los escritores de las cuevas o aquellos que nadan en la sentina del galeón de *La librería argentina*, Bonino hace un trabajo a oscuras, un trabajo como de orfebre del lenguaje. Su comedia lingüística es una comedia de enredos, una comedia que dota a la lengua de un revés, y en esa *distorsión* está el movimiento sobre el que Libertella quiere insistir. Cualquier lector atento de Libertella podrá percibir cómo toda su obra está hecha de retazos, los cuales se multiplican, cambian, evolucionan, reaparecen en una y otra obra, a veces camuflados con ligeros cambios: un verdadero fluir de pensamiento y de escritura. Podría hablarse de plagio, de mezcla, podría incluso recordarse el método de los papelitos en su novela *Zettel*, o simplemente, hablar de enfermedad, de la actividad patógrafa que éste enfermo que es Libertella, busca nombrar. Incluso cuando Libertella habla del

hermetismo, leído como tradición hispánica cuyo origen se puede rastrear en el Barroco, se refiere al modo en que escritores como Lezama Lima se apoderan de la tradición culta, de la falsa cita, de “los injertos de otras lenguas” (*Las sagradas...* 61) para generar ese mismo giro, esa distorsión, ese *relieve* –diría Nicolás Rosa– que hace de la escritura un espiral o cinta de Möbius:

Un relevamiento que puede valerse de prólogos, notas a pie de página, epígrafes, citas, intervenciones personales y digresiones del autor, agregados, interpolaciones e, incluso, de esa inmensa masa crítica generada alrededor de una obra –también llamada metatexto: el invaluable banco de datos.

Se dice arcaizante, hispanista a ultranza, experimental, raro. Se piensa, caso a caso: hermético; desviado de ciertas expectativas de recepción. (*Las sagradas escrituras* 249)

La escritura es esa pirueta o movimiento al nivel de las propias palabras, que las dota de fondo y continuidad. La escritura hermética sería entonces, una escritura de relieves, de capas críticas, una escritura que se escapa de la Tecnocracia y de la represión, mediante un gozoso sumergirse en los depósitos de la lengua. Otro de los segmentos sobre los que Libertella insiste una y otra vez en sus obras es la fecundidad de la actividad patógrafa: “Algo hay, allí, que durante mucho tiempo no fue escuchado por los escritores cuerdos, y que por eso mismo –por no haber sido atado con cuerda, precisamente porque no se le hizo el nudo– se quedó dormido en los depósitos de la lengua” (253). Así es como el trabajo de las cuevas, la escritura hermética y la patografía quedan ligadas como una sola práctica de la escritura que por su maduración, como *Un Fond de Cave*, parece hacer lo mismo que Bonino en el

escenario: dormir en escena, soñar la actuación. Por otra parte, Bonino cumple una función fundamental para la obra de Libertella al enfrentar al lector con el límite de la comunicación (al modo de los grafismos de Dermisache) y al límite de la oralidad. Bonino es casi que un descendiente de Macedonio, en cuya obra descompone, interrumpe y, literalmente, *sofoca* al lenguaje: “el decir teatralizado de Bonino viene a resumir el título de uno de sus espectáculos: *Asfixiones o enunciados*” (256). Bonino es patógrafo porque lo suyo no es la interpretación, sino la letra, la “palabra-valija” (268), los sonidos que se esconden en el fondo del lenguaje. Lo desatado, lo no fijado, lo que ha pasado desapercibido para el público o para los críticos biempensantes, es recuperado por Libertella como fuente de un decir (y de un saber) valioso. Es una forma de regreso, que supone fijar la mirada sobre *Un Fond de Cave*, una fuente oscurecida y olvidada.

La falla de la comunicación en Bonino, supone en *JTC* una falla en la entrega de veracidad/historicidad. Los artificios del collage de esa obra que es *JTC*, van revelando poco a poco la impostura: “En el arte siempre debe haber algo imprevisto; es decir, no visto [...] Por eso, en algunas partes, incomunicadas, el plagio puede pasar por obra de arte, hacer su papel” (*JTC*, 797). En una nota hallada en el “Cuaderno verde”, un compendio de “citas y no escritos propios” (800) de Campalans, se delinea el retrato del artista como un retrato incompleto, infame, *imprevisto*, insisto, *no visto*. Esa quizá habría sido la voluntad del propio Campalans, convertirse en un cero como Pasavento, desaparecer, al fin de al cabo, es lo que hace cuando destruye todas sus pinturas, como tratando de borrar sus rastros. Por otra parte, esta biografía podría también ser una invención, una impostura –y en efecto lo

es— que podría pasar por obra de arte, como lo indica la cita de arriba, es decir traspasar el delicado y casi imperceptible umbral entre la copia y el original. Todo arte, en tanto que representación del mundo, de la realidad, de pensamientos abstractos, es una copia de su fuente. Así lo confirman las citas que Campalans recoge, en donde el procedimiento artístico va de la mano del truco y de la mentira: “Arte: convertir la verdad en mentira, para que no deje de ser verdad” (*JTC* 858). Pero el propósito de estos artificios es siempre el mismo, que el arte proceda a su modo, dejando siempre rastros o huellas de sus procedimientos y de sus fuentes:

Cualquier cosa, este jarro, esta pipa, este objeto: Dios. Procuramos alcanzarlo, pero nunca podemos, ni podremos reproducirlo exacto (Dios es el único autor o pintor realista). Nos quedamos cortos o nos pasamos: el cuadro nunca está exactamente en foco, siempre hay —a la derecha, en la izquierda, en el centro— vaguedad, distorsión, algo que se escapa. Lo podemos romper, intentar reconstruirlo: siempre se notarán las juntas. ¿Por qué disminuirlas?: ¡enseñémoslas con orgullo! Es nuestro marchamo de hombres. (825)

Así, la obra de arte torna de ser un engaño o una falsificación, a ser simplemente una *alegre* mentira, una invención que antes que engañar, traza caminos para su comprensión. No es leyenda la de Campalans, pero dado que su vida ha pasado desapercibida por el ojo de la crítica y el público, muy bien podría ésta calificarse de infame, y por lo tanto, sus sentencias y sus pensamientos, como los de Bonino, suponen para el lector una leyenda, de *legere*, es decir, un método o un camino de lectura. Dice Libertella que “el caso Bonino pide ser leído desde los bordes” (*Ensayos o pruebas...* 22) porque es allí donde se encaminan todas las irradiaciones del centro.

Y leer en los bordes sería un modo de alcanzar todas las irradiaciones de la lengua y su *decir teatralizado*. Quizás este método, que es un camino de lectura y de escritura, deba también aplicarse a la obra de Aub, y entonces lanzar la hipótesis de que así como la comunicación en Bonino se da desde la falla, así también en *JTC* se da desde la pérdida de la verdad, desde la indocumentada realidad que la memoria ha arrasado, desde equívocos desinteresados en el estatuto de lo que es la borrosa frontera entre lo real y lo imaginado, entre el original y la copia.

Bonino apócrifo de Libertella, como Campalans de Aub, imposible olvidar que ese “yo oculto” es también una escritura y una lectura oculta: prácticas de la escritura que a su vez revelan prácticas de la lectura. En ambos casos, las imposturas, los plagios y citas del texto son “las junturas” que Campalans menciona en la cita de arriba; junturas que como los restos y fallas de la comunicación en Bonino, buscan revelar un método-camino de lectura. Todo ello como una necesidad de reivindicar un decir imperfecto, una palabra incompleta, decir desde lo inacabado. Y si al final Bonino no es el de la leyenda, sino todo y cada uno de los fragmentos esparcidos en las obras de Libertella, entonces la biografía de este personaje, de este apócrifo, sería como en el caso de Campalans, un “cuadro cubista” (*JTC* 644) o “un rompecabezas” (651). Pese a que la biografía de Campalans se construye a partir de un extenso y riquísimo aparato de notas, testimonios, ensayos, fotografías, cuadernos de notas, un catálogo de obras, y cantidad de detalles mínimos acerca de la juventud y maduración del *payés*, tanto su vida como la de Bonino se tornan en herméticas y silenciosas vidas, oscurecidas por la luz y el reconocimiento de los otros. Es decir que si bien en Campalans existe una voluntad por abarcar la totalidad, el método cubista, resulta en

un perspectivismo que como Ignacio Soldevila Durante lo ha dicho, “deforma intencionalmente” (151). La impostura está presentada de tal modo que el lector vaya descubriéndola, de modo que se logre evocar en el lector esa sensación de duda o extrañamiento, propia de toda obra vanguardista.

La rebeldía de la letra que he querido trazar en las novelas de Vila-Matas, de Libertella y de Aub, tiene algo en común y es que en los tres casos, el quiebre o el desmontaje, requiere en consecuencia, un trabajo con los restos del montaje. Todas las imposturas cometidas funcionan como el elemento que si bien dota al relato, como en el caso de Vila-Matas, de una estructura o un método, o como en el de Libertella, de una suerte de ritmo de escritura, o como en Aub, de una ambigüedad entre el deseo de recuperar y la imposibilidad de asir el retrato del artista, también buscan opacar, descentrar y corroer la unicidad, el inútil deseo de concretar una totalidad. Así, por ejemplo, Libertella se refiere en su ensayo “La palabra de más”, al uso del metatexto como elemento descentrador y corruptor de la novela:

Por su carácter proliferante y la movilidad de sus apetitos, el metatexto hace espejo y se encuentra con el decir de la vanguardia. Cae naturalmente en la red hermética. En efecto, sea como “oposición ilustrada”, como corrupción del saber constituido, como desvío, mezcla o mera defensa de una teoría, nada define mejor la actividad metatextual que su representación en las vanguardias. Éstas, a su vez, han sabido apoderarse de este cuerpo textual para que hable por ellas. (859)

Elemento descentrador y obsesivamente consciente de su trazo, de sus desvíos, de su errático andar y de su inevitable regresar al yo: “donde uno, en fin, sea en posición de

escritor, crítico o científico de la literatura, siempre habla de los demás para decir Yo” (859). La escritura aquí, en función de una necesidad de romper con el retrato realista, y hacer de él un collage, un rompecabezas que esconde, no digo ya una imposibilidad, sino aún más importante, la inutilidad de estas empresas. El método de collage de *JTC*, en tanto que invención cubista y síntesis del proceso de descomposición y consecuente yuxtaposición, debe ser aquí un referente que permita pensar en una escritura fragmentada y de restos. Javier Pérez Bazo opina al respecto, enfatizando el modo en que el cubismo diluía los límites entre la escritura y la plástica:

La asociación simultaneísta de elementos racionalmente incompatibles produjo el “cuadro-objeto” y en versión literaria el *collage*, de invención cubista y cuya finalidad común, disímil a la de dadaístas y surrealistas, residía en contrastar el verismo de objetos extraídos de la cotidiana realidad con el artificio de la pintura o de la palabra. Con ello, los límites entre artes plásticas y poesía quedaban difuminados, del mismo modo que a través del componente gráfico-espacial del poema, impulsado por Apollinaire en *Calligrammes* (1917). (23)

Verismo y artificio quedan así enfrentados en esa escritura collage que toma lugar en novelas que además incluyen ilustraciones, como es el caso de *JTC* y de varias de las novelas de Libertella, en donde las imágenes, los esquemas, mapas o citas buscan generar, una “laguna mental”, un instante de desconexión en donde el texto y el proceso de lectura queden inevitablemente fragmentados. Por ejemplo, en *Las sagradas escrituras*, Libertella trata el tema de las relaciones entre escritura, mercado y la figura del editor. Al hablar de la tipografía de un texto, la compara con

“un francotirador suelto en la página” (121), imagen complementada por una flecha que desde el final de la frase se extiende hasta el extremo inferior de la página. Evidentemente, la inserción de la flecha, sirve aquí como un complemento de la escritura. Además de materializar aquella relación entre la escritura y el dibujo que tanto interesan a Libertella y que se percibe en todas sus novelas: “La idea es dibujar las letras más que escribirlas; concebir la escritura, al modo de los japoneses, como una pictografía. Esto es en mí una fijeza infantil: empecé a escribir mi primer libro a los once años y ese libro ya tenía esas pretensiones” (Saavedra 67). Sin embargo, en otras novelas la complejidad de la relación entre texto e ilustración puede llegar a tal punto, que lo que se genera es la total paradoja. Véase por ejemplo, la imagen al final de *Ensayos o pruebas...* (Fig. 5), que vuelve a aparecer, algo cambiada en *La arquitectura del fantasma* (Fig. 6):

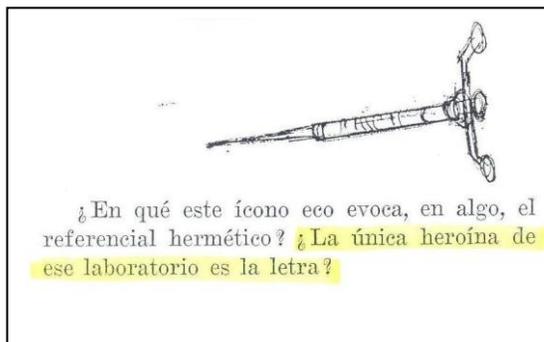


Fig. 5. Ilustración en *Ensayos o pruebas de una red hermética*.

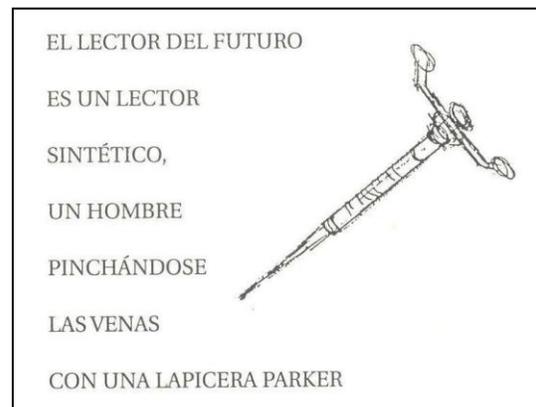


Fig. 6. Ilustración en *La arquitectura del fantasma*.

En la primera ilustración (Fig. 5), la pregunta paradójica asalta al lector. El “lector saltado”, como llama Macedonio al que lee de esa manera, quedará perdido como siempre en las novelas de Libertella, y el lector *atento*, intentará armar una hipótesis

mediocre. Pero si lo que dice Libertella es cierto, aquello de que en la escritura hermética todas las lecturas son posibles, entonces, la pregunta no tiene una respuesta correcta. Su propósito es generar una interrupción en la lectura, servir como disparador de pensamiento. En la segunda ilustración (Fig. 6), la misma imagen reaparece con otro planteamiento, igualmente sorprendente, puesto que no hay un antecedente en el texto en cuestión, y la única manera de descifrar su significado (si algún lector gusta de este tipo de cacerías) es remontándose a la primera ilustración y llegar a una hipótesis por yuxtaposición. Tamara Kamenszain ve en las ilustraciones en las novelas de Libertella, la mayoría de ellas encargadas a Eduardo Stupía⁴⁹, una “constancia de su ingenuidad” (206), así como una prueba gráfica de las obsesiones de su letra: “Antirealista al mismo tiempo que empedernido militante de lo real, él nos demuestra, con sólo mostrarlo, que el fantasma puede ser escrito pero, sobre todo, dibujado, fotografiado y, además, rubricado por otro” (206). Hablando de las ilustraciones en *La arquitectura del fantasma*, Pauls añade algo que me parece importante recordar a la luz de los textos que he venido entrelazando hasta el momento, en concreto el *JTC* de Aub y *Bartleby y compañía* de Vila-Matas:

Si hay algo que gobierna las retrospectivas de *La arquitectura del fantasma* no es el deseo de dar unidad a una vida (Libertella presenta la suya como una constelación, un álbum de visiones), ni la búsqueda de un sentido (aquí no hay *Rosebuds*; sólo chistes, patafísica de país periférico, aplausos de una sola

⁴⁹ En su artículo, “En busca de Hector Libertella” Esteban Prado entrevista a Stupía quien le dice que había conocido a Libertella cuando estudiaba Bellas Artes y que muy pronto empezó a colaborar en sus libros: “Me explica que funcionaba como un técnico, en el sentido de que los pedidos de Libertella era muy precisos y nada quedaba librado al azar. Así creó la armadura de huesos de *¡Cavernícolas!*, la fuente barroca de *Las sagradas escrituras*, el hombrecito de *El paseo internacional del perverso* o el mapa que une Veracruz, Ing. White y Hawaii de ese mismo libro” (66).

mano, escalofríos del lenguaje). Al contrario, es la paradoja, el tic aporético, la voluntad travieso-maníaca de sorprender las cosas a contrapié y hacerlas funcionar al revés. (“Incorregible” 200-201)

Si bien es cierto que la paradoja de la autobiografía de Libertella está planteada desde el título, también es cierto que las imágenes sirven, como lo explica Kamenzsain, para hacer visible aquello que no se puede asir, y que es presentado como imposibilidad por la narración fragmentada. En ese vacilante desafío de ofrecer preguntas, antes que respuestas, las ilustraciones así como la escritura de Libertella, obligan al lector a remontarse a los bordes, los límites (es decir la falla) y sostener desde aquella inestabilidad de sentido, una fuente rica para pensar la literatura. A esto se refiere Laura Estrín cuando habla de la capacidad de Libertella para *sostener las preguntas*:

...como la literatura de Phillippe Sollers, la de Libertella y la de Carlos Correas “son escrituras que sostienen la pregunta” y por eso se mantienen en una posición de disrupción permanente, porque nunca llegan a afirmar nada. Plantear la pregunta (¿por la literatura?) y sostener su potencia en el tiempo parece ser el logro de la obra de Libertella. (Prado 63)

La apuesta aquí no es por el centro, por la unidad, por la respuesta; la apuesta verdaderamente liminal de Libertella, se va por los bordes, fragmenta, y sorprende con sus paradojas alocadas. Y ese fallo, tan emparentado con la dinámica del viaje, es el que permite la sucesión, la continuidad, la interpelación, el movimiento continuo de una letra en devenir.

No obstante, las imposturas y la fragmentación siempre vuelven al yo de la escritura. Algo similar ocurre en *Roland Barthes par Roland Barthes*, otra novela con

voluntad de construcción autobiográfica, en donde el autor se deja llevar por una escritura que no solamente opone un cierto grado de resistencia a convertirse en un libro de ideas, sino que además esta resistencia termina empujándolo hacia el territorio más personal de su yo: « ...ce libre n'est pas le libre de ses idées; il est le livre du Moi, le livre de mes résistances à mes propres idées ; c'est un livre *récessif* (qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend recul) » (123). Acaso eso que Barthes ve como retroceso o toma de perspectiva, sea lo que Ortega y Gasset veía en el *Quijote* como libro-escorzo por excelencia. Alejarse de las cosas para volver a ellas desde una perspectiva nueva, he ahí una posibilidad de lectura de la teoría y su relación con la escritura. El movimiento que el metatexto logra generar mediante su permanente desplazamiento, como lo explica Libertella, es el que hace de éste una poderosa herramienta de quiebre del sentido. Bien sea un modo de retroceder para volver al yo con una perspectiva renovada, o un retroceder y resistir a lo habitual, a lo esperado, a lo visto (que no imprevisto), para llegar otra vez al yo de la letra, la rebeldía de la letra que comienza siempre una nueva aventura. Es importante en este punto reconocer que ese movimiento, dota al metatexto también de una cualidad de movilidad fundamental para pensar una letra móvil, rebelde y desplazada. Así, el metatexto permite pensar ya no la construcción y fundación de sentido, de discursos, de saberes, sino al contrario, la necia resistencia a esta voluntad de definir: “Eso es, pues: un decir móvil, que va ocupando sucesivas zonas estratégicas, en permanente función de desplazamiento, visitando a gusto las fortalezas de las actividades establecidas para llevar y cruzar herramientas de una a otra (“La palabra de más” 859). Pienso en *Bartleby y compañía* y en cómo el rastreo del protagonista por los

laberintos del mal es apenas un pretexto, mientras que la escritura en el cuaderno, en forma de notas a pie de página, es la verdadera materialización de ese *decir móvil* del que habla Libertella. Al viajar por distintas épocas, distintas tradiciones literarias, siguiendo el trazo del narrador, el lector podrá percibir momentos de una voluntad autobiográfica, el sutil e invisible texto sobre el yo –un diario–, un yo enfermo de literatura:

Soy solo una voz escrita, sin apenas vida privada ni pública, soy una voz que arroja palabras que de fragmento en fragmento van enunciando la larga historia de la sombra de Bartleby sobre las literaturas contemporáneas. Soy CasiWatt, soy mero flujo discursivo. No he despertado nunca pasiones, menos voy a despertarlas ahora que ya soy sólo una voz. Soy CasiWatt. Yo les dejo decir, a mis palabras, que no son mías. (*Bartleby y compañía* 54)

La voz que navega por las peripecias de los bartlebys, y que a su vez se siente profundamente afectada por la presencia de éstos, como un desfile de fantasmas que recuerdan el rugido de sirenas que confrontaban el espíritu de Witold Gombrowicz, a su llegada al puerto de Buenos Aires. Estos son también rugidos de sirenas, estos son también la duda, el miedo y la desconfianza, que como sirenas quieren llamar al escritor hacia el territorio del No, hacia el silencio ágrafo de los bartlebys. *Bartleby y compañía* es como el *Diario argentino*, la narración de un viaje, un atravesar por los territorios más oscuros de la literatura, y el narrador es perfectamente consciente de que aquello que se desenvuelve enfrente suyo, en su escritura en devenir, es una travesía:

Estas frases parecen hablar de lo que me pasa en este diario por el que voy a la deriva, navegando por los mares del maldito embrollo del síndrome de *Bartleby*: tema laberíntico que carece de centro [...] Sólo sé que para expresar ese drama navego muy bien en lo fragmentario y en el hallazgo casual o en el recuerdo repentino de libros, vidas, textos o simplemente frases sueltas que van ampliando las dimensiones del laberinto sin centro.

Vivo como un explorador. Cuanto más avanzo en la búsqueda del centro del laberinto, más me alejo de él. (150)

La metáfora del viaje, un viaje a la deriva, dota a la novela de un rumbo, y en este rumbo la única ruta está determinada, o mejor aún, impulsada por la cita, por el recuerdo de libros, vidas, algunas frases que retumban en el fondo de la memoria. Así, la cita distorsionada o inventada, funciona como un método o un camino a seguir, aquello que le da una cierta estructura al viaje, aunque este seguirá siendo un navegar a la deriva y sin puerto fijo. Y el explorador, consciente de que lo suyo es un andar por los laberintos de los bordes –lejos del centro y lejos de la unidad– hace un recorrido similar al de Bonino, quien pide que se lo lea desde los bordes. En el caso de Bonino este borde serían las fallas de la comunicación, el modo en que su decir extraño y paradójico sorprende y altera la comunicación. En el caso del narrador de *Bartleby*, se trata del borde marcado por el límite entre la enfermedad del No, y la posibilidad de escribir una vez más, entre el impulso del silencio ágrafo, y el otro impulso hacia un tipo de comunicación fragmentada como las entradas de su diario.

Me parece significativo que al final de *Bartleby y compañía*, el narrador haga referencia a una frase pronunciada por Beckett, y que lo que va a tornarse en silencio

–inevitablemente– venga impulsado por el recuerdo de una frase, que como una encrucijada, presenta al narrador la doble posibilidad de continuar el relato o de sellarlo con el silencio: “Muchos años después diría Beckett que hasta las palabras nos abandonan y que con eso queda dicho todo” (179). Todo queda dicho, en efecto, el viaje ha llegado a su final, pero sobre todo, me queda la sensación de que no ha sido el explorador quien ha decidido dar fin a su peripecia, sino al contrario, han sido las palabras, impulsadas por una rebeldía furiosa, las que han determinado este fin, tan abrupto como perfecto. La escritura se lleva a cabo desde la incertidumbre propia del viaje, porque como lo dice Vila-Matas, se “escribe desde la incertidumbre y eso es lo que permite avanzar, lo que le divierte y al mismo tiempo le intriga. De lo contrario, de tenerlo todo claro desde el principio, probablemente ni siquiera haría falta escribir el libro” (*Perder teorías* 62). El énfasis en el proceso mismo, en la incertidumbre y la oscuridad que caracteriza en la cultura occidental la falta de conocimiento, la inseguridad, o la no claridad ante las cosas, me lleva de nuevo a la imagen de las obra vivas que Jean-Yves Jouannais utiliza para referirse a las obras que se han resistido a la *lógica mortífera* del mercado y de las instituciones de arte (34). Obra viva no solamente supone la cualidad en bruto de la obra, sino también su cualidad de sobrevivir en la oscuridad del fondo marino. La apuesta desde este territorio oscuro, es el de una escritura en la incertidumbre. Separada de la luz, hundida en la incertidumbre, la escritura de Vila-Matas hace un trabajo teórico en ese preciso atravesar por la oscuridad, en esa travesía a la que sus personajes se lanzan en sus novelas. Es allí donde su pensamiento teórico se encuentra más claramente con el de Libertella, en la voluntad que ambos tienen de dejar que la letra les descubra

distintas rutas y distintas posibilidades; dejar que el lenguaje hable desde su hermetismo en bruto, desde su oscuridad ronca, y que de allí surja la fluidez de un pensamiento teórico que se mese con el propio fluir de la letra. Esta labor teórica, emparentada con el viaje y con la escritura ficcional, constituye la escritura teórica, la escritura viajante, la escritura metatextual que he venido marcando a lo largo de esta tesis. Una escritura que desde sus trampas, desde sus fallas en la comunicación, desde su desplazamiento y su fragmentación, se ha dejado seducir por unas sirenas, que en el fondo no son otras, más que las palabras mismas. Esa letra móvil, en devenir, incierta, que fluye por las novelas, es la letra que a mí me interesa rescatar.

Así como el pensamiento viaja y se mece por entre las olas, así también la escritura se genera desde los viajes y las peripecias mentales, en búsqueda siempre de un saber fragmentario, entre los bordes y los dobleces de páginas y de maletas encontradas. La teoría no puede fijar nada, coincido con Vila-Matas, en que tal empresa no sólo sería suicida, sino enteramente inútil (*Perder teorías* 63). Afortunadamente, la teoría está siempre cambiando, renovándose, disputándose, traduciéndose; y recordando lo que dice James Clifford, la teoría es el producto de un desplazamiento y un impulso de salida: “To theorize, one leaves home” (“Notes on Travel...” 1). Esta salida de la teoría, como el carácter móvil de la letra, hace posible un tipo de escritura que dialoga con la vanguardia y con los mecanismos metatextuales heredados del *Quijote*, de Borges y de Aub. La postura de Vila-Matas y de Libertella de navegar por los bordes, es un modo de recuperar un trabajo, una práctica de la vanguardia, cuya riqueza consiste justamente en no fijar. La fragmentación, el collage, el decir móvil, así como el pensamiento viajante, propio de

la escritura, delinean y postulan un pensamiento de la no-finalidad. Parafraseando a Vila-Matas: viajar, perder países; viajar perder teorías; viajar, escribir, teorizar, todas prácticas que desde un borde borroso, desde un cruce entre distintas prácticas, hacen posible salir, pero también, volver siempre al yo que escribe, que piensa y que viaja. De donde se desprende, que esta llegada, la del escritor y la mía también, en realidad es sólo el principio de otra aventura.

Conclusiones

Para generar el verdadero efecto de una escritura rebelde, movediza y flotante, este proyecto debería entregárselo al lector en una maleta, por cuyos pliegues éste tendría que adentrarse para descubrir un cartapacio, que a su vez contendría unas hojas sueltas con cada uno de los capítulos que lo componen. Cuando Manuel Asensi se detiene a analizar el *Quijote* desde una maleta olvidada en la venta, el crítico español señala que el artefacto no solamente funciona como una “alegoría en miniatura del carácter interminable de la escritura” (*La maleta de Cervantes* 13), sino que además esta maleta sirve como “huella”, un olvido adrede por parte de Cervantes, que le permite “exhibirse a través de su objeto de adicción, la escritura” (22). El análisis de Asensi me resulta profundamente diciente, dada la relación entre viaje, escritura y teoría que he venido trabajando en esta tesis, y el modo en que la escritura es siempre una salida, un viaje como aquel que realiza el sujeto, fuera de la polis, para hacer teoría.

La maleta es entonces una profunda metáfora de la escritura viajante, de la escritura que guardada, acaso un poco escondida, pasa desapercibida del mercado, de las instituciones, de los espías de la polis, de toda esa *luz* que, como lo explica Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica*, marchita y envejece las hojas hasta convertirlas en pergaminos endurecidos. En la oscuridad de sus pliegues, en la luminosidad cerrada de un artefacto de viaje como es la maleta, se esconde, reside, respira, una escritura por venir.

La maleta funcionaría como continuación de la metáfora que propone Michel de Certeau para pensar la teoría, al esconder una escritura en la oscura fuente de sus pliegues o de su forro. En tal caso, la maleta cargada de escrituras, en su trajinado viajar por distintos puertos, sería también una metáfora de la apertura, de la salida, de la posibilidad o la promesa de una escritura por venir: “Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu’il vous coupe le soufflé” (*Le livre à venir* 18). Una maleta cuya cualidad principal sería el ser *portátil*, y que en su desplazamiento y ligereza, se revelaría contra “el GRAND STYLE” (*Historia abreviada...* 80).

Al lector que reciba esta maleta de escrituras portátiles, muy bien le vendría tomar un tren, y de vez en cuando echar un vistazo al paisaje, esa mirada, la del movimiento del tren y la consecuente fragmentariedad del paisaje, es la mirada *estroboscópica* de la que habla Libertella y que debiera poner en práctica el lector. Leer los materiales en el interior de la maleta como si fuesen proyecciones, instantes, escenas, fragmentos, todos comienzos *in medias res*. A este proyecto le ocurre lo mismo que a la escritura de los autores que he analizado aquí, y es que queriendo someterse a las mismas leyes de una teoría que piensa la escritura como un viaje, un desplazamiento, un desliz, la idea de un término, de un final, se le presenta como una imposibilidad. Imposibilidad de detener a la palabra, imposibilidad de marcar barreras, voluntad de rebeldía de la letra.

Baste con agregar que esta teoría de la escritura, en su relación con el viaje y el desplazamiento, tiene mucho qué dialogar con otras escrituras que se han venido produciendo en los últimos años. Si bien mi propuesta ha sido la de centrarme en un

diálogo transatlántico entre Libertella y Vila-Matas, vienen a la mente obras de reciente publicación, como *Traiciones de la memoria* (2009) del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince, que podrían sumarse a esta escritura que se mezcla con el viaje y con la teoría. El libro de Faciolince está compuesto de tres cuentos, y es una suerte de diario de viajes, que se mezcla con el análisis literario y la investigación. Así, la escritura comparte las páginas con imágenes, fotografías, documentos periodísticos, cartas, mapas, que corroboran la dificultad para recordar y la obsesión por recopilar fragmentos del pasado. Es evidente que las experiencias de exilio de este escritor informan su acercamiento a la palabra y la intensidad con la que la memoria ha tomado lugar en su obra, hay que recordar que en *El olvido que seremos* (2006), Faciolince se hace a la tarea de reconstruir un retrato de su padre.

Bilbao-New York-Bilbao (2009) de Kirmen Uribe, es otra novela que desde su título plantea una situación de desplazamiento que caracterizará a la escritura. En la página 16 el lector de esta novela se encontrará con una fotografía plegada de un cuadro de Aurelio Arteta Errasti, titulado “En la romería 1”, cuadro que funciona como pista para la búsqueda de un personaje exiliado en México durante la guerra. “Las dudas e inseguridades de Arteta me trajeron a la memoria el proceso de escritura de este mismo libro” (57) dice el narrador, convocando su deseo de fijar ante la imposibilidad de hacerlo. En ese devenir de la palabra se sitúa esta novela.

Finalmente, viene a la memoria el documental de Trisha Ziff *The Mexican Suitcase* (2011) que narra el hallazgo de una maleta que contenía negativos de fotografías de Robert Capa (1913-1954), David “Chim” Seymour (1911-1956) y Gerda Taro (1910-1937) tomadas durante la Guerra Civil. El gesto que supone este

hallazgo de unas fotografías perdidas de la memoria de la historia, hechas por un judío estadounidense en España, dotan a la maleta de una cualidad verdaderamente transnacional, una maleta ni mexicana, ni española, ni judía. Fotografías portátiles, exiliadas, desplazadas, casi olvidadas. Pienso en estas fotografías como fragmentos, papelitos como los zettel, por lo tanto, escrituras, y me pregunto si no hay en ese feliz hallazgo de una maleta perdida una posibilidad de interrumpir, de deslizar, de fragmentar el discurso. Algo parecido a lo que la escritura hermética de Libertella hace al interrumpir la linealidad, generando insospechados giros.

No pretendo profundizar en el análisis de estas obras, que conozco muy superficialmente, valga la pena agregar solamente que en todas ellas hay elementos que me hacen pensar en cualidades que he venido delineando en esta tesis y que considero no tanto propias de Vila-Matas o de Libertella, sino fundamentalmente, merecedoras de mi atención por indagar en la escritura y en sus posibilidades.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "Valery Proust Museum." *Prisms*. Massachusetts: MIT Press, 1981.
- Alazraki, Jaime. "Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia". *Revista Iberoamericana* 49 (1983): 247- 261.
- Alcira Arancibia, Juana. "La escritura reflexiva en los paratextos de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo." *Alba de América* 28 (2009): 115-124.
- Amat, Nuria. "La marginación de la escritora". *El País*, 25 de diciembre de 2004.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- André, María Claudia. "Victoria Ocampo y Virginia Woolf: Ensayística a dos voces." *Entre mujeres. Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte Latinoamericanos*. Comps. María Claudia André y Patricia Rubio. Santiago: RIL Editores, 2005.
- Antelo, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Asensi Pérez, Manuel. *Los años salvajes de la teoría: Ph. Sollers, Tel Quel, y la génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- . *La maleta de Cervantes o el olvido del autor*. Valencia: Episteme, S.L., 1996.
- Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. México: Aguilar, 1966.
- . *Manuscrito Cuervo*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972.

- . *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.
- . « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Sade, Fourier, Loyola*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- . *Writer Sollers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Reproducibility". *Selected Writings Vol. 3 (1935-1938)*. Cambridge: The Belknap Press, 2002.
- Berkman, Gisèle. *L'effet Bartleby : Philosophes lecteurs*. Paris : Hermann Éditeurs, 2011.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2005.
- . *The Gaze of Orpheus and Other Literary Essays*. New York: Station Hill, 1981.
- . *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 2001.
- . « The Secret of Melville." *Faux Pas*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph". *El Aleph*. Madrid: Alianza, 2010.
- . *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- . "Pierre Menard, autor del Quijote". *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- . *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza, 2008.
- . *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- . *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza, 2008.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- . "Writing Common Places: Graphomania." *Common Places. Mythologies of*

- Everyday Life in Russia*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Brodsky, Roberto. "Crónica de un hombre enfermo de literatura". *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Cacho Vieu, Vicente. "El imperio intelectual de Ortega." *Desde Occidente: 70 años de la Revista de Occidente*. Madrid: Endesa, 1993.
- Caillois, Roger. *Babel*. Paris: Gallimard, 1996.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Calvino, Italo. *Six Memos for the Next Millenium*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Campomar, Marta M. *Ortega y Gasset en La Nación*. Buenos Aires: El elefante blanco, 2003.
- Capdevila, Analía y Alberto Giordano. "Al pie de la letra: *Literal*, una revista de vanguardia". *Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de 1970 à 1990, 3^{ème} série, 15-16* (1996): 401-411.
- Carrizo Rueda, Sofía. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- . "El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad." *Letras* 57-58 (2008): 45-56.
- . "Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el Quijote desde una poética del relato de viajes." *Letras* 50-51 (2004):81-97.
- Castellarnau, Ariadna. "Macedonio Fernández & Héctor Libertella: la escritura puesta en abismo". *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.

- Castellet, José María. *La hora del lector*. Barcelona: Seix Barral, 1957.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Lima: Santillana, 2007.
- Clifford, James. "Notes on Travel." *Inscriptions* 5 (1989).
- Colahan, Clark y Alfred Rodríguez. "Parodic Alteration of the Picaresque in Cervantes's Ginés de Pasamonte/ Ginesillo de Parapilla." *The Modern Language Review* 85 (1990): 609-11.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- Cruz Vélez, Danilo. "Ortega y el problema de la decadencia española." *Sur* 353 (1983): 41- 48.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- . "Bartleby o la fórmula". *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Derrida, Jacques. "Edmond Jabès and the Question of the Book". *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- . *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.
- Díaz, Rafael José. « Image et écriture chez Julián Ríos ». *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres Espagnoles*. Toulouse : PU du Mirail, 2007.
- Diego, Estrella de. "Desde Occidente." *Desde Occidente: 70 años de la Revista de Occidente*. Madrid: Electa, 1993.

- . *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artist's Books*. New York: Granary Books, 1995.
- El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2010.
- Estrín, Laura. "El bailarín, un santo". *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- . "Héctor Libertella". *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada, 2008.
- Etchecopar, Máximo. *Ortega en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Ortega y Gasset, 1983.
- Ette, Ottmar. "Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista". *Revista de Indias* 226 (2002): 675-707.
- Examined Life*. Dir. Astra Taylor. Zeitgeist Films, 2008.
- Faciolince, Héctor Abad. *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2009.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Fernández Martínez, Dolores. "La leyenda de Jusep Torres Campalans". *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*. Tomo II. Valencia, 1996.
- Fernández-Santos, Elsa. « Microrrelatos, autoficción y otras fronteras ». *El País*. 7 de Junio de 2009.
- Ferrater Mora, José. "Ortega, filósofo del futuro." *Sur* 352 (1983): 5-20.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- . « Des Espace Autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité* 5

- (1984): 46-49.
- . *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.
- Foucault/ Blanchot*. Brooklyn : Zone Books, 2006.
- Fresán, Rodrigo. “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”.
- Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Fuentes, Carlos. “Una presentación de Julián Ríos”. *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres Espagnoles*. Toulouse : PU du Mirail, 2007.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. “La cultura europea 1919-1939.” *Desde Occidente: 70 años de la Revista de Occidente*. Madrid: Electa, 1993.
- García Pinto, Roberto. “Los pasos de Ortega en la Argentina.” *Revista de Occidente* 37 (1984): 74-98.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gasparini, Pablo. *El exilio procaz. Gombrowicz por la Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Giudice, Daniel del. *El estadio de Wimbledon*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Gombrowicz, Witold. *Diario argentino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Diary*. Volume I. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- . *Transatlántico*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- . *Peregrinaciones argentinas*. Madrid: Alianza, 1987.
- . *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Gómez-Montoya, Carolina. “Enrique Vila-Matas y la rebeldía de la letra”. *Literal: Latin American Voices* 21 (2011): 1-3.

- Goytisolo, Juan. *Ensayos escogidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . "Sobre Cervantes y Joyce". *La Cervantiada*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Ediciones Literarias, 1993.
- . "Más vale pájaro suelto". *El País*. 4 de agosto de 2006.
- . "Sobre *Larva*". *Palabras para Larva*. Ed. Andrés Sánchez Robayna y Gonzalo Díaz-Migoyo. Barcelona: Ediciones del Mall, 1985.
- Gramuglio, María Teresa. "Sur: constitución del grupo y proyecto cultural." *Punto de Vista 17* (1983): 7-10.
- Guiñazú, María Cristina. "Casas y lenguajes en la escritura de Victoria Ocampo." *Discurso femenino actual*. Comp. Adelaida López Martínez. San Juan: Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1995.
- . *La escritura de Victoria Ocampo: memorias, seducción, "collage"*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Huidobro, Vicente. "La poesía". *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Jiménez, Fernando. *Andar y cavilar: Viaje a España desde Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1991.
- Jouannais, Jean-Yves. *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*. Paris: Gallimard, 2009.
- Kamenzain, Tamara. "Los que conocieron a Gombrowicz." *Texto crítico II* (1976): 89- 105.
- . "La firma". *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- Kanterian, Edward. *Ludwig Wittgenstein*. Londres: Reaktion Books, 2007.
- King, John. *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and Its Role in the*

- Development of Culture. 1931- 1970.* New York: Cambridge University Press, 1986.
- Kohan, Martín. “La pasión hermética del crítico a destiempo”. *El efecto Libertella.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2010.
- Krase, Andreas. “Archives du regard – Inventaire des choses. Le Paris d’Eugène Atget”. *Paris. Eugène Atget (1857-1927).* Paris: Taschen, 2008.
- Kristeva, Julia. *The Sense and Non-Sense of Revolt.* New York: Columbia University Press, 2000.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas.* Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Laiseca, Alberto. *Por favor ¡Plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente).* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975.
- Libertella, Héctor. *El árbol de Saussure.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- . “Borges: literatura y patografía en la Argentina”. *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 707- 715.
- . *La librería argentina.* Córdoba: Alción Editora, 2003.
- . *Literal 1973-1977.* Buenos Aires: Santiago Arcos, 2002.
- . “La muerte lingüística”. *Las sagradas escrituras.* Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- . *Nueva escritura en Latinoamérica.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- . *Zettel.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

- . *Pathographeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1991.
- . *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- . “La leyenda de Jorge Bonino”. *¡Cavernícolas!* Buenos Aires: Per Abbat, 1985.
- . *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- . “La palabra de más (Una nueva introducción al ensayo)”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Lojo, María Rosa. “Buenos Aires en dos viajeros de Victoria Ocampo. Rabindranath Tagore, José Ortega y Gasset.” *La ciudad imaginaria*. Ed. Javier de Nascués. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Llovet, Jordi. “Lo verosímil como impostura”. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Llera, Luis de. “Ortega en Argentina.” *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- Ludmer, Josefina. “Sobre el plagio”. *Radar (Página/12)*, 27 de mayo de 2007.
- Magris, Claudio. « Prólogo. La herrumbre de los signos ». *Una Carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Maistre, Xavier de. *Expédition nocturne autour de ma chambre*. Paris : Dondey-Dupré Père et Fils, 1825.
- Mandolessi, Silvana. “Cultural Hierarchies, Secondary Nations: The Tension between Europe and ‘Minor’ Cultures in Witold Gombrowicz and Jorge Luis Borges.” *Re-Thinking Europe. Literature and (Trans)National Identity*. New York:

- Rodopi, 2008.
- Marías, Julián. *La escuela de Madrid*. Buenos Aires: Emecé, 1959.
- . “El primer libro de Ortega.” *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 2007.
- . “Los géneros literarios en filosofía.” *Ensayos de teoría*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Marinetti, F.T. “Primer Manifiesto Futurista”. *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Cotal, 1978.
- Martín, Rebeca. “La impostura como forma de vida”. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Vila-Matas y el viaje al fin de la noche”. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Melville, Herman. *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*. Madrid: Valdemar, 2004.
- “Mesa de debate: Max Aub y la literatura actual”. *Actas del congreso internacional “Max Aub y el laberinto español”. Tomo II*. Valencia, 1996.
- Meyer, Doris. *Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- . “Victoria Ocampo and Alfonso Reyes: Ulysses’s Malady.” *Studies in 20th Century Literature* 24 (2000): 307-324.
- The Mexican Suitcase*. Dir. Trisha Ziff. 212BERLIN, 2011.
- Microquijotes*. Ed. Juan Armando Epple. Sant Adrià de Besòs: Thule Ediciones, 2005.
- Millet, Claude. *L’esthétique romantique. Une anthologie*. Paris: Gallimard, 1968.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996.

- Moner, Michel. « La vida no acabada de Ginés de Pasamonte ». *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 523-528.
- Motte, Warren. *Oulipo : A Primer of Potential Literature*. London: Dalkey Archive, 1998.
- Nadeau, Maurice. « Doctor Pasavento ». *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Nunez, Laurent. *Les écrivains contre l'écriture*. Paris: José Corti, 2006.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía I, II, III*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo, 2005.
- . *Cartas de posguerra: Nueva York, Londres, París. Marzo – diciembre 1946*. Buenos Aires: Sur, 2009.
- . *Testimonios*. Madrid: Revista de Occidente, 1935.
- Olasagasti, Tomás. “La pregunta biográfica: Heidegger y Ortega.” *Papeles de Son Armadans* 33 (1964): 245-66.
- Onfray, Michel. “Le siècle du nihilisme européen”. Conferencia de Michel Onfray en la Universidad Popular de Caen. *France Culture*, 25 de julio de 2011.
- Ortega y Gasset, José. “El Espectador”. *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1946.
- . *Meditaciones del Quijote*. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 2006.
- Osset, Miquel. “La enfermedad del mundo. Entrevista a Alan Pauls”. *Quimera* 167 (1998): 34- 38.
- Otxoa, Julia. “Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas. Pequeño

- diccionario en tres actos”. *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internaciona Enrique Vila-Matas. Neuchâtel : Universidad de Neuchâtel, 2007.*
- Padilla, Juan. “Razón vital del paisaje en Ortega y Marías.” *Revista de Occidente* 324 (2008): 73- 87.
- Pagès, Stéphane. « Langage, tangage ou la fabrique des mots et du sens chez Julián Ríos ». *Julián Ríos, le Rabelais des Lettres Espagnoles*. Toulouse : PU du Mirail, 2007.
- Pardo, José Luis. “Bartleby o de la humanidad”. *Preferiría no hacerlo*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Paris. Eugène Atget (1857-1927)*. Paris : Taschen, 2008.
- Paulhan, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris: Gallimard, 1990.
- Pauls, Alan. “Incorregible”. *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- Peiron, Joanna. *Gombrowicz, écrivain et stratège. Un auteur “excentrique” face à la France*. Paris: L’Harmattan, 2002.
- Perec, Georges. *Espèces d’espaces*. París: Editions Galilée, 1974.
- Pérez-Bowie, José Antonio. “Max Aub : los límites de la ficción”. *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*. Ed. Cecilio Alonso. Tomo I. Valencia, 1996.
- Piglia, Ricardo. “¿Existe la novela argentina?” *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Plotkin, Mariano. “Aprendiendo a entender: Victoria Ocampo y su descubrimiento de

- los Estados Unidos.” *Anuario de Estudios Americanos* 59 (2002): 565-88.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Editorial de la UVA, 2010.
- . “Final de partida”. *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Prado, Esteban. “En busca de Héctor Libertella”. *Hispanamérica* 119 (2011): 61-70.
- Reyes, Alfonso. “Apuntes sobre Ortega y Gasset.” *Simpatías y diferencias*. Tomo II. México D.F: Porrúa, 1945.
- Ricci, Cristián H. “Victoria Ocampo en Estados Unidos: entre el viaje victoriano y la experiencia exiliante.” *Cuadernos de Aldeu* 16 (2000): 185-195.
- Ríos, Julián. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelona: Edicions del Mall, 1983.
- . *Larva y otras noches de Babel (Antología)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . “Larva”. *Plural: revista cultural de Excelsior* 25 (1973): 16-20.
- Rodríguez, Alfred y Frederike Schlumbom. “Ginés de Pasamonte/Ginesillo de Parapilla/Maese Pedro: La barroca transformación del pícaro”. *Romanische Forschungen* 104 (1990): 438-42.
- Rosa, Nicolás. “Sur o el espíritu y la letra.” *La letra argentina: crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.
- . *Artefacto*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1992.
- Rumeu de Armas, Antonio. “Presentación.” *Anuario de Estudios Atlánticos* 1 (1955): viii-xii.

- Saavedra, Guillermo. "Héctor Libertella: La literatura como fenómeno visual". *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Saer, Juan José. "La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina." *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Sagarra, Joan de. "El extraño camaleón". *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*. Barcelona: Candaya, 2007.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Ariel, 2008.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- . *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- . "La perspectiva americana en los primeros años de 'Sur'." *Punto de vista 17* (1983): 10-12.
- Sheringham, Michael. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Shúa, Ana María. "El ojo de la cerradura". *La Cervantiada*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Ediciones Literarias, 1993.
- Sierra, Marta. "Las *Tierras de la memoria*: Las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández." *Hispanic Review* (2006): 59-82.
- Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*. Buenos Aires: Lumiere, 2003.
- Sobejano, Gonzalo. "Ante la novela de los años sesenta". Alicante: Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes, 2009.
- . "Conciencia crítica en la novela española nueva". Alicante: BVMC, 2009.
- . "Teoría de la novela en la novela española última (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo)". Alicante: BVMC, 2009.
- . "La novela española contemporánea: la renovación formal (1962-1973)". Alicante: BVMC, 2009.
- . "La novela poemática y sus alrededores". Alicante: BVMC, 2009.
- Soldevila Durante, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.
- Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota". *Boletín/12* (2005): 1-11.
- . *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Stavans, Ilán. "Julián Ríos y la novela enciclopédica". *Revista Hispánica Moderna* 44 (1991): 280-87.
- Steiner, George. "El silencio y el poeta". *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- . *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*. Paris : Calmann-Lévy, 2002.
- Sturrock, John. "Introduction". *Species of Spaces and Other Pieces*. New York: Pinguin, 2008.
- Tabucchi, Antonio. "Escribir, no escribir". *Letras Libres* 5 (2003): 42-45.
- Trías, Eugenio. "Pensar en compañía de Ortega y Gasset." *Revista de Occidente* 241 (2001): 72- 86.

- Tucker, George Hugo. *Homo Viator: Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*. Libraririe Droz: Ginebra, 2003.
- Uribe, Kirmen. *Bilbao-New York-Bilbao*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- V.O. Comp. Adriana A. Bocchino. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2006.
- Vaché, Jacques. *Lettres de guerre*. Paris: Au sans pareil, 1919.
- Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- Vásquez, María Celia. “Victoria Ocampo y las escrituras del Yo: entre la afirmación y el olvido.” *Taller de Letras* 29 (2001): 135- 142.
- Velasco, Emilio. “Presentación”. *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta, 2005
- Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- . *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- . *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . “De banderas apátridas”. *El traje de los domingos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2006.
- . *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- . “El arte de desaparecer”. *Chet Baker piensa en su arte*. Barcelona: Random House, 2011.
- . *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “Doble Shandy”. *Enrique Vila-Matas*. www.enriquevilamatas.com. 5 de agosto de 2011.

- . “Breve autobiografía literaria”. *El viento ligero en Parma*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- . *Viento ligero en Parma*. Barcelona: Sexto Piso, 2008.
- . *Impostura*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- . “No hay que hacer nada luego”. *En un lugar solitario. Narrativa 1973-1984*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política: I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.
- Von Hofmannsthal, Hugo. *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Weinberg, Liliana. “Retrato del artista desterrado”. *Max Aub – André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Zettel*. Ed. G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright. Berkeley: California University Press, 1967.
- Yurkievich, Saúl. “De la pintura y la escritura cómplices”. *Quimera: revista de literatura* 111 (1992): 47-50.