
De las Morellianas a "Cómico de la lengua"

□ Saúl Sosnowski

Cuenta una tradición cabalística que al margen de las múltiples lecturas que suscita el Texto Sagrado, existe otro plano de lectura, otro lenguaje: el de los intersticios entre las letras. Si desmitificamos esta tradición y nos remitimos a la conducta que esto impone sobre el lector como ente que puede reconstruir un lenguaje cifrado por el autor, reconoceremos un eco distante de la demanda subrayada en los laicos términos "lector macho".

Esta analogía no intenta vincular las tradiciones textuales sino indicar que estamos ante una actitud literaria que propone al lector un texto cifrado, incompleto en cuanto a la claridad comunicativa de su discursar, que se ofrece como acicate para que el lector participe y re-cree la búsqueda emprendida por el productor y los personajes de la obra literaria.

La noción del lector cómplice, del lector macho, se ha transformado en los últimos años en un lugar común, en parte de nuestro quehacer cotidiano. Cabe lugar, sin embargo, para cuestionar las ramificaciones de esta actitud con respecto al lector y en cuanto a las fracturas adicionales que surgen de la transmisión de un texto. Aun en esta misma frase cabe cuestionar la palabra "transmisión" que implica un dador y un receptor, en vez de enfrentar la presencia de un objeto abierto a múltiples lecturas e interpretaciones; un texto desmembrable en el número exacto de lectores que lo vuelvan a armar. Estas exigencias encierran también las aperturas que debe acatar el que escribe. Para ello, sugiere

Morelli, "cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie".¹

Obviamente, la apertura jamás puede ser absoluta puesto que el uso del instrumento en sí gravita sobre las opciones que surgen ante la página en blanco. Pero entonces, y teniendo en cuenta que los signos nos circunscriben a mediatizaciones de la realidad, cabe enfrentarse a la posibilidad de modificar el valor de estos signos encuadrándolos en conjunciones que vistas desde un orden cerrado podrían ser consideradas "violentas". Esta actitud lleva a una aceptación implícita de que las divisiones de géneros literarios han caducado, de que es imprescindible —como lo subraya Phillippe Sollers en su *Logiques*—² aceptar como falsa la imposición del régimen de la "claridad" comunicativa a la novela mientras se remite a la poesía a un reino donde impera la oscuridad. Debemos pues considerar que la actitud poética del narrador nos enfrenta a un lenguaje que traduce las pulsaciones humanas que están tras (o ante) las restricciones de la lógica. Si rechazamos el orden cerrado que exige la aceptación de la razón como único medio de conocimiento, la página se abre a espacios que ya

¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 8a. ed., 1968, p. 452.

² Phillippe Sollers, *Logiques*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p. 232.



no son unívocos, a planos que ya no tienen sólo un antes y un después, a personajes que pueden pasear juntos sin estar en una misma ciudad e integrar figuras que desconocerán hasta que converjan en un mismo punto de partida. Las nociones definidas —según se deriva de Hofmannstahl, citado por Morelli—³ no sirven para captar lo que está fuera del yo, ni siquiera del incompleto yo.

El verbo no acaba en sus letras sino en los matices que sugiere el signo. El libro no es un orden cerrado sino un cúmulo de posibles cristalizaciones. “La novela que nos interesa —apunta Morelli— no es la que va colocando los personajes en la situación sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual estos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos”.⁴ Entonces sí se da el mensaje en los términos del mensajero; el puente en los términos de los hombres que lo cruzan. Entonces surgen figuras que llevan a 62. *Modelo para armar* y a otros textos que subsumen las circunstancias externas e internas de sus participantes, que los llevan a un encuentro —o tan siquiera a una búsqueda— de su génesis. La reducción de los datos concretos, el incesante cuestionar de la capacidad comunicativa del lenguaje utilizado, lleva en última instancia a una reflexión permanente sobre el propio instrumento que se utiliza para tender el puente. Esto, sin embargo, no liquida la acción, sino que la acción se inscribe en el nivel del lenguaje utilizado o lleva al plano donde se conjugan los actos y los verbos en una comunión inseparable. “*Not text, but texture*”, dice Nabokov en *Pale Fire*. Y Cortázar lo recoge para agregar:

Todo se daba allí como palabras de oráculo: *Not text but texture*. La conciencia de que la trama debía dar el texto en vez de ser éste quien tejiera convencionalmente la trama y estuviera a su servicio. Y así entonces encontrar *some kind of correlated pattern in the game*, la estructura del juego que coordinara naturalmente *events and objects with remote events and vanished objects*.

³ Rayuela, p. 520.

⁴ Rayuela, p. 543.

Dentro de esa perspectiva se había tenido desde mucho tiempo atrás la razón de ser de 62, exploración de lo exploratorio, experimento de la experimentación, y todo ello sin renunciar a la narrativa, a la organización de otro pequeño mundo. . .⁵

Esta conjunción lleva a la exploración de los intersticios a los que me refería al comienzo, a tratar de hallar un plano que se extiende entre lo que sabemos y lo que necesitamos saber. Es en esta dimensión que veo la obra de Néstor Sánchez y, especialmente, su obra más reciente, *Cómico de la lengua*.⁶

La complejidad de la obra impide el detalle minucioso en estos momentos. Trataré, sin embargo, de aislar el que, a mi parecer, es el proyecto fundamental de esta novela. En *Rayuela* encontramos una serie de planteos teóricos sobre la literatura, elaborados en su mayoría por Morelli y aplicados, siquiera en parte, en los "capítulos imprescindibles". En *Cómico de la lengua* no hay tal separación ni planteos teóricos aislados. Mediante la transcripción de un manuscrito que por órdenes azarosos llega al narrador, Sánchez revela el proceso de su escritura. Simultáneamente se da un primer plano narrativo -el manuscrito de Roque Barcia que incluye su versión de los hechos transcurridos y sus comentarios-; y un segundo plano narrativo donde se ofrece la lectura del manuscrito con los comentarios del escriba. Un tercer plano abarca nuestra lectura de un texto que consiste de planos interpolados y separados de lo acaecido por múltiples filtros textuales que difuminan toda verosimilitud de lo empírico. Es decir que aún en el plano ficticio se ha estratificado la ficción para subrayar aún más la relativización de niveles que, aparentemente sin demasiada convicción, seguimos dominando "realidad" y "ficción".

Al escoger este viejo recurso del manuscrito-casualmente-hallado-y-entregado-a-los-lectores-

⁵ Julio Cortázar, *Ultimo round*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 107-108.

⁶ Néstor Sánchez (Buenos Aires, 1935) ha publicado cuatro novelas: *Nosotros dos* (1966), *Siberia blues* (1967), *El amor, los orsinis y la muerte* (1969) y *Cómico de la lengua*, Barcelona, Seix Barral, 1973. Cito por esta edición.

tal-cual-ha-sido-hallado, Sánchez ahonda su crítica del realismo que confía ciegamente en su capacidad mimética. Esto no significa que no desee transmitir fielmente la aparente existencia empírica del manuscrito de Barcia, sino que precisamente busca enunciar lo que se halla en los intersticios de lo que se somete a la volición de los sentidos y de la lógica. Es así, entonces, que se denuncia la caducidad de ilaciones lingüísticas que no pasan de la coyuntura de los bloques para buscar qué hay entre ellos y sacar desde los huecos un lenguaje que al enunciarlos los haga, los cree. Recordemos en este sentido que en nuestros días, según opina Roland Barthes,⁷ el realismo no se puede considerar como copia de objetos sino como el conocimiento del lenguaje. Barthes agrega que "la obra más 'realista' no será la que 'pinta' la realidad, sino la que [...] explorará de la manera más profundamente posible la *realidad irreal* del lenguaje". Creo que es precisamente en esta dirección que debe estudiarse lo que propone esta novela.

La labor editorial del escriba traduce estas intenciones. De la segunda página del manuscrito copia: "*tanto las personas (aparece tachada con equis la palabra personajes) como los sucesos que aquí se refieren son absolutamente reales, cualquier falta de semejanza con personas vivas o muertas podría adjudicarse a otro fracaso de lo que entendemos corrientemente por realidad* (p. 30)". Dos observaciones antes de proseguir: 1) el paréntesis del escriba deja ver que la relación persona-personaje es considerada falsa por Roque Barcia. (Recordemos, además, la cita de Cortázar sobre esta relación.) Indica al mismo tiempo que al llevar a su máquina de escribir los hechos de las personas que lo rodean, debe enfrentarse al aparente desdoblamiento de ser-concreto a ser-ficticio. Al negarse a utilizar la palabra personaje opta por un grado mayor de verosimilitud. 2) En su formato inicial, estas líneas parecen ser otro recurso tradicional de los que se hallan obsesionados por lo fidedigno. Pero, al variar el ángulo del clisé tradicional, también se altera la intención tradicional de estas advertencias. Aquí el

⁷ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964, p. 164.

propósito es ser fiel a lo visto; toda falla radica en que lo que se llama "realidad" quizá no lo sea. De lo que naturalmente se podría deducir que más que el fracaso de lo que entendemos por realidad, importa el fracaso de un lenguaje que no logra salvar el abismo entre lo que es y lo que creemos que es y comunicamos como si fuera *la* realidad.

Barcia había acumulado 19 libretas de apuntes en 30 años, y a pesar de su minuciosa veracidad aflora el temor ante el proyecto. Comenta el narrador: "Por lo tanto tiende a disiparse hasta la última duda en relación con todo lo narrado, o mejor relatado por escrito: esa distancia si se quiere inconmensurable entre Roque Barcia y lo que podría entenderse como una vida dedicada al perfeccionamiento más o menos paulatino de la imaginación" (p. 35). Así se establece una relación intrínseca entre los procesos de creación y de reproducción de lo experimentable.

En su "En relación con la novela como proceso o ciclo de vida",⁸ escribe Sánchez:

Ganas repentinas de afirmar que la imaginación es esa rara facultad que estaría separándonos de lo único que nos concierne. Ganas de recurrir a un testimonio que hasta parecería inventado por venir del onirismo testimonial de Kafka: 'Sin embargo, la vida natural para el hombre es la vida del hombre. Pero no nos damos cuenta. Nos negamos a verlo de esta forma. La vida humana es demasiado pesada; debido a esta causa queremos eludirla, por lo menos, en nuestra imaginación'."

Precisamente la escritura de Barcia comienza a partir de un sentimiento de carencia que se desdobra hacia adentro en las carencias de los personajes que anhelan hallar algo que los restituya a un sentimiento de confianza en la vida. Pero para ello es necesario descifrar su posible sentido, alcanzar ese punto sublime en que "uno sabe para siempre quién es". Es imprescindible reconocer que una verdadera búsqueda sólo puede comenzar al admitir los postulados básicos de la cultura heredada. A medio camino de la obra, el aparente suicidio de Mauro Chavarría —que había iniciado la aventura, el viaje al Norte, con Barcia— reúne a los demás alrededor del que mientras caía de una torre alcan-



⁸ *Revista Iberoamericana*, nos. 76-77, 1971, p. 569.

zó a vislumbrar una respuesta. Dice Mauro: "vivimos en medio de la mentira [...] en medio de la mentira irrisoria con nosotros mismos" (p. 184). Y: "...mientras caía y caía llegué a saber que vivimos esclavizados desde adentro, y siempre convencidos de lo contrario y siempre como si estuviese la eternidad por delante" (p. 185). En esa caída hacia sí mismo descubre que "vivimos enamorados, perdidamente enamorados, [...] enamorados de todo aquello que puede llamarse sufrimiento, de todo aquello que no puede dejar de llamarse sufrimiento" (p. 187).

El viaje hacia el Norte devuelve al grupo a un encuentro primigenio consigo mismo. Bajo la dirección de Alejandro Kressel, aisladamente y en conjunto, tratan de sentir, de conocer sus propios cuerpos, lo que los rodea, la posibilidad de una vida comunitaria en la selva, lejos del hombre blanco y de lo que éste acarrea. Se trata de hacer algo desde adentro, de optar conscientemente por cada acto, saber que un acto sólo tiene sentido cuando se tiene plena conciencia de haberlo cometido. Hay música y posiciones correctas que recuperan el cuerpo para su dueño, simples tonos acompasados que llevan a sentir una paz total, el momento inicial de la creación. Necesidad entonces de reiniciar el camino del hombre, pronunciar por primera vez cada palabra, *merecer* cada verbo. Pero el ciclo del eterno retorno no acaba esta vez en el reencuentro final y en la paz infinita. Un accidente, la muerte de Kressel, desintegra lo alcanzado y el regreso será esta vez al Occidente, retorno a lo que había sido superado, a la felicidad momentánea en la acogida de la familia, a jugar algún papel en el sistema que ni siquiera sirve en esos momentos con alguna alegría chica. Inevitabilidad del reingreso al sistema (Roque Barcia, que había buscado el sonido primigenio de cada verbo, pasa semanas com-

cesidad de no someterse a la porosidad del olvido y de "degradar la ilusión de que somos trágicos" (pp. 267, 324). Finalmente, Barcia accede a las exigencias de su ser. Viaja a París donde se da el encuentro con otros que habían integrado la comunidad, allí cae, allí muere y allí acaba la novela.

El manuscrito de Barcia y la simpatía que por él siente el narrador, dejan traslucir que aún estamos buscando el edén convencidos que debe haber otra posibilidad que la que nos ha sido dada; que aunque a veces no se está tan mal de este lado, no se puede matar la nostalgia del reino —porque como dice Morelli— "la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña. *Wishful thinking*, quizá; pero esa es otra definición posible del bípedo implume".⁹ Esta nostalgia, esta búsqueda constante, exige nuevos ensayos, tentativas que arrosten en cada nivel la posibilidad de quedarse de este lado con la felicidad del mono. Una de las posibilidades de cambio en el plano narrativo se da en este texto donde se desarma la estructura convencional prolijamente armada con escrituras realistas y, lo que es más importante, con lecturas realistas.

La escritura que modifica a quien la ejercita halla su experiencia (diría su valor utilitario) en las modificaciones, en las alteraciones a que somete al lector. "¿Lector macho?" —quizá, pero quizá algo más: exigencia, necesidad imperiosa de captar el ritmo del texto, de leer a Barcia con la buena fe del narrador, con su humor, con su simpatía, con su objetividad; necesidad de analizar y cuestionar cada acto, cada verbo que desea encerrar en sí el objeto que menta. En fin, sumarnos como lectores a la hora del escritor.

[1974]

⁹ *Rayuela*, p. 436.