

# THE DEAD FATHER: RETRATO DEL PADRE EN LA POSTMODERNIDAD

ESTHER SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*

(Abstract)

Barthelme's portrait of the fictional father provides a cryptic caricature that oscillates between profundity and nonsense. Through a psychoanalytic reading of the *Dead Father* (1975), starting from Freud and drawing from Lacan, I reflect upon the fictional representation of the process of internalizing symbolic authority as conscience in postmodern textuality. This allows us to question father structures in fiction, the issue of literary paternity and even our problematic access to the realm of the Symbolic. This paper is in many ways intended as a reflection on Barthelme's novel and on Roland Barthes' affirmation that every narrative "is staging of the (absent, hidden or hypostatized) father".

.....

## LA FICCIÓN DE DONALD BARTHELME

La ficción de Donald Barthelme constituye en su totalidad uno de los más claros exponentes del discurso postmoderno. Sus textos suponen un continuo reto para el lector y el crítico y son una especie de test que pone a prueba nuestra capacidad de respuesta frente a una serie de cuestiones fundamentales que constantemente se plantea la literatura contemporánea. No obstante, la versatilidad del texto de Barthelme posibilita que su lectura como "texto de placer"—en el sentido barthesiano—pueda obviar todas estas cuestiones y nos permita gozar de la experiencia estética que se deriva de uno de los mejores escritores norteamericanos del momento.

La escritura de Barthelme no se presta a una lectura lineal. Sus textos poseen numerosos estratos que sólo pueden captarse a través de un ejercicio intertextual. Así, la cuestión que constantemente se nos plantea desde la página gira las más de las veces en torno al problema de la interpretación del discurso contemporáneo. La multiplicidad de posibles lecturas de un texto permanece abierta a cualquier respuesta externa. ¿Cuál ha de ser entonces nuestra actitud, habremos de abogar por una aproximación pluralista, ecléctica e integradora de los diferentes planos del texto, por una especie de polifonía crítica?<sup>1</sup> ¿o de lo contrario habremos de decantarnos por la indeterminación ("undecidability" para Derrida), por el reconocimiento de la imposibilidad de asignar cualquier significado estable a la escritura? Ambas actitudes son una constante en el panorama del debate en torno a la ficción contemporánea, no obstante, ninguna de las dos presenta un balance claramente más satisfactorio.

---

1. Tomamos la noción de "polifonía" que Bakhtin desarrolla en *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ver también, *The Dialogic Imagination*.

En "Interpretation and Undecidability" Michael Riffaterre resume las aporias que amenazan a ambas alternativas: "Yield to indeterminacy and the text remains an enigma; wave your troubles away and its uniqueness is lost. In both cases interpretation is defeated" (230). Para Riffaterre, la intertextualidad habrá de reemplazar la relación autor-texto por la nueva lector-texto, situando el locus del significado textual dentro de la historia del discurso propiamente. Así, la obra literaria ya no podrá considerarse original, pues si así fuera, no tendría significado alguno para el lector. A juicio de Riffaterre ésta sólo es parte de discursos anteriores, de los cuales deriva su significado. En cualquier caso, en los textos de Barthelme, la propia irresolución nos invita a seguir, especialmente porque su escritura pone de manifiesto toda esta problemática de manera muy explícita. Su ficción cuestiona constantemente la naturaleza del ser y del lenguaje y se ve jalonada por fragmentos que suelen ser intentos fallidos de "interpretación" a distintos niveles: semiótica, psicológica, sociológica, etc. La autorreflexividad que todo ello conlleva halla su contrapunto en la vacilación, en aquellas zonas donde el texto revela su impulso lúdico, anárquico, subversivo. Así, a juicio de Maurice Couturier:

What Barthelme offers is a bright theater of meaning; he does not impose closure and continuity where a condition of fracture and carnivalesque disparity obtains. One cannot even be sure that the heterogeneity of the material can be subsumed ("sublated") under a dialectical process (say, "the dialectical comprehension of ruptures," as Marxist aesthetics would have it). What does emerge with force from all this is a presence, a poise, one might say, *at the brink*. (73)

Lo que señala Couturier, entre otros, quizá sea un rasgo característico del postmodernismo que se sitúa en una especie de visión (post/) apocalíptica. Tal visión tiene un aspecto "negativo" por cuanto que remite a una esfera de supervivencia minimalista y otro más positivo al intentar incorporar un sentido de trascendencia, "starting over, rebuilding from zero, including the reconstruction of language and communication" (Falk 16). En cualquier caso, las historias de Barthelme exceden las implicaciones teleológicas de una polaridad (de la distinción entre aspectos positivos y negativos) como la anterior, si bien en ocasiones parecen incorporar una dialéctica que se mueve en un espacio de incertidumbre y vértigo.

La respuesta que Riffaterre ofrece a la indeterminación, a la aparente "agramaticalidad" de un texto no es ni más ni menos que una abierta defensa del método semiótico. A su juicio, la interpretación se impone sobre la indeterminación ("undecidability") con el paso de una lectura "lineal" a una lectura "intertextual," la cual necesariamente ha de resolver la "agramaticalidad" que el lector percibe desde un principio en el texto. Pero para que lo anterior ocurra, Riffaterre ha de postular la existencia de un "intertexto" que presupone y denomina "aberrant interpretant." El "interpretante anómalo," por así decir, tendrá como misión fundamental devolver a una especie de orden homeostático

la aparente anarquía de los signos. En una palabra, el procedimiento que Thomas Pynchon propone en *The Crying of Lot 49—Maxwell's Demon*<sup>2</sup>—para luchar contra la entropía.

La ficción de Barthelme juega con la anarquía, el desorden y la entropía, pero al mismo tiempo proyecta una energía renovada que alimenta a una crítica, a la vez fascinada y confusa ante el predominio de la indeterminación y la fragmentación; la misma que en el marco de la escena postmoderna se mueve entre la violencia de la interpretación y la tentación del mimetismo.

En las páginas que siguen intentaremos aproximarnos a la escritura de Donald Barthelme a partir de diferentes puntos, adoptando en ocasiones posturas encontradas, amalgamando ideas, hasta poder componer un texto crítico capaz de mantener un diálogo con el material del autor.

Leer a Barthelme implica desde un principio experimentar el poder y la complejidad de la fragmentación. Una de las frases más citadas en boca de uno de sus personajes es precisamente: "Fragments are the only forms I trust."<sup>3</sup> A partir de aquí y siguiendo la línea de las historias reunidas en *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1968) no es difícil trazar una especie de manifiesto estético que se condensa en las distintas voces de sus narradores. Así, la angustia frente a la idea de linealidad y frente a toda construcción racional aflora en "The Dolt": "Thinking of anything was beyond him. I sympathize. I myself have these problems. Endings are elusive, middles are nowhere to be found, but most of all is to begin, to begin, to begin" (65). El miedo a la expresión se ve equilibrado con la seguridad que otorga la palabra en "The Indian Uprising": "Some people, Miss R. said, run to conceits of wisdom but I hold to the hard, brown, nutlike word. I might point out that there is enough aesthetic excitement here to satisfy anyone but a damned fool" (9).

Si bien lo anterior es demasiado inconsistente para poder elevarse al rango de teoría estética, sin embargo, es lo bastante significativo como para revelar la presencia de temas como la desconfianza del lenguaje, la dificultad de la composición, la búsqueda casi imposible de la coherencia o un sentimiento de nostalgia frente al deterioro de las formas continuas. Los personajes de Barthelme confían en el fragmento, sin embargo, a veces sospechamos que tras sus palabras se esconde una velada y casi romántica aspiración a poseer no la parte sino el todo, lo que anima y da sentido a tantas piezas inconexas. Así, el narrador de "See the Moon?" afirma: "It's my hope that these . . . souvenirs . . . will someday merge, blur—cohere is the word, maybe—into something meaningful. What do I look for? A work of art, I'll not accept anything less. Yes I know it's shatteringly ingenious but I wanted to be a painter" (*Unspeakable Practices, Unnatural Acts* 152).

Evidentemente, también existe la posibilidad de que lo anterior—así como la idea de los fragmentos—no sea más que un comentario irónico o una reflexión autocompasiva. En cualquier caso, es en la totalidad de la escritura de Barthelme donde el lector

2. En *The Crying of Lot 49*, el científico Maxwell inventa un ingenio (Maxwell's Demon) que supuestamente separa a las moléculas que se mueven a diferentes velocidades (fast-slow) y que teóricamente posibilita el incremento de energía en un sistema contrario a la entropía.

3. En "See the Moon?" *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*, 153.

experimenta la complejidad de la fragmentación, la cual va más allá de la desestabilización de los distintos códigos narrativos. La fragmentación no es simplemente una técnica, sino que implica todo un proceso de aprehensión de la realidad.

En las historias de Barthelme casi siempre encontramos lo que John Leland califica como "una subversión lúdica de las formas comúnmente aceptadas de discurso y entendimiento."<sup>4</sup> En cualquier caso, la suya no es exclusivamente una preocupación por las formas, sino más bien por las relaciones entre lo "real" (sus signos y significados) y el "ser" (el poder imaginativo del individuo y sus emociones). La forma viene a ser el resultado de tal interacción y el lenguaje, como manifestación más evidente, es el locus de las tensiones, el desorden y la entropía que se generan. Las frecuentes alusiones de Barthelme al lenguaje entendido como basura, desperdicio, como excedente inservible son de sobra conocidas.<sup>5</sup> En ocasiones su estrategia consiste en transformar tal condición en una cualidad positiva introduciendo, apoyado en la comicidad, un elemento de placer estético:

We like books that have a lot of dreck in them, matter which prevents itself as not wholly relevant (or indeed, at all relevant) but which, carefully attended to, can supply a kind of "sense" of what is going on. This "sense" is not to be obtained by reading between the lines (for there is nothing there, in those white spaces), but by reading the lines themselves—looking at them and so arriving at a feeling not of satisfaction exactly, that is too much to expect, but of having read them; of having "completed" them. (*Snow White* 106)

Los clichés, frases hechas y el lenguaje común resultan reconfortantes para el hablante por su carácter fijo, por la inercia de sus construcciones. No obstante, siempre que hablamos existe el peligro de que el lenguaje se nos escape y no podamos controlar el alcance de nuestra expresión. Así, el protagonista de "A Picture History of the War" (en *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*) se ve sumido en la ansiedad y la depresión que le produce el poder subversivo del lenguaje: "What is "wailing"? What is "funky"? Why does language subvert me, subvert my seniority, my medals, my oldness, whenever it gets a chance? What does language have against me—me that has been good to it, respecting it, its little peculiarities and nicilosities, for sixty years" (130). "There are norms in words, the norms in words are like Mexican jumping beans, agitated by the warmth of the month" (137).

El lenguaje tiene vida propia y se apodera de nuestra percepción, su naturaleza predatoria convierte a cada palabra en una potencial agresión: "The moment I inject discourse from my universe of discourse (u. of d.) into your u. of d., the yourness of yours

---

4. En cualquier caso, la teoría de Leland en torno a la fragmentación es limitada, precisamente en el sentido que apunta Blanchot: "To fragment presupposes some whole in the first place capable of being fragmented, just as the fragment, incomplete in itself, presupposes a whole or totality which completes it" (1981, 73).

5. Véase McCaffery, "Donald Barthelme: The Aesthetics of Trash", 99-149.

is diluted" (*Snow White* 46). Teniendo en cuenta lo anterior, es comprensible, como apuntábamos más arriba, la satisfacción que se desprende al alcanzar el final de una frase, de una línea en la escritura, la idea de haber "completado" un periplo gráfico. En las historias de Barthelme no es difícil descubrir una aspiración minimalista en el plano semiótico. Así, en *City Life* (1970), para hacer frente al excedente de significados que genera el lenguaje, se sugiere lo siguiente: "In the larger stores silence (dumping materials) is sold in paper sacks like cement. Similarly, the softening of language, usually cemented as a falling off from former practice, is in fact a clear response to the proliferation of surfaces and stimuli. Imprecise sentences lessen the strain of close tolerances. Silence is also available in the form of a white noise" ("Paraguay," *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* 27). En realidad, lo que Barthelme parece subrayar aquí es que la idea del desplazamiento es consustancial a la propia naturaleza del lenguaje. Tanto en el plano sincrónico como en el diacrónico, el lenguaje cambia y se transforma a medida que lo hace la cultura. La prosa de Barthelme mantiene un estrecho vínculo con la experiencia y la cultura norteamericana contemporánea, con las crisis y los cambios que la conforman. Así, Alan Wilde, aludiendo a la retórica de nuestro autor piensa:

Barthelme's language . . . is always even when most seemingly matter-of-fact, slightly but persistently stylized, deviant, offbeat. Indeed, in its bland recycling of clichés, in its barely perceptible stiffening of the rhythms and patterns of colloquial prose, in its ubiquitous deployment of linguistic chevilles (all as if enclosing the discrete elements of discourse within invisible and ironic quotation marks) and, of course, in its not always recognized capacity for modulating on occasion . . . into a more ornate and rhetorical register, Barthelme's flexible style, the indelible signature of his midfictional status, serves as the concrete embodiment of a vision that acknowledges life's overwhelming dailiness even as it concedes the human potential for establishing within that dailiness small, unstable and mysterious enclaves of significance and pleasure. ("Strange Displacements of the Ordinary" 193-94)

A su juicio, el término más apropiado para caracterizar la escritura de Barthelme sería "midfiction" (a ello se refiere cuando alude al "midfictional status" de su estilo), una práctica alternativa a mitad de camino entre los extremos del realismo y la autorreflexividad. Sus rasgos definidores serían: una interacción entre personajes creíbles y acontecimientos plausibles, si bien inesperados, en una narrativa cuyo marco es deliberadamente habitual y concreto; y una aproximación de manera más fluida y existencial al significado de la "realidad," subrayando nuestra relación con la misma. Entre sus estrategias más comunes se hallan la explotación de la polisemia y la ambigüedad, así como una marcada preferencia por las formas abiertas.

Manteniendo una serie de rasgos que la identifican, este tipo de narrativa se presta sobremedida a continuas modificaciones, bien a través de la propia elaboración formal de los autores, o de los intentos de redefinición por parte de la crítica.

Por último, y fundamental para diferenciar y separar a la "midfiction" del conjunto de la literatura autorreflexiva (incluyendo a la metaficción), Wilde observa que:

In the fact that midfiction is recognizable as such by some technical *écart*, a formal swerve that bends or twists the work away from its own normative procedures, am I not saying what is true of all literature? My answer, obviously, is no . . . for it seems to me that whereas literature in general does in fact trade in deviance from established patterns, midfictional works do so to a degree that makes, finally, for a difference in kind. Accomplished in a variety of ways . . . the midfictional swerve, or rather the very possibility of such a maneuver, depends upon the quality of the work's texture, upon a fabric that is neither (as in reflexive fiction) so heteroclitic as to blur the presence of the dissonant nor (as in realistic fiction) so uniform as to render the deviant improbable. ("Strange Displacements of the Ordinary" 184-85)

Su preocupación gira en torno a los mecanismos de generación del significado, carente de todo afán totalizador que pretenda descubrir y fijar el significado de cualquier texto. Su énfasis en la idea de "proceso," y en la noción de superficie<sup>6</sup> encuentra apoyo en su manipulación del estilo y en la introducción de distintos elementos gráficos en la página que contribuyen a fijar la atención del lector en la escritura y a desalentar su búsqueda de un significado "profundo" ligado a la voluntad del autor.<sup>7</sup>

### **RETRATO DEL PADRE EN LA POSTMODERNIDAD**

El retrato que Barthelme traza del padre en la ficción es una especie de caricatura críptica que raya a la vez en la profundidad y el absurdo. El D.F. está muerto, pero "sólo en cierto sentido" (*D.F.* 14). Nuestro autor ha tenido la osadía de rescatar el espinoso tema de la paternidad de la tradición narrativa anglonorteamericana para ofrecernos una nueva versión pasada por el tamiz de la postmodernidad.

*D.F.* se abre con la descripción del enorme cuerpo del padre medio enterrado en una ciudad francesa. Sentado inmóvil y mirando hacia el cielo, parece que está muerto, pero el narrador nos advierte que no es así. La descripción de su aspecto deja claro que cada uno de sus rasgos se levanta como emblema de la paternidad y el personaje ha de ser entendido en su totalidad como un símbolo complejo. Así, el perfil de su rostro trasluce fuerza y

6. Nuestra experiencia vital es confusa, ambigua, inestable . . . y se nos presenta como una gran superficie, una gran pantalla en la que los acontecimientos ocurren en una sucesión interminable. Todo ello es, por tanto, susceptible de ser representado/interpretado, si bien Barthelme muestra sus reservas a la hora de atribuirle cualquier significado. A este respecto, véase "The Balloon," en *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*.

7. Véase Wilde, "Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony."

perseverancia, su frente viene a simbolizar el poder de la mente y la razón, sus ojos azules y cabello gris, conservan aún su atractivo, al tiempo que su boca pone el contrapunto del deseo y el apetito desmedido—"his full red lips [are] drawn back in a slight rictus . . . disclosing a bit of mackerel salad lodged between two of the stained four" (3). Aunque el D.F. está encadenado como Prometeo, en su audaz intento de capturar un símbolo literario, su imagen es fácilmente reconocible como figura paterna: autoridad, reserva, equilibrio, sabiduría, . . . son sus atributos. Sin embargo, el narrador se apresura a afirmar que éste, "is not perfect, thank God for that," y añade, "we want the Dead father to be dead," e incluso, "we sit with tears in our eyes wanting the Dead father to be dead—meanwhile doing amazing things with our hands" (2-5). Para Barthelme, que el D.F. esté vivo y muerto a la vez y que sus hijos deseen su muerte son hechos, "End-shrouded in endigmas" (172).

Del mismo modo que ocurre en buena parte de la ficción postmoderna, en *D.F.* queda suficientemente claro que la paternidad "literaria" no está indefectiblemente unida a los "padres" como figuras en la narrativa. Si bien la relación entre hijos, madres y padres constituye en el nivel temático de la narración el material familiar a partir del cual se elabora la ficción, en el nivel estructural del texto, el significado de tales relaciones toma la forma de una especie de padre "simbólico," en última instancia, una función en la estructura narrativa. Lo que designaremos como "función paterna" existe sin necesidad de detenerse en imágenes sociales, antropológicas o ideológicas del padre. En la línea de Vladimir Propp diremos que ésta queda de manifiesto como un dilema más (en el análisis de Propp se situaría junto al "riddle" que hay que resolver, la injusticia que se ha de superar, la recuperación de lo perdido . . . )<sup>8</sup> que al comienzo de la narrativa se erige en generador de su estructura. El reto que Barthelme asume en su elaboración postmoderna radica en articular temática y estructuralmente la "función paterna" e instalarla dentro de la tradición sin verse superada o desplazada por ella, ya que si bien en cierto sentido la narrativa postmoderna queda libre de la tiranía de la figura paterna, aún ha de ocuparse de la herencia de la imagen del padre anclada en la tradición de la ficción realista (el tratamiento específico que la literatura postmoderna da a la tradición, es lo que le otorga su identidad).

*D.F.* pone de manifiesto estructuras totalmente tradicionales. En principio, se articula como una "quest": el D.F. desea rejuvenecer y se lanza a la búsqueda del Velloccino de Oro, en su periplo protagoniza toda una serie de hechos heroicos y relata sus conquistas amorosas del pasado. Este viaje mítico une a la novela de Barthelme con *Robinson Crusoe* (1719), *Huckleberry Finn* (1884), *Moby Dick* (1851), *Ulysses* (1922), y otras muchas. Además, en la línea de las convenciones de la "quest," cuando el viaje llega a su fin, un personaje femenino queda liberado (su nombre es "Mother"). Su entrada en acción viene a justificar la consumación del viaje. Además, el D.F. se ve asistido en la búsqueda por su hijo—quien ha contratado a diecinueve hombres para transportar a su padre y conducirlo al lugar deseado. Al margen de la "quest," encontramos el tradicional recurso del libro-dentro-del-libro. Se trata de la obra "A Manual for Sons," la cual con el didactismo propio de los

---

8. Véase Propp.

manuales de información teoriza sobre diecinueve de las veintidós clases más importantes de padres existentes. Tanto el recurso de la "quest" como el de la literatura-dentro-de-la-literatura inscriben a la novela dentro de la tradición literaria anglonorteamericana.

Sin embargo, un análisis más pormenorizado de estos elementos, revela una profunda ironía de cara a la tradición. Así, aunque la novela presenta una "quest," el "estado" de su protagonista es más que dudoso—en ocasiones fuerte y vigoroso, otras veces al borde casi de la muerte. Diecinueve hombres remolcan el enorme cuerpo del D.F. por medio de unos cables. Aún así, protagoniza una auténtica gesta; a lo largo del viaje se dedica a matar indiscriminadamente a sus enemigos y a sacrificar animales con su espada. Al comienzo de la novela se siente pagado de sí mismo tras matar a un grupo de músicos:

The D.F. resting with his two hands on the hilt of his sword, which was painted in the red and steaming earth.

My anger, he said proudly.

Then the D.F. sheathing his sword pulled from his trousers his ancient prick and pissed upon the dead artists, severally and together, to the best of his ability—four minutes or one pint. (*D.F.* 12)

Su apetito sexual se ve frenado constantemente por la intervención de Thomas. Cuando su comportamiento deja que desear, su hijo le golpea en la cabeza. El descrédito del padre va en detrimento de su autoridad y disminuye la importancia del viaje. Aún así, Thomas le obliga a permanecer en la "quest" y responde de la manera más aséptica ante las acusaciones del D.F.: "Processes are killing you, not we. Inexorable processes" (158).

Otra de las grandes ironías de la novela es la aparición de la madre al final. "Mother" acompaña en su viaje al D.F. no como miembro de la comitiva, sino como "a horseman on the hill" (*D.F.* 32), siguiendo y observando sus avances desde la distancia. Cuando se une al grupo lo hace para confeccionar una lista de la compra para sus hijos. Al referirse a su misteriosa figura, el D.F. afirma, "I don't remember her very well. What was her name?" (170).

Y no sólo "Mother" le resulta extraña y desconocida, sino también sus hijas Julie y Emma, con quienes es incapaz de comunicarse y a quienes contempla como posibles conquistas. Si el D.F. intentara hablar con sus hijas comprobaría que éstas comparten una lengua propia constituida sobre la libre asociación y con toda una serie de connotaciones privadas.

El amplio margen de dispersión dentro de sus diálogos se separa deliberadamente de la vía predecible del discurso. Con total independencia de las reglas que rigen el intercambio verbal, Julie y Emma se comunican sobre la base de su experiencia mutua. Sus conversaciones, así como la trayectoria indirecta y llena de rodeos del itinerario de "Mother" sugieren un modelo de comportamiento no lineal que opera como antagónico frente a la economía racional asociada con la autoridad paterna.

Otra de las ironías de la novela es el dudoso status de Thomas como heredero de la preeminencia paterna. Así, en respuesta a la orden del padre, "Explain yourself. It is always interesting to hear someone explaining himself" (56), responde con un tartamudeo,

"I was bbborn twice-twenty-less-one years ago in a great city" (57) y cuenta un pequeño *bildungsroman* de educación irregular y una sucesión de variados aprendizajes. Finalmente, tras un período en el que se dedica a la pesca furtiva, y tras pasar varios años en un monasterio, Thomas comienza a leer filosofía para descubrir más tarde, que no tenía talento para la filosofía (D.F. 58). Dos aspectos importantes que se desprenden de su historia son el poco éxito de sus empresas y su capacidad para seguir adelante fracaso tras fracaso. Thomas quiere dar a entender que su fuerza ha de hallarse en sus fracasos y que el primer requisito que ha de cumplir un futuro padre ha de ser pasar por el estadio del hijo.

La fuerza oculta tras la pasividad de Thomas se revela en la historia iniciática que le cuenta al D.F. En ella refiere que fue secuestrado y torturado por un grupo de hombres que decían, "... that I was wrong and had always been wrong and would always be wrong" (41), y que le retendrían hasta que modificara su actitud. Pasado cierto tiempo, Thomas fue llevado a la presencia del "Great Father Serpent," el cual, "would if I answered the riddle grant me a boon ... [but] I would never answer the riddle correctly so my hopes they said, should not be got up" (43). El Great Father Serpent sujetaba entre sus fauces un trozo de metal con algo escrito y su apetito insaciable constantemente reclamaba "the foreskins of the uninitiated" (44). Thomas logra escabullirse y leer el reverso del trozo de metal en el que se encuentra la solución del "riddle." A la pregunta de la serpiente, "What do you relly feel?" Thomas responde correctamente, "Like murdering." Sorprendida por su habilidad, la serpiente se apresura a decirle que asesinar no es necesario, si bien Thomas se da cuenta que "What I was wondering and marvelling at was the closeness with which what I had answered according to my feelings, my lost feelings that I had never found before." Bajo la apariencia de un hijo obediente, Thomas descubre que es un asesino en potencia. Tras someterse al "riddle" del "Great Father Serpent" y verse transformado por la experiencia, será liberado por sus secuestradores "abroad in the city with murdering in mind—the dream of a stutterer" (46).

A través del rito iniciático, Thomas experimenta "the lost feelings that I had never found before" (45) y confiesa su culpa por un crimen original del que, no obstante, no posee una memoria clara. En cualquier caso, admitir su deseo homicida y aceptar la culpa en el pasado, le hace pensar en el asesinato como algo innecesario. Thomas identifica la fuente de su agresividad y ésta no se desencadena en parricidio.

La vertiente psicológica del rito de iniciación queda completada en "A Manual for Sons"—documento que misteriosamente va a parar a manos de Thomas. En él, la confrontación del "iniciado" con la oposición paterna queda descrita en términos psicológicos:

They [fathers] block your path. They cannot be climbed over, neither can they be slithered past. They are the "past" and very likely the slither is thought of as the accommodating maneuver you make to escape notice, or get by unscathed. If you attempt to go around one, you will find that another (winking at the first) has mysteriously appeared athwart the trail. Or maybe, it is the same one, moving with the speed of paternity. (129)

Ya sea como entidad única o como proyección múltiple, el padre es un principio de oposición. Siempre simboliza el pasado, del mismo modo que la experiencia de "descubrir" es necesariamente un "redescubrir", como cuando Thomas "redescubre" su deseo homicida en su confrontación con el Great Father Serpent. La dimensión del padre-como-obstáculo es elaborada por Julie en un fragmento muy importante, en el que afirma que tras "the fucked mother conceives . . . and the whelping . . . [is] whelped . . . then the dialogue begins. The father speaks to it. The "it" whirling as in a centrifuge looking for something to tie to. Like a boat in a storm. What is there? The father . . . the postlike quality of the father" (77).

Según la explicación metapsicológica de Julie y de "A Manual for Sons," la doble función del padre consiste en ser el primero que se entromete en el estado de libertad del niño, así como el objeto primario en relación al cual el niño se sitúa en el mundo. Es decir, que como el primer "intruso" en el mundo del niño que impide la continuación de esa "storm," el padre presenta una solución al dilema que él mismo le plantea a su hijo.

Esta explicación metapsicológica de la evolución de la mente infantil puede organizarse de la siguiente manera: 1) el primer encuentro catastrófico con el padre-como-objeto es una confusa experiencia centrífuga en la que se mezcla la comunicación en ambos sentidos (producción-recepción), ya que en este primer estadio no existe separación clara entre el agente y el receptor de una acción; 2) en el momento en que el niño identifica al padre como objeto primario en el mundo y al hacerlo se separa de ese mundo, descubre un vasto horizonte de relaciones "objetuales"; 3) detenerse en el padre-como-objeto sienta las bases para su relación con el mundo que, a su vez, constituye el núcleo de lo humanamente inteligible. Este mundo, como sugiere Julie, se edifica sobre las ruinas del universo del niño violado por el padre, y atribuir a éste una cualidad orientadora de ese "ello" inicial en su desarrollo humano implica un reconocimiento del padre como principio originario de funcionamiento de la estructura de la mente.

El reconocimiento de la función paterna se materializa en la aparición de la conciencia de un padre muerto, como lo prueba el descubrimiento de Thomas de un deseo latente de matar al padre. Del mismo modo, "A Manual for Sons" relata el origen del poder paterno a partir de un parricidio original, tras el cual:

You must deal with the memory of a father. Often that memory is more potent than the living presence of a father, is an inner voice commanding, haranguing, yes-ing and no-ing—a binary code, yes no yes no yes no, governing your every, your slightest movement, mental or physical. At what point do you become yourself? Never, wholly, you are always partly him. (144)

La anterior serviría como una magnífica descripción de la figura del padre para Freud, una representación del proceso de internalización de la autoridad simbólica en la conciencia. El fragmento que acabamos de citar muestra que la memoria de la fantasía homicida de Thomas no es más que la expresión arcaica del padre en tanto que fuente de oposición, el principio del "código binario"—"binary code yes no yes no . . ." (144). El manual describe con claridad una teoría de la conciencia paralela a la de Julie. Desde esta

perspectiva, las viejas prerrogativas del D.F.—amar a todas las mujeres, matar a su antojo, seguir su camino sin detenerse por nada ni por nadie—son vestigios de una ostentación de poder imaginario que disminuye su importancia a medida que se llega al final de la “quest.” Su función simbólica es el verdadero legado que transmitirá a sus hijos.

Como hemos visto, los elementos literarios clásicos que aparecen en *D.F.* incluyen a la novela en la tradición de la narrativa anglonorteamericana, si bien presentan una serie de matices que subvierten el significado que éstos hubiesen tenido en la ficción realista. En primer lugar, el protagonista de la “quest” no se acomoda a la naturaleza altamente mimética (“High-mimetic,” según Northrop Frye) de la misma, ya que el D.F. ha de ser transportado. Su dimensión como figura paterna queda drásticamente recortada por la intervención de Thomas y la destrucción de sus prerrogativas. En esta misma línea, los personajes femeninos (normalmente trofeos o tesoros descubiertos a lo largo de la búsqueda) se encuentran aquí en una esfera fuera del dominio paterno, a la que el D.F. no tiene acceso. Por otra parte, la experiencia de iniciación de Thomas revela un claro sentimiento de aversión hacia el padre y por último, “A Manual for Sons” pone de manifiesto que la autoridad paterna no es una “fuerza social”—ostentada por individuos que cuentan con una serie de privilegios dentro de la organización social—sino una función que opera dentro de la estructura de la mente y que sólo puede ser descrita simbólicamente. De hecho, el enigma principal que plantea la novela es precisamente el significado del D.F.—figura que se presenta como personaje en la ficción y como función simbólica.

Volviendo de nuevo a la figura del D.F., podemos decir que éste es como un dios que ha bajado a la tierra para exponerse a una especie de sacrificio ritual. En su estado terreno se ve transportado por diecinueve hombres hacia el lugar donde será enterrado. Sin embargo, aún posee autoridad, en palabras de Julie, “fragile, yet present. He is like a bubble you do not want to burst” (67). Al mismo tiempo le define, “The father is a motherfucker” (76). La reacción de sus hijos frente a él refleja de manera general los aspectos creativos y destructivos de su naturaleza. El D.F. crea y destruye a su antojo, valiéndose de su potencia sexual y de su espada respectivamente. Su deseo no conoce límites y se extiende a todas las esferas, incluyendo el lenguaje del que se siente dueño indiscutible: “All lines [are] my lines. All figure and all ground mine, out of my head. All colors mine” (19).

Otro de los rasgos característicos del D.F. como padre simbólico es el mecanismo de control de la culpa, el pecado y la expiación que Barthelme sitúa en la pierna izquierda de su protagonista. Las gentes confiesan sus errores en “small booths with sliding doors . . . The confessions are taped, scrambled, recomposed, dramatized, and then appear in the city’s theaters, a new feature length film every Friday. One can recognize moments of one’s own, sometimes” (4). Este “material de derribo” sufre un proceso de transformación en el interior del D.F., el resultado es una elaboración cultural que contribuye a la definición del ser humano como tal. Como personaje de ficción, Barthelme describe con mordacidad al D.F. como un auténtico “saqueador” de la realidad, una figura megalomáfica y narcisista, necesario no obstante para sus hijos, en el tránsito de la naturaleza a la cultura. No deja de ser curioso que nuestro autor localice la función simbólica paterna en la pierna izquierda del D.F. Este explicará a Thomas que asumió esta tarea porque “mechanical experience was

a part of experience there was no room for, in my vastness. I wanted to know what machines know . . . Machines are sober, uncomplaining, endlessly efficient, and work ceaselessly through all the hours for the good of all" (13). Además, la pierna izquierda del D.F. puede separarse de su cuerpo, es "desmontable" y no guarda relación directa con su personalidad arrogante. Este frágil vínculo viene a significar que si bien el proceso simbólico está basado en la oposición paterna, no es sinónimo de la imagen del padre, constituyéndose ésta en un indicador imperfecto del mismo.

Esencial al concepto de "padre simbólico" es que no exista imagen que pueda equipararse al símbolo. De hecho, sus hijos en la novela le interpretan de multitud de maneras, y Thomas va reduciéndolo sistemáticamente y preparándose para ocupar su lugar. El propio D.F. se ve empujado y en uno de sus monólogos confiesa, "There were things I never knew . . . what made the leaves fibrillate on the trees . . . what made the heart stop and how unicorns got trapped in tapestries. But And I dealt out 1,856,700 slaps with the open hand and 22,009,800 boxes on the ear," en realidad estaba demasiado ocupado controlando a los demás y "never figured out figured out wot sort of animal And I was. endshrouded in endigmas. Never knew wot's wot" (172). Al final de la búsqueda, el D.F. será sepultado y la autoridad simbólica de su pierna izquierda, internalizada por sus hijos, muere para renacer en sus herederos. La observación con que el narrador aprecia la imperfección del padre—"The Dead Father is not perfect, thank god for that"—alude a la necesidad de la falta paterna—muerte o ausencia—para que el símbolo pueda seguir perpetuándose (algo similar a la institución del tótem tras la muerte de un antepasado). El narrador advierte, "We want the dead Father to be dead" (5) para que éste pueda pertenecer a sus herederos.

El significado que el padre adquiere estructuralmente en *D.F.* se inscribe en la tradición. Al igual que los padres en *Robinson Crusoe*, *Tom Jones* y *Huckleberry Finn*, el padre ha de desaparecer para que, en su ausencia, pueda llegar a conocerse su dimensión. De hecho, desde el punto de vista de la estructura, es la ausencia y no la presencia lo que da significado al padre: el padre se pierde para poder desvelar su significado en el plano simbólico. A juicio de Robert C. Davis:

Barthelme draws his paternal material from the rogues' gallery of traditional images, compresses it into a single image of the father, then allows that image to fall like a straw man, leaving the locus of the father in its place. In this way, Barthelme's novel uses the material of the realistic novel and is at once thoroughly traditional and post-modern. Not truly satiric or parodic, possibilities that would orient *D.F.* toward a merely traditional depiction of the father, this fiction employs irony to undermine its own materials in order to signify the father anew. (138)

*D.F.* se mueve en un alto nivel de abstracción hasta el punto de que, a veces, parece más un discurso teórico que una ficción. El padre es el principio del orden, vertebrador de la narrativa, si bien en ocasiones la articulación de ese orden queda aplazada de manera indefinida. La técnica narrativa que emplea Barthelme se apoya sobre un juego constante de presencia y ausencia en el que el lector persigue el placer del texto. Siguiendo

a Roland Barthes podemos decir que todo texto susceptible de ser comprendido/interpretado presenta siempre indicio del padre: "Every narrative is a staging of the absent, hidden or hypostasized father" (10). Para el semiólogo francés:

Death of the Father would deprive literature of many of its pleasures. If there is no longer a Father why tell stories? Doesn't every narrative lead back to Oedipus. Isn't storytelling always a way of searching for one's origin, speaking one's conflicts with the law, entering into the dialectic of tenderness and hatred. (47)

Habríamos de admitir que una alternativa al padre dentro de la ficción sería abandonar la búsqueda del placer y tratar de alcanzar lo que Barthes llama "jouissance." Moviéndonos entre los dos polos, "pleasure"—placer del "reconocimiento" y la "comprensión"—y "jouissance"—el éxtasis de sentirse transportado por el texto—*D.F.* nos conduce hasta éste último.<sup>9</sup> A juicio de Emma Kafalenos: "Questioning authority is postmodern, and for Barthes produces pleasure. But as it is for Donald Barthelme's *D.F.* who is hauled through the countryside, speaking for some two hundred pages, burial must be postponed. A state of anarchy is creative, successful revolution is not" (75).

En su relectura del complejo de Edipo, Lacan describe una estructura intersubjetiva (entendiendo por "estructura" una organización caracterizada por posiciones o lugares vacantes que pueden ser ocupados por distintos personajes), así como los efectos de representación que ésta produce, invitando a reconsiderar la función del padre. El análisis del caso del presidente Schreber permitió al psicoanalista francés demostrar que para la constitución del sujeto es esencial haber adquirido el Nombre-del-Padre. Si hay forclusión<sup>10</sup> del Nombre-del-Padre, como en el caso de Schreber,<sup>11</sup> los enlaces de ida y vuelta del mensaje al código quedan destruidos.

Hablar del Nombre-del-Padre no es lo mismo que invocar, como frecuentemente se hace, la carencia paterna. Sabemos que un Edipo puede muy bien constituirse aún cuando el padre no esté; si la reflexión se encierra en la perspectiva de la inmediatez no se podrá encontrar una respuesta al problema. Para articular el Nombre-del Padre en cuanto puede ocasionalmente faltar, con un padre cuya presencia efectiva no es siempre necesaria para

9. Barthes define los dos tipos de texto: "Text of pleasure: the text that contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with it; is linked to a comfortable practice of reading. Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom) unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language" (14).

10. La forclusión, traducción lacaniana de la "Verwerfung" freudiana es el modo de defensa constitutivo de la psicosis. Hay forclusión cuando falta la afirmación ("Bejahung"), modo primario de simbolización descrito por Freud como subyacente a la negación.

11. Véase la edición de Rieff.

asegurar que no falte, Lacan introduce la expresión “metáfora paterna,” y la explica al analizar la función del padre en el trío que forma con la madre y el niño.

Antes de referirnos a los tres tiempos del Edipo según Lacan, es necesario explicitar el concepto del *falo*. Comenzar a estudiar el Edipo por el concepto de falo significa que hay en él más que en los tres personajes del triángulo; el falo es el fundamento de la articulación del Edipo.

Dice Lacan que “el falo es el significante de una falta” y, por otra parte, “el falo es el significante del deseo.”<sup>12</sup> En la teoría lacaniana, en el significante y por medio del significante, algo queda inscrito que es de *otro orden*. Por ejemplo, cuando tenemos una necesidad orgánica y decimos “tengo hambre,” estamos transponiendo la necesidad orgánica a términos del lenguaje; las palabras “tengo hambre” ya son diferentes de la necesidad. Pero por el hecho de que algo pasa a ser registrado en otro orden, como es el lenguaje, siempre queda algo que no es registrado. En el concepto de inscripción está involucrado el de transposición: algo es capturado en otro registro, y al mismo tiempo algo queda sin registrar.

Una propiedad importante del significante según Lacan, es que siempre puede ser tachado, anulado, destituido de su función; es decir, si está presente también podría no estarlo; el significante aparece por contraste con una posible ausencia (puede ser anulado o reemplazado por otro significante).

El falo es lo que aparece en el lugar de la falta, es aquéllo en lo cual se inscribe la falta, aunque en el plano de la subjetividad pueda aparecer como una plenitud. El falo *imaginario* es lo que completa una falta produciendo una expresión narcisista en la medida en que el sujeto siente que no le falta nada. Cualquier objeto que cubre una falta puede cumplir esta función imaginaria del falo.

Desde este punto de vista, el complejo de Edipo consiste en una dialéctica cuyas principales alternativas son: ser o no ser el falo, tenerlo o no tenerlo; teniendo en cuenta que el falo no es el sexo masculino, que nadie tiene el falo. Los tres tiempos del complejo de Edipo se determinan por el lugar que ocupa el falo en el deseo de los tres protagonistas.

En el primer tiempo, el niño trata de identificarse con lo que es el objeto de deseo de la madre: es el deseo del deseo de la madre y no solamente de su contacto, de sus cuidados; pero hay en la madre el deseo de algo más que la satisfacción del deseo del niño. Detrás de ella se perfila todo ese orden simbólico del que depende y ese objeto predominante en el orden simbólico que es el falo. Por eso el niño se encuentra en una relación especular: lee la satisfacción de sus deseos en los movimientos esbozados por el otro, no es tanto sujeto como *sujetado*, lo que puede engendrar una intensa angustia; se encuentra sujetado a la madre en la medida en que él encarna su falo. En este momento el falo aparece caracterizado como objeto imaginario, pero la madre lo *simboliza* en el falo.

En el segundo tiempo, el padre interviene efectivamente como *privador* de la madre en un doble sentido: en tanto priva al niño del objeto de su deseo y en tanto priva a la madre del objeto fálico. Es decir que, por un lado, el niño deja de ser el falo de la madre, en tanto ésta prefiere a otro que no es él porque supone que aquél tendrá algo que él no

---

12. Véase “The Signification of the Phallus,” en *Ecrits. A Selection*, 281-91.

tiene; y por otro, no sólo el niño pierde su valor fálico, sino que también lo pierde la madre, en tanto el padre no quede situado como totalmente dependiente del deseo de la madre. En ese caso el niño debe reconocer que a la madre le falta algo que debe buscar en otra parte, que ella también está sometida a un orden que le es exterior.

En este segundo tiempo hay una sustitución de la demanda del sujeto: al dirigirse hacia el otro, encuentra al Otro del otro, a su *ley*. El deseo de cada uno está sometido a la ley del deseo del otro. Hay una estrecha relación entre esta remisión de la madre a una ley que no es la suya y el hecho de que el objeto de su deseo es realmente poseído por ese otro a cuya ley ella remite.

Por lo tanto, la castración simbólica no se refiere al pasaje del dominio de la madre al dominio del padre, sino que consiste en la instauración del falo como algo que está más allá de cualquier individuo (padre o madre), que no se puede poseer. Por eso el falo se instituye como una entidad desde la cual todos quedan situados como simbólicamente castrados.

En el caso de la castración simbólica se introduce un corte, una separación entre la madre y el hijo, pero al mismo tiempo se produce un corte y una pérdida para cada uno: el hijo deja de ser el falo para la madre, y la madre deja de tenerlo. Ellie Ragland-Sullivan lo explica así:

Between 6 and 18 months of age, the infant identifies with a unified, corporal image of "self," which corresponds more or less to identification with the mother's body. Gradually, the child identifies with the object of the mother's desire as well. Wishing to be all for her, he or she wants to be the signifier of her desire—the Phallus is the symbolic and signifying sense of that which replaces lack (Sheridan, *Ecrits* 288-89). At this post-mirror juncture, the first signified for the infant is the Phallus or paternal metaphor. But since the child does not know what the mother's desire really is, the first and only real and concrete signified for the child is its desire for pleasing and fusing with the mother. (278-79)

Pero la insatisfacción del deseo de la madre, para Ragland-Sullivan:

. . . points the child towards otherness, i.e., to the referentiality of the father. The first metaphorical signifier here is the Name-of-the-Father spelling prohibition, separation, difference, and individuation by castration. Since the child cannot fill her lack, the mother is now the mediator permitting the birth of substitutive Desire through castration. She also ushers in the acceptance of prohibition and law. (279)

La instancia prohibidora del padre aparece amenazada en *D.F.* y en un momento climático de la novela se sugiere su castración. Barthelme lleva a cabo lo que podríamos considerar una castración verbal, al incluir "A Manual for Sons," el libro-compendio en el que se reúnen toda una serie de consejos sobre cómo enfrentarse a la figura del padre edípico. En él queda recogida la experiencia del *D.F.*, ampliada en ocasiones y parodiada otras veces. El "Manual" es un retrato de la severidad del padre hacia sus hijos y de la

hostilidad que éste produce como contrapartida. La acción y el diálogo de la novela encuentran su crítica en un repaso de temas fundamentales: la paternidad, los celos, la responsabilidad, el deseo parricida . . . desde distintos puntos de vista: filosófico, psicológico, estético, sexual, etc. Los padres quedan caracterizados como "teachers of the true and not true" ("enseñantes" del universo infantil), temerosos ante su responsabilidad e impotentes en un papel que no eligieron. La conciencia tiránica del padre es el último estadio que recorre el D.F.

En el tercer tiempo del edipo lacaniano, del cual depende la *declinación* del complejo, el padre interviene como aquél que tiene el falo (sin serlo), reinstaura la instancia del falo como objeto deseado por la madre y no ya como objeto del que pueda privarla como padre omnipotente. En esta etapa el niño *prefiere* al padre, y esta identificación culmina en la formación del ideal del yo.

Al no ser el niño el falo, deja de estar identificado con el yo ideal y pasa a identificarse con el ideal del yo. Para Lacan el yo ideal es la imagen de perfección narcisista: se presenta a un personaje completo y omnipotente. El ideal del yo, en cambio, es una constelación de *insignias*; la insignia es un distintivo que alguien lleva para señalar que ocupa un lugar, que desempeña una función; es un emblema, un símbolo que sitúa al que lo posee.

Para Lacan la identificación que produce el ideal del yo es una puesta en relación del sujeto no con la persona del padre, sino con ciertos elementos significativos de los que es el soporte: sus insignias. El sujeto se presentará pues, bajo la máscara, bajo las insignias de la masculinidad. El ideal del yo está orientado hacia lo que en el sujeto representa un papel *tipificante*: asumir la masculinidad o la femineidad. Éstas quedan definidas entonces como el resultado de la identificación con significantes que adscriben al sujeto unos ideales culturales.

En *D.F.* el ideal del yo supone la conquista por Thomas del cetro del padre muerto. El "Manual" está lleno de advertencias y sabiduría condensada en fragmentos que recogen la crueldad del padre y el resentimiento de sus hijos: "[The son] is worried about being small when you were big, but no, that's not it, he is mad about being helpless when you were powerful, but no, not that either, he is mad about being contingent when you were necessary, not quite it, he is insane because when he loved you, you didn't notice" (143).

Su conclusión parece querer violar ese círculo vicioso en el que se inscriben las relaciones familiares: cuando el hijo sea mayor habrá de abrazar una paternidad menos severa y tiránica (en la novela, "attenuated form of fatherhood") y avanzar hacia la "golden age of decency": "Fatherhood can be, if not conquered, at least 'turned down'" (145). A juicio de Lois Gordon, el manual es la sección más importante de la novela:

If, in fact, all journeys are epistemological—the search for knowledge of self, of meaning, of words—this seeming digression provides the definitive portrait of the D.F. and his children and is the heart of the book. A commentary (or another commentary) it is, in effect, no more distorted than the initial story itself, also a metaphor of experience. (171-72)

Como hemos visto, *D.F.* puede muy bien ser una metáfora de la experiencia psicoanalítica. Siguiendo con la lectura lacaniana, en el tercer tiempo del Edipo, el deseo genital, para ser asumido por el sujeto humano, debe estar marcado por la castración. Para Lacan la solución del problema de la castración no está en el dilema de tener o no tener el falo: el sujeto debe primero reconocer que no lo *es*. Sólo a partir de aquí, sea hombre o mujer, podrá *normalizar* su posición. La castración es el lugar de la inserción del sujeto en la sexuación y el pasaje a los objetos múltiples de toda *socialización* del deseo. La función del padre es la que permite que el sujeto se libere de la ilusión que lo define como objeto absoluto del deseo de la madre. El falo adquiere el valor de romper la relación madre-hijo para que el sujeto pueda nacer al deseo en función de la naturaleza androcéntrica del propio orden simbólico.

*D.F.* es también una crítica abierta al androcentrismo del discurso psicoanalítico. Podemos decir que no hay personajes femeninos en la novela. La madre vigila de lejos el gran cortejo fúnebre y tanto ella como Julie o Emma no tienen pasado ni profundidad psicológica. La mujer no participa en los ritos de iniciación (recordemos el capítulo sexto en el que Thomas se ve sometido a duras pruebas) ni se integra en las actividades "masculinas."

La fragmentación de los personajes que Barthelme lleva a cabo socava este elemento tradicional de la ficción. Es como si, al descubrir los rasgos que les caracterizan, la acción sólo tuviera lugar a nivel lingüístico, o que el espectro comunicativo de cualquier otra experiencia artística (pintura, teatro, cine . . .) fuese sustituido por el elemento "lenguaje." Así, al comienzo de la novela, el diálogo entre dos personajes secundarios, Hilda y Lars, trasluce que no hay manera de huir del lenguaje—"We are invigorated with the sweet sensuality of language. We learn to make sentences. Come to me . . . Christmas comes but once a year . . . The light comes and goes. Success comes to those who strive. Tuesday comes after Monday" (16)—y progresivamente nuestro autor literaliza la metáfora de la experiencia como un proceso lingüístico, al tiempo que el lenguaje es la única vía de aproximación a la experiencia. En ocasiones, el lenguaje despierta y materializa el deseo de los hombres: "The D.F. continued to grasp the toe [Julie's]. Toe, he said, now there's an interesting word. Toe. Toe. Toe. Toe. Toe. A veiny toe. Red lines on toe. Succulent toe. Succulent, succulent toe. Succulent, succulent, succulent—" (55). Otras veces se torna absurdo e incomprensible: "In considering, he [D.F.] said, inconsidering inconsidering inconsidering the additionally arriving human beings annually . . . not provided for by anticipatory design hocus or pocus and thus problematical, we must reliably extend a set of ever-advancing speeding poised lingering or dwelling pattern behaviors sufficient unto the day or adequate until the next time" (49-50). (imposible no recordar aquí el diálogo de Lucky en *Waiting for Godot* . . . el monólogo del D.F. sobre la supervivencia en un universo contingente tiene evidentes ecos beckettianos.)

La novela de Barthelme pone al descubierto las múltiples grietas del edificio semiótico sobre el que se sustenta la comunicación humana. El lenguaje, recibido de manos del padre a través del acceso al dominio lacaniano de lo simbólico, se hunde a veces en sus propias contradicciones. La ambigüedad que se encierra en el mensaje de *D.F.* queda en el terreno de la "undecidability." Frente al "Nom-du-Pere" se alza, no obstante, la presencia de

la lengua madre. Frente a la amenaza del D.F. ("I don't remember her very well. What was her name?" [170]), Thomas le recuerda: "Her name was Mother" (170); y en *The Pleasure of the Text*, Barthes no deja de señalar:

No object is in a constant relationship with pleasure (Lacan apropos de Sade). For the writer, however, this object exists: it is not the language, it is the *mother tongue*. The writer is someone who plays with his mother's body [ . . . ]: in order to glorify it, to embellish it, or in order to dismember it, to take it to the limit of what can be known about the body. . . . (37)

#### BIBLIOGRAFIA

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans and ed. Caryl Emerson. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1984.
- . *The Dialogic Imagination*. Trans. and ed. Michael Holquist & Caryl Emerson. Austin: The Univ. of Texas Press, 1981.
- Barthelme, Donald. *Snow White*. N.Y.: Atheneum, 1967.
- . *Unspeakable Practices, Unnatural Acts*. N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1968.
- . *City Life*. N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1970.
- . *The Dead Father*. N.Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1975.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. N.Y.: Hill & Wang, 1975.
- Clark, Beverly. "In Search of Barthelme's Weeping Father." *Philological Quarterly*, 62, 4 (1983): 419-33.
- Couturier, Maurice & Régis Durand. *Barthelme*. N.Y.: Methuen, 1982.
- Critique* 16, 3 (1975). Número especial dedicado a Barthelme.
- Davis, Robert C. "Postmodern Paternity. Donald Barthelme's *D.F.*" *Delta* 4, 1983: 127-40.
- Falk, Eugene H. *The Poetics of Roman Ingarden*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981.
- Farmer, Catherine D. "Mythological, Biblical and Literary Allusions in Donald Barthelme's *The Dead Father*." *International Fiction Review*, 6, (1979): 40-48.
- Gilman, Richard. "Donald Barthelme." In *The Confusion of Realms*. N.Y.: Random House, 1969. 42-52.
- Gordon, Lois. *Donald Barthelme*. N.Y.: Farrar, Strauss, Giroux, 1981.
- Kafalenos, Emma. "Fragments of a Partial Discourse on Roland Barthes and the Postmodern Mind." *Chicago Review* (Winter 1985): 72-94.

- Klinkowitz, Jerome. "Donald Barthelme." In *The Life of Fiction*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1977. 73-84.
- . "Donald Barthelme." *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1975.
- . "An Interview with Donald Barthelme." In *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*. Bellamy, David J., ed. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1974. 45-54.
- Lacan, Jacques. *Ecrits. A Selection*. Trans. Alan Sheridan. N.Y.: Norton, 1977.
- Leland, John. "Remarks Re-marked: Barthelme, What Curios of Signs!" *Boundary 2*, 5 (Spring 1977): 795-811.
- McCaffery, Larry. "Barthelme's *Snow Shite*: The Aesthetics of Trash." *Critique* 16, (Spring 1975); 19-32.
- . "Meaning and Non-Meaning in Barthelme's Fictions." *Journal of Aesthetic Education*, 13, (1979): 16-24.
- . "Donald Barthelme: The Aesthetics of Trash." In *The Metafictional Muse*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1982. 99-150.
- . "An Interview with Donald Barthelme." In *Interviews with Contemporary American Novelists*. LeClair, T. & McCaffery, L., eds. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1982.
- Maloy, Barbara. "Barthelme's *The Dead Father*: Analysis of An Allegory." *Linguistics in Literature* 2, 2 (1977): 43-119.
- Molesworth, Charles. *Donald Barthelme's Fiction: The Ironist Saved From Drowning*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1982.
- Propp, V. *The Morphology of the Folktale*. Austin: Univ. of Texas Press, 1968.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1987.
- Rieff, Philip, ed. "Psychoanalytic Notes upon an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)" *Three Case Stories. The "Wolf Man," the "Rat Man," and the Psychotic Doctor Schreber*. N.Y.: Macmillan Publ. Co., 1963.
- Riffaterre, Michel. "Interpretation and Undecidability." *New Literary History* 12, 2 (Winter 1981): 227-42.
- Rother, James. "Parafiction: The Adjacent Universe of Barth, Barthelme, Pynchon, and Nabokov." *Boundary 2*, 5, (Fall 1976): 21-44.
- Stott, William. "Donald Barthelme and the Death of Fiction." *Prospects* 1, (1975): 369-86.
- Tanner, Tony. *City of Words*. N.Y.: Harper & Row, 1971.
- Weixlman, Joe & Sher Weixlman. "Barth and Barthelme Recycle the Perseus Myth." *Modern Fiction Studies*, 26, (Summer 1979): 191-209.
- Wilde, Alan. "Barthelme Unfair to Kierkegaard: Some Thoughts on Modern and Postmodern Irony." *Boundary 2*, 5, (Fall 1976): 45-70.
- . "Strange Displacements of the Ordinary: Apple, Elkin, Barthelme and the Problem of the Excluded Middle." *Boundary 2*, 10, 2 (Winter 1982): 192-200.