



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

Hors-série | 2022
El acontecimiento Chejfec

Cuando vemos la escritura temblar

Sergio Chejfec



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/13018>

DOI: 10.4000/lirico.13018

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Sergio Chejfec, «Cuando vemos la escritura temblar», *Cuadernos LIRICO* [En línea], Hors-série | 2022, Publicado el 29 septiembre 2022, consultado el 01 octubre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/13018> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.13018>

Este documento fue generado automáticamente el 1 octubre 2022.



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Quando vemos la escritura temblar

Sergio Chejfec

Primera publicación: *Dossier*, n°40, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, marzo de 2019.

- 1 El título que he escogido: “Cuando vemos la escritura temblar”, pretende ser más gráfico que descriptivo. En realidad, me refiero a los efectos de ese temblor, que por otra parte, llamo temblor de manera figurada. No es un temblor consecuencia de una impresión fuerte, del miedo, el frío o algún etc.; acá, el temblor viene a representar la hesitación. Digamos con un poco de teatralidad probablemente cursi, la vibración epitelial de la duda y, más profunda, la de la inseguridad. Como ven, quiero decir que no se trata de una categoría.
- 2 El temblor en sus posibles formas y manifestaciones sobre la escritura puede ser considerado un factor, un cuadro, un tic o hasta un recurso; o quizás también, como todo, puede ser considerado un motivo. Pero lamentablemente no es una categoría de la crítica ni de la técnica de la composición narrativa.
- 3 Miremos los alrededores de la palabra “hesitación”. Hay una zona noble, de afecciones morales complejas: la perplejidad, la vacilación, la incertidumbre, la inquietud; y hay otra zona pedestre, de circunstancias habituales: la desconfianza, la duda, la inseguridad, la indecisión. Podría haber más hallazgos de un lado u otro. Esto es posible porque la hesitación denota también, a diferencia de las otras voces, un estado físico: un trance corporal que se manifiesta en términos de temporalidad, porque para cumplir su función hesitante, o sea, de resistencia y trance de cambio hacia otro estado, o regreso al propio, como circunstancia debe ser breve, titilante; aparecer y enseguida desaparecer.
- 4 Uno podría decir que la hesitación apunta a predicar una acción incapaz de realizarse o una decisión que no se toma. O una palabra que no se termina de pronunciar. La hesitación vendría a ser algo parecido a un tartamudeo de la voluntad. Trance que a veces está asociado con la escritura, y por extensión a la palabra “letra”. La letra hesitante; suena casi a lugar común. ¿Qué se quiere decir con eso? La letra hesitante remite a letra temblorosa; pero por extensión, a una escritura insegura de su desarrollo

discursivo, o verbal; no sólo respecto de su desarrollo plástico, o sea, la traza caligráfica.

- 5 La hesitación puede entonces representar la duda, la inseguridad de quien escribe. Puede representar el tortuoso debate interior asociado a la expresión individual –por ejemplo, ¿qué palabra poner?; ¿cómo transmitir una conmoción dada?–. O también, la hesitación puede sugerir una suspensión menos urgente, de rango circunstancial, una duda digamos superficial de la escritura o de la expresión.
- 6 No sabemos cómo seguir, dudamos, la escritura es hesitante. Ignoramos si una palabra se escribe de un modo u otro. Dudamos frente al teclado o lápiz en mano. No sabemos cómo iniciar la frase que muestre lo que queremos decir; dudamos, hesitamos.
- 7 La hesitación puede aludir también a una serie de momentos mínimos, ajenos a la conciencia, relacionados con el pulso, a veces; y con el propio debate interior asociado a nuestras sub-ideas, intuiciones o nociones lábiles que nos permiten orientarnos entre la espesura de la confusión, cuando –a veces–, escribimos.
- 8 Mucho podemos decir de la hesitación, pero ahora quiero hablar de la hesitación referida, aun cuando no en todos los casos se la verbalice de ese modo. Quiero decir, cuando vemos dudar a quien escribe, vemos la escritura temblar. A veces, los autores se ven llevados a representar sus dudas, o hesitaciones, como una forma de modelar una verdad que funcione como soporte del relato.
- 9 Según mi opinión, esos son momentos de máxima tensión literaria, porque el discurso adquiere un tono suspendido, en términos literales, como si dramatizara su naturaleza artificiosa, inventada, o hasta impostada. La hesitación, podría decirse, sugiere una negociación entre lo que se dice y la forma como eso es dicho; o sea, la hesitación revela una incomodidad frente a la forma, cuyos rasgos no parecen los adecuados para contener aquello que se busca decir.
- 10 Como ven, la hesitación y todas sus palabras cercanas tienen una estrecha relación con el tono. A grandes rasgos, estamos acostumbrados a pensar el discurso textual como una transacción entre lo que se dice y el cómo se dice. El tono vendría a ser la moneda de esa transacción. Como toda moneda, es intangible, representa un valor. El tono es esencial, pero esquivo. El tono es la relación que el discurso establece con lo que está refiriendo, más concretamente con el material.
- 11 Pero no voy a hablar del tono, sino de la hesitación y sus palabras vinculadas. Voy a referirme a ejemplos de autores latinoamericanos bastante conocidos. Y con ello me permitiré cierta violencia, la de considerar esos fragmentos o actitudes como ademanes narrativos específicos, un poco aislados de las obras en los que aparecen.
*
- 12 En 1996, Mario Levrero publica *El discurso vacío*. El relato de la minucia cotidiana y la neurosis del escritor, había estado presente en textos considerados laterales dentro de la habitual lateralidad de este escritor. *El discurso vacío* se relaciona con textos más breves como *Diario de un canalla* o *Apuntes bonaerenses*, y tematiza, en parte, un intento de mejoramiento interior –moral o espiritual–. Y se apoya, como relato que busca explicar su mismo desarrollo, en una relación paradójica. La paradoja se inscribe en una serie de pares dicotómicos. La mano y el cerebro, el sabio y el tonto, etc.
- 13 Poco satisfecho con su vida y su conexión espiritual con el mundo, el narrador intenta cambiar, en el sentido de hacerse más virtuoso. Para ello encara unos ejercicios caligráficos que buscan una nueva y mejorada letra. Puede parecer un chiste, pero para

Levrero fue en serio. El cambio de letra, supone apoyándose en cierta bibliografía no del todo elevada o autorizada –como ocurre por lo general con Levrero– traerá cambios en la conducta. Levrero es consciente del conductismo de su estrategia, pero en ese momento no está en condiciones de someterse a mayores, extensas y probablemente inciertas experiencias psicoanalíticas. La letra cursiva, la escritura manual, supone, ya es lo suficientemente introspectiva –como, por otra parte, lo es en Levrero el resultado: el texto en sí–.

- 14 Por lo tanto, escribe a mano queriendo lograr una grafía legible, una nueva caligrafía de proporciones armónicas. Ahora bien, Levrero advierte que, al esmerarse en el trazo, el resultado es en general bueno; pero cuando se distrae y *escribe* pensando en aquello que le interesa escribir, lo que maquina en ese momento, o cuando narra la propia deriva de la distracción, vuelve a la denostada letra habitual como si se tratara de una condena.
- 15 Levrero da a entender que el discurso debe ser vacío (de sentido compositivo, de contenido y de utilidad literaria) para que la letra alcance una forma benigna y, consecuentemente, para que la escritura manual, como ejercicio y práctica, posea alguna virtud terapéutica sobre el mundo interior del individuo –de él en este caso–. Sirviéndose de esa vacía discursividad, el autor parece proponer un tipo de *nonsense*, o de escritura automática, pero en otros momentos se acerca más a la idea de una escritura subyacente; escribir por otro, a través de otro: una réplica, un doble o una fuerza oculta.
- 16 A la vez, el planteo interesado es subyacente; el discurso propone la ilegibilidad, o en todo caso la inutilidad, como sentido, de aquello fuera del estricto ejercicio de caligrafía, que consiste en un entrenamiento de precisión motriz y enderezamiento de formas interiores desviadas. ¿Cómo conjugar los extremos de letra correcta e incomodidad, digamos, espiritual? La letra correcta, estilizada, no sólo tiene efectos terapéuticos por su equilibrio y belleza, sino porque su ejercicio representa una educación individual, un esfuerzo orientado al mejoramiento. Los obstáculos, límites y contriciones moldean la voluntad, templan el espíritu y retribuyen el esfuerzo. El del esfuerzo virtuoso es un principio con el que Levrero entabla una pelea constante; no porque busque denostarlo, sino porque cree en eso con lo más profundo de su ser, y al cual, en la medida en que no logra asumirlo, pese a sus intentos, termina sucumbiendo.
- 17 Esta idea de mejoramiento interior proviene de un axioma leído años atrás en las *Selecciones del Reader's Digest*, que en cierto modo se convertirá en leitmotiv de la continuación de *El discurso vacío*, o sea, “El diario de la beca” correspondiente a la mayor parte de *La novela luminosa*. El diario de la beca viene a ser la versión maximizada y proliferante de los iniciales ejercicios caligráficos “vacíos” del autor. Hay en ellos un compromiso casi único: escribir lo que se le ocurre, con una sola condición: que sea también lo que le ocurre.
- 18 ¿Pero qué le ocurre? Uno puede decir: probablemente como a todo el mundo, a Levrero le pasa de todo. Sin embargo, tiene un esquema gracias al cual puede oscilar entre la experiencia concreta, física, y el significado que descubre en ella, no siempre uniforme, tratando de sacar partido de ambos campos, para alimento de la narración y probable consuelo moral. Ambos formatos –la experiencia cotidiana (el orden de lo trivial-problemático) y los significados profundos (los deseos y aversiones a cuyas fuerzas se somete)– componen la mecánica que empuja el relato.
- 19 Levrero muestra aquella virtud que lamentaba no tener Alejandra Pizarnik, el don del relato; como decía ella, la posibilidad de contar y describir (“quiero escribir cuentos,

- quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa”). Ambos escritores escenifican la incomodidad, pero el aparato de Pizarnik es vetusto pese a las múltiples alternativas a las que recurre (diario sentimental, literario, de viajes, de lecturas, de impresiones, etc.). Estas convenciones van asfixiando el diario paulatinamente, al someterlo a regímenes esporádicos pero siempre esquemáticos.
- 20 Uno podría sostener que la resistencia, o interés, de Pizarnik reside precisamente en la contradictoria impregnación de las convenciones, a las que sin embargo siempre sucumbe y fuera de las cuales no construye alguna voz auténtica. (Es relevante la pregunta que efectúa acerca de Aurélia, de Nerval: “¿Cómo es posible que estando loco se haya expresado mediante un estilo sereno, dulcísimo? Me pregunto qué sucedería si todos los locos recibieran una cultura clásica”). Sólo en los últimos años aparecerá la increpación más elocuente del diario, la relacionada con el acento y la lengua argentinos, y su eventual carencia, aunque más como lamento que como baluarte.
- 21 Pizarnik, recurrió a ejercicios de escritura con la mano izquierda –al igual que otro autor, Néstor Sánchez, a quien enseguida me referiré–. Cuando lamenta en sus diarios la dificultad para escribir prosa, recuerda la fantasía infantil del lápiz mágico como un ideal de escritura instantánea. Una máquina de escribir no mecánica, tan solo providencial. El lápiz mágico es el sueño de casi todo escritor. Por un lado, la escritura autónoma, involuntaria pero verdadera; por el otro la escritura resistente a cualquier tipo de material: cada cosa, cualquiera sea, portando la marca indeleble de la forma. El lápiz mágico es la deliberación última y la inocencia extrema.
- 22 Un escritor “lápiz mágico” es omnipotente; no alguien que puede escribir todo, sino quien convierte todo lo que escribe en su propio régimen sin pérdida de energía; y sobre todo, un escritor que jamás vacila, alguien cuya escritura no tiembla. Levrero, que se esmeraba por superar la “angustia difusa” para alcanzar el “ocio” que le permitiera crear, advirtió (maña o treta de veterano) que el lápiz mágico era la misma incomodidad; que nada hay detrás o debajo, escondido, cuando se escribe. Que la profundidad, si existe, aparece después.
- 23 Néstor Sánchez es otro ejemplo de disciplinamiento caligráfico, y físico en varios sentidos. El “Diario de Manhattan” (en *La condición efímera*, Paradiso, 1988) son las páginas de un homeless, ex escritor, llevado a reinstaurar el aprendizaje escriturario. Sánchez decidió llevar un diario con la mano izquierda, como una forma de regresar a la infancia de la escritura. Escribir es un punto de apoyo, como dice; el único punto de conexión entre su pasado y el presente “en situación de calle”, como se diría ahora. Pero escribir con la izquierda es sobre todo regresar a la experiencia física de los primeros años, cuando el dibujo de cada palabra significaba una crispación. Los obstáculos, las imposiciones y los esfuerzos funcionan como sostenes de continuidad.
- 24 Pasan los días, y Sánchez se impone nuevas restricciones físicas, ahora alejadas de la escritura. No usar guantes en el frío de enero; tener las manos lejos de los bolsillos; no cruzar las piernas en ninguna circunstancia; al cruzar la calle, subir la vereda opuesta siempre con el pie izquierdo. Llegado un momento, Sánchez hará todo con el flanco izquierdo, condenando su cuerpo a una perpetua incomodidad. Las restricciones continuas se complementan con los desafíos; uno de ellos, exitoso al primer intento, es dormir en el peligroso barrio de Harlem.)
- 25 Como es lógico, el único espacio privado en el breve texto de Sánchez es el propio cuerpo; por ello es inevitable que la intimidad se recorte a cada momento sobre la ciudad (la calle, el clima, el azar urbano, las regulaciones), tal como ocurre en los

relatos de locos o marginales. Por un lado, está la voluntad individual, más o menos firme, y la serie de pruebas corporales autoimpuestas; y por otro lado, está el cuerpo de Nueva York y sus contradictorias escalas. Ambos cuerpos son escritos por las mismas restricciones y dudas.

- 26 El breve relato de Sánchez se construye a partir de la ausencia de mediaciones y refugios materiales (es un escritor sin gabinete, sin espacio de escritura, sin techo); por lo tanto, la experiencia no encuentra sitios de transición hacia la esfera privada, la cual, como existe de modo obligado, debe replegarse tras el esfuerzo corporal para ponerse de manifiesto; debiendo ser entonces una mera expresión.
- 27 Ahí hay un mundo de hechos sugerido y a medias revelado, que se apoya en las acciones obsesivas de los vagabundos: el plano de la vida subjetiva sin herramientas emocionales, sin lugar de intimidad, dominado por las condiciones de su privación, o sea el mundo de los rituales privados sin sitio dónde fijarse, excepto el recoveco, refugio o escondite. Por contraste, la incomodidad de Sánchez tiende a la abstracción. El mismo cuerpo funciona como una célula de peticiones y reparos morales; en el extremo opuesto del arco, la ciudad turbulenta y maliciosa que domina voluntades a través de los flujos económicos y espacios comunicacionales.

*

- 28 Menciono ahora otro tipo de hesitación menos física y más cerebral, en el sentido de creativa, que bordea el campo del procedimiento. La voz que narra duda del carácter de aquello que está describiendo. Dice, por ejemplo, “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia” (*La comedia del arte*, p. 19). Cinco páginas después, señala: “No se confundan estos renglones con borrador, boceto o notas para un desarrollo ulterior; la forma que va adquiriendo el relato responde a lo enunciado.” (p. 24). Quien escribe es Adolfo Couve, a mediados de los 90. Relato, tragedia, parodia, borrador, bocetos, notas. Uno podría decir que es la enumeración más atinada de los formatos incluidos en la caja de herramientas de un escritor contemporáneo, que está tan modelado por los esquemas de género (relato, tragedia, parodia) como por las nociones de la escritura semi privada (borrador, bocetos, notas). Couve no llega a mencionar esas dos palabras que representan el campo de fuerzas de la narrativa de estos años (o sea, por un lado la novela, por otro lado el diario); sin embargo, se instala en el problema desde el exterior, con la discreción de una supuesta ajenidad.
- 29 Cuando Couve dice “la forma que va adquiriendo el relato responde a lo enunciado”, es como si asumiera el ejercicio de Levrero en un registro diferencial. El sujeto que escribe se pliega a los mandatos de la sucesión escrita, que oscila entre la letra contingente de la nota y la escritura amoldada al género. Son dos, también, los tiempos. El tiempo de la historia y el tiempo de las versiones. El narrador dice que escribe la historia de Camondo –el pintor personaje de *La comedia del arte*–, una historia de la que escribió versiones, en cierto momento dejadas de lado. Dejadas de lado aunque presentes, porque hace constante referencia a ellas. Las versiones están escritas en pasado (es el “yo escribí esto, lo otro, etc.”); la historia definitiva, digamos, está en presente. Esto ocurre más allá de los propios tiempos de la acción de la historia, que pertenecen al pasado. O sea, Couve hace actuar a Camondo en el presente de su relato, aunque las acciones pertenezcan a la prehistoria de la escritura y a la historia de la representación.
- 30 Uno puede decir, el truco, técnica o magia de los tiempos narrativos; o capas de algo parecido a pinturas. Pero también se podría decir, el solapamiento de las intenciones, que se visten de indecisión, idas y vueltas y hesitaciones varias respecto de la historia,

las estrategias para contar, y los hechos verdaderos adosados (si son tales). Porque en La comedia del arte se nos cuentan, en principio, dos historias. La historia del relato (los fallidos y el actual), en presente, y el tercer relato, que vendría a ser el de los hechos reales, contados sin intención de alegoría ni adorno, en pasado. El narrador se sirve de las referencias al relato original, para mostrarse “económico”: el sistema de referencias a ese primer relato otorga una garantía agregada de verdad. No hace las cosas más reales, pero sí con más efecto de realidad. Hay un momento clave, en que la historia parece revelar uno de sus temas. Es cuando Camondo, luego de una ardua jornada de trabajo frente al mar, coloca el cuadro que ha pintado frente al paisaje para ver si ambos tienen las mismas características: si la pintura se diluye en el paisaje, si el cuadro, del marco hacia adentro, transparenta la tela. Esta preocupación mimética, que parece ser el ideal absoluto de la estética pictórica de Camondo, se revierte también sobre el relato que Couve intenta tornar más mimético cuanto más elaborado o barroco resulta en su juego de primeras versiones y profundidades.

*

- 31 Ahora me gustaría pasar a una escena de los *Diarios* de Emilio Renzi. En 1974, Piglia viaja a China; este viaje ocupa unas pocas páginas del diario. Piglia visita a Kuo Mo-Jo, anciano poeta que, en desgracia bajo la Revolución Cultural, sólo puede caligrafiar, con exquisito arte, poemas de Mao. Piglia pone atención durante la entrevista a los movimientos de Kuo, vacilantes debido a su condición física, y los de sus asistentes, siempre listos para sostener al anciano.
- 32 La observación de Piglia es doble; por un lado, hacia el diálogo con el poeta, que se desarrolla a través de un intérprete, y por otro hacia el avance escénico de la entrevista, con distintos jóvenes orbitando alrededor del maestro. La conversación es un guión que se recorta, no siempre coordinadamente, sobre la propia escena física, un poco farsesca, protagonizada por los dos escritores, en la que intérprete y asistentes parecen extras de un ritual dramatizado. Cuando llega el momento de la despedida, la mirada de Piglia se detiene en la mano temblorosa con que Kuo dedica un ejemplar de poemas de Mao, caligrafiados por él.
- 33 Esta escena posee el enigma pigliano de la escritura, que también exhibe un momento de inseguridad y alerta. Como saben sus lectores, la ficción de Piglia instala el acto de escribir en el centro de todo relato. El escribir material, sometido a reglas ambientales y a condicionantes físicos e históricos. El relato refiere una u otra historia, pero siempre debe estar componiéndose ante la mirada de lector. Es una condición de su propia ficción: sin escena física de escritura no hay relato.
- 34 Así, la entrevista con Kuo parece una más de las heterogéneas situaciones de escritura material que los diarios de Piglia van dosificando con vocación de memento y como clave de la confianza que este autor tenía en la empiria. En general se trata de situaciones anticlimáticas: algo denso ha pasado o está por pasar. Pese al escaso grosor de esta anécdota comparada con otras de escritura, la visita al poeta chino tiene la fuerza que deriva de la distancia cultural.
- 35 Entonces tenemos un momento en que la escritura, precisamente porque ocupa un lugar central en lo anecdótico y en lo conceptual, se torna muy difícil de precisar. Por un lado, el trazo tembloroso de Kuo, que debe ser sostenido por los asistentes; por el otro, el significado de esa escritura esforzada, consagrada a escribir poemas de otro, aunque con eximia dedicación. Conociendo las circunstancias de los últimos años de Piglia, esta escena de escritura asistida adquiere un valor indicial y simbólico.

- 36 La convaleciente navegación tuvo similitudes con la escena dilatoria con que se describe a Kuo. La asistencia solícita, la brigada de personas organizadas para ayudar a escribir. A medida que la ayuda se hacía más necesaria y exigente, con más desvelos y esfuerzos logísticos, aumentaba la levedad de Piglia, como si la remisión física se tradujera en una presencia más evidente y paradójicamente más abstracta. Como experiencia concreta, supongo que ha sido uno de los procesos de composición literaria más complejos e intrigantes que se hayan realizado –y como tal merecería un registro y estudios específicos–.
- 37 La famosa máquina de escritura de Piglia, terminó siendo en su caso la máquina que acompañó a la enfermedad contra la muerte. La relevancia de las escenas de escritura y la importancia que Piglia asigna a la faceta entrópica de la literatura –representada por borradores, papeles fronterizos, escrituras provisionales en general y vicisitudes reales o imaginarias–, se relaciona estrechamente con su ideología literaria materialista, cuestión que está mucho más allá de la reivindicación de una literatura vitalista. Más bien la curiosidad intelectual y reflexión analítica se potencian cuando describe casos en los que la literatura es asumida como refutación narrativa contra los discursos sociales dominantes; no de un modo declamativo, sino sobre todo a través de la construcción y la combinatoria de registros.
- *
- 38 “¿Un día será esta historia mi coágulo?” (*La hora de la estrella*, p. 14). Esta novela de Clarice Lispector, narrada por un individuo llamado Rodrigo, está construida a partir de un máximo y polifacético temblor. La hesitación del narrador es múltiple: frente al material que se propone describir, frente a la forma más apropiada o lícita de hacerlo. Pero duda también ante los personajes y las anécdotas, porque en ocasiones ignora la verdadera naturaleza de lo que dibuja, y otras veces ignora el significado cierto de lo que ocurre. La incertidumbre respecto de los hechos y los sentidos marca el tono de la novela; por oposición, como si se tratara de una forma orgánica que precisa alcanzar su propio equilibrio, esa incertidumbre predica acciones y circunstancias cada vez más recortadas y, digamos, brutales.
- 39 También la novela dice: “Medito sin palabras y sobre la nada. Lo que me confunde la vida es escribir”. La frase pertenece a Clarice Lispector y es la antesala de *La hora de la estrella*, el llamado “Prólogo del autor”. Si alguien quisiera tomar el famoso narrador-director de *La hora de la estrella* como un ser aparte, alejado de la autora, estas palabras lo desmentirían. La única concesión de Lispector a una división entre sujeto del enunciado y de la enunciación pasa por el género del emisor, gesto con que más bien señala, me parece, su implicación profundamente emocional con la historia; apropiarse de una voz de hombre como forma de subsumir aún más a Macabea en la inconsistencia de su indiferenciación.
- 40 “Lo que me confunde la vida es escribir”. La confusión se proyectará sobre el narrador a lo largo del texto, pero también sobre los materiales que elige para contar una historia tan precisa como vaporosa. Desde los posibles títulos para esta obra, acotados y climáticos al mismo tiempo, hasta las intrusiones del narrador en la conciencia de los sujetos, como si fuera un narrador de Henry James enloquecido en medio de la subjetividad posmoderna, podría tomarse toda esta novela como paradigma del régimen fantasmal de la literatura cuando la propia escritura duda de sí misma.

- 41 Porque sabemos quién escribe la historia de Macabea, pero no sabemos quién habla. Esa persona está confundida todo el tiempo: ¿Macabea existe o no? No es del todo una de sus habituales sirvientas (de Clarice Lispector), a quienes ausculta en enternecedoras y torturadas crónicas de periódico. Sin embargo, Macabea resulta alguien que podría estar cocinando su comida y limpiando su baño mientras escribe. No lo dice, claro.
- 42 Por eso la confusión es necesaria y llega hasta el punto en que contamina la naturaleza del personaje de Macabea, proyectando sobre su figura una condición distinta, de otro color e intensidad. Se trata de la confusión sobre su misma existencia, una duda que jamás podría tener al narrador-director, y sin embargo se revierte desde su objeto: Macabea no conoce su cuerpo e ignora el significado de la vida; pero está a merced de sus señales, como también de todos los relatos sociales que pueda tener a la mano, incluyendo el minuterero sistemático y las pastillas de cultura de Radio Reloj. Ambas confusiones se proyectan recíprocamente: el narrador observa a Macabea en su delirio de anomia: por ejemplo, cuando ella se mea de impresión al ver el rinoceronte, o cuando distingue platos voladores en el cielo de las calles vacías de su barrio. Y a su vez, Macabea no da la talla como personaje, es demasiado inconsistente en su obligación de acercar al narrador algo claro que lo oriente o ayude en su tarea de mediador.
- 43 Acaso Lispector haya precisado crear ese narrador confundido a la medida de ella, para así rodear en un juego de aproximaciones y alejamientos, la naturaleza insidiosamente animal de Macabea. Así pasa por momentos de identificación y de absoluto extrañamiento; es como si en *La hora de la estrella* hubiera dos emisores: el escritor que redime a Macabea de su anomia salvaje y mortal, y el no-escritor, que no concibe mayor honestidad y gloria que la de sospechar de sus héroes, aún a costa de la legibilidad.
- *
- 44 Otra forma de duda o hesitación pasa por un trato documental de la experiencia y su sensibilidad. En relatos de Lorenzo García Vega, ingredientes clásicamente proustianos se deconstruyen y reorganizan de un modo en esencia físico, para materializarse en la composición como objetos. El desarrollo textual se asocia a circunstancias del pasado, como si el narrador estuviera a la búsqueda de elementos útiles y representativos de la historia que va a usar. Estos desvíos o detenciones en los mismos objetos que convoca, son un modo alternativo y personal de diseñar el relato.
- 45 Cada recuerdo y objeto en general que rescata del pasado o del presente –su textura, color, luminosidad, su contexto, su condición en general– es considerado desde varios ángulos para decidir si vale la pena incluirlo en la escena que se dispone relatar. Obviamente es una coartada, porque el autor termina describiendo no solamente aquello que se propuso sino los obstáculos, ciertos o no, que para hacerlo encontró en esos objetos. El método de este escritor anfibio oscila entre la exaltación y la incertidumbre, pone en entredicho el significado de lo que cuenta porque la premisa de su estrategia es que, en primer lugar, uno sólo está seguro de lo que cada cosa no es.
- 46 Varios de sus libros hacen parte de una autobiografía dinámica y otros incorporan experiencias vividas. Con el paso del tiempo, una vez que la vida se hizo escritura, lo escrito se ha vuelto vida. Un ejemplo de ello es Playa Albina, el lugar de leyenda donde se vive y desde donde se escribe. Lo que más me llama la atención de García Vega es cómo los hechos del pasado continúan vigentes mientras son recuperados, están vivos, adquieren el estatuto de lo simultáneo, siempre son mencionados en su carácter de señal alerta, como si nunca hubieran dejado de ocurrir, y como si el verdadero encargo

de la literatura fuera actualizar el recuerdo y someterlo al mandato de un presente constante.

- 47 Hay un pequeño libro que García Vega publica en 2010: *Son gotas de autismo visual*. Gotas, autismo, visual. El título ofrece algunas claves. No me refiero al autismo, esa condición psicológica o social con la que los narradores de García Vega se han ido familiarizando de libro en libro, de cuyo carácter son emblemas arquetípicos el portero de Gucci o el *bag boy* del Publix, sino a la idea de gotas en el sentido de unidades independientes y serializadas, repetidas pero autónomas, como los párrafos y desvíos del autor; y también me refiero a la promesa de visualización, en tanto naturaleza o escena previas al texto que deben ser organizadas de un modo, antes que legible, visible. Porque el narrador de estas *Gotas...* no tiene ningún problema en anunciar que estamos frente a construcciones plásticas, unidades visuales en las que se combinan elementos heterogéneos de manera más o menos autónoma, o más bien, de manera tributaria de los roles simbólicos que han asumido, pero autónoma una vez que han pasado a formar parte del nuevo dispositivo visual.
- 48 Así, en el comienzo el libro anuncia la primera escenografía. García Vega está en su casa. Ve el reloj sobre la mesa, ve la hora indicada, ve las agujas, ve la madera que lo rodea. Ve todo separado y junto al mismo tiempo. Los elementos pertenecen a naturalezas distintas, pero coinciden en el encuadre. Luego pegará sobre la pared varias tapas de libros, fotografías, recortes de colores, reliquias del pasado. Es un comienzo dedicado a exhibir el dispositivo del autor, ya que más adelante esas operaciones físicas de poner, agregar, pegar, recortar, quitar, reemplazar, etc., serán menos anunciadas y estarán más implícitas. En cierto modo, el libro vendría a ser la descripción del proyecto de un artista plástico, o de un escritor convertido en documentalista que no quiere renunciar a la palabra escrita pero valora más la elocuencia de lo físico y lo tangible. Porque el pasado, esa copiosa veta de premoniciones y experiencias que cuando se lo convoca anula la sucesión cronológica para flotar en la constante duración proustiana del recuerdo, ese pasado no es obediente, se manifiesta a los saltos, o más bien a los tumbos, vapuleando al autista que ha tomado como sujeto y víctima.
- 49 Alguien admirado por García Vega, mencionado en este y otros de sus libros, Joseph Cornell, puede alumbrar la personalidad estética, y en parte el procedimiento, del vecino de Playa Albina. En primer lugar están las famosas cajas cornellianas, o cajitas, cuya forma de elaboración, al usar materiales heterogéneos –ya sea simbólicos, documentales o meramente arbitrarios–, tiende a ser recreada en estas *Gotas...*; y en segundo lugar está el valor icónico que la misma instalación asume para el artista. Porque así como para Cornell las cajas eran una vía para representar un autoexamen, que gracias a las mediaciones de los objetos y su sucinta escenografía miniaturizada, desvelaba y ocultaba, oscilando entre la confesión y el secreto, de modo similar para García Vega, la construcción de esos paisajes visuales despliega una gramática de la revelación y el ocultamiento.
- 50 No es para nada secundario que García Vega ignore, según dice, el significado último de los episodios a través de los cuales él mismo se cuenta. La construcción verbal de García Vega funciona como el soliloquio de quien busca representarse subrayadamente, pero con un contado y casi mudo inventario de anécdotas. Es digamos, el sujeto escaso, el pobre en experiencias que precisa invocarlas reiteradamente y en términos de profundidad. De ahí la repetición de motivos y secuencias, como si se tratara de barajas recurrentes.

- 51 Creo que en esta forma de acumulación ecléctica, un poco a destiempo por lo lenta y elástica, pero que al final se manifiesta de manera urgida, porque no de otra forma se pone de manifiesto la expresión de García Vega, o sea, como un precipitación nerviosa, se esconden las claves de los episodios que dan vida a las ficciones autobiográficas de este autor. La misma naturaleza de las anécdotas impone una representación tipo “instalación verbal”, o discurso visual como da a entender García Vega.
- 52 Una de las preguntas más interesantes e intrigantes que ofrecen sus relatos (aunque en realidad, cómo llamarlos: ¿narraciones, piezas, alegatos, prosas, derivas, comentarios, ensayos?) pasa por la relación inarmónica que hay entre lo dicho y lo que se ha querido decir. Es un simple malentendido que convierte a García Vega y a su escritura en algo extrañamente vigente y atemporal. Es como si hubiera asumido un programa de impugnación sistemática de Lezama Lima, quizás uno de los últimos y más grandes escritores con plena confianza en las posibilidades de representación de la lengua.
- 53 García Vega se propuso relatar la decepción, dentro de ella la imposibilidad de hacerlo, incluso como decepción, frente a cualquier narración. Lo que queda, entonces, son las dudas y las intenciones. Pero como se sabe, es imposible confiar en las intenciones de los escritores, menos aún en las dudas. García Vega lo sabe; por ello se propone construir objetos con palabras. A modo de ejemplo, leo para provecho de los presentes, los dos párrafos finales de *Gotas...* Es como si la descripción de los hechos venciera a la narración. No otra cosa apreciaban los surrealistas; aunque en este caso es más real.
- 54 “Pero, ¿qué fue lo que se hizo para poder fabricar todo lo que acabo de enumerar? Pues bien, lo que se hizo fue muy sencillo: primero se introdujo, dentro de una cajita, una imprevisible, sombra táctil; después se estableció –por supuesto, dentro de la cajita– la relación con un teléfono que no sonaba; y entonces todo quedó –al oscurecerse, más y más, el soñado montón de oscuridad–, súbitamente fabricado.
- 55 Así fue la cosa, aunque no se entienda, ya que todo esto, producto de una fabricación sencilla, no deja de estar bastante enredado.”
- 56 En su momento, la pregunta que muchos comenzaron a hacerse frente a piezas y acopios como los de Cornell fue dónde comienza y termina lo que puede ser considerado obra. Es la misma pregunta que proponen los textos de García Vega, porque son piezas textuales que no se han concebido como obras, y sin embargo inevitablemente lo son.
- *
- 57 Hemos visto ejemplos referidos a algunos autores hesitantes, cada uno a su modo. No son los únicos que exhibieron o tematizaron dilemas durante la escritura. Pero si me detuve en estos casos ha sido porque me parecen emblemáticos respecto de algo que recorre lo literario desde hace bastante tiempo. Prefiero hablar de lo literario más que de la literatura. Lo literario tiene una resonancia menos institucional, es más amorfo, puede ser una práctica ignorada, también anómala. También, claro, tiene aristas complicadas.
- 58 El temblor proyecta una presencia fantasmal sobre lo discursivo; todos podemos imaginar la sensación de asistir al efecto del pulso tembloroso sobre la escritura. El temblor recorre la literatura como el fantasma del comunismo recorre Europa según el Manifiesto Comunista. Claro, no es nuevo. Me refiero a la escritura que, desde el interior de su práctica encuentra en la dificultad de su propia construcción las posibilidades de un régimen diferente, hecho de anomalía y excentricidad. Diferente

respecto de la habitual distinción entre géneros, naturalmente, pero también diferente respecto de las condiciones propias de su asertividad como discurso. Uno podría decir, cuando aparece el temblor, la hesitación textualizada en la superficie del papel o de la pantalla, ello indica una incomodidad, en primer lugar, pero sobre todo un régimen de discurso y de representación que no está contemplado en las herramientas habituales de expresión y circulación discursiva.

- 59 Creo que, en un sentido amplio, esos movimientos de la voluntad y de la conciencia muestran, no siempre directamente, una insatisfacción o incomodidad de la misma literatura respecto de lo que ella está llamada a decir. Y de algún modo, supongo también, la atención sobre estos casos nos brinda la posibilidad de verificar otras líneas, linajes no tan fuertes, circulaciones alternativas, formas de lo literario que interpelen de otro modo lo que ocurre y contra lo cual no tenemos palabras que se encadenen bien.