



Casa abierta al tiempo  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
**Unidad Iztapalapa**

División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Posgrado en Humanidades

Tesis:

Borradores y papeles: enunciados inacabados como ejemplos de textos-taller en  
Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini

Tesis que para obtener el grado de  
Doctor en Humanidades (Teoría Literaria)

presenta

Luis Alberto Rodríguez Navarro

Matrícula: 2193801180

[luisalberto.rodiznava@gmail.com](mailto:luisalberto.rodiznava@gmail.com)

Asesor: Dr. César Andrés Núñez

Jurado

Presidente: Dr. César Andrés Núñez

Secretario: Dr. Ángel Alfonso Macedo Rodríguez

Vocal: Dra. Cecilia Salmerón Tellechea

Iztapalapa, Ciudad de México, a 03 de julio de 2024

<b>LAS OBRAS INCONCLUSAS Y LA TRADICIÓN DE LA “MALA ESCRITURA” .....</b>	<b>4</b>
PRIMERA PARTE: REFLEXIONES TEÓRICAS Y ANÁLISIS DEL CAMPO CULTURAL.....	17
<b>1. AUTOR Y OBRA. HACIA UNA DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA .....</b>	<b>18</b>
1.1. <i>Algunos conceptos sobre el sujeto</i> .....	19
1.1.1. Autor semiótico vs. autor histórico. Los yoes del enunciado (Scriptor y Operator) .....	30
1.2. <i>Obra, borrador y ante-texto</i> .....	36
1.2.1. Concepciones sobre la obra .....	40
<b>2. MALAS ESCRITURAS COMO ANTI-CANON .....</b>	<b>52</b>
2.1. <i>El campo literario argentino de medio siglo</i> .....	73
2.1.1. Del boom a la postvanguardia: campo y canon .....	73
2.1.2. El campo intelectual: la vanguardia masificada y fetichizada .....	78
2.1.3. Proyecto creador y discurso vacío .....	86
<b>3. EL CAMPO CULTURAL ARGENTINO POST BOOM.....</b>	<b>98</b>
3.1. <i>Identidad nacional y toma de conciencia: el lunfardo revisado</i> .....	104
3.1.1. Dos idiomas argentinos .....	111
3.2. <i>Revistas y nueva izquierda. Marginalidad geográfica, histórica, lingüística o intelectual</i>	116
SEGUNDA PARTE: PARA UN CATÁLOGO INCOMPLETO DE LAS TÉCNICAS DE INACABAMIENTO .....	133
<b>4. EL ARQUETIPO MACEDONIANO .....</b>	<b>134</b>
4.1. <i>Los problemas de la verosimilitud y la técnica narrativa</i> .....	135
4.2. <i>Lo real inverosímil como técnica de autor semiótico</i> .....	142
<b>5. LA ASIMILACIÓN DEL ARQUETIPO: PERIODO POST BOOM.....</b>	<b>157</b>
5.1. <i>El “caldo estructuraloso” y la conciencia del campo</i> .....	157
5.2. <i>“Hacerse un nombre” falso y reapropiarse la tradición</i> .....	165
5.2.1. Una autobiografía que comienza, un autor que nace .....	170
5.2.2. Los nombres de Osvaldo Lamborghini: “Ni muchos ni tampoco uno solo” .....	179
<b>6. MALA ESCRITURA, GRAMÁTICA NEGLIGENTE, SEMÁNTICA ENRARECIDA .....</b>	<b>189</b>

6.1.	<i>Gramática negligente: rarezas morfológicas, sintácticas, léxicas y ortográficas.....</i>	195
6.2.	<i>Las posiciones enunciativas del libro autómatas: una reflexión metalingüística .....</i>	205
<b>7.</b>	<b>LA RETÓRICA DEL INACABAMIENTO OPERANTE .....</b>	<b>220</b>
7.1.	<i>Duda-Arte o simulacro literario.....</i>	223
7.2.	<i>Antología perpetua: Lamborghini y el libro autómatas.....</i>	238
7.3.	<i>Promesa de obra e inicio perpetuo.....</i>	255
7.3.1.	<i>Promesa, mentira publicitaria y maniobra de saga .....</i>	259
7.3.2.	<i>Inicio perpetuo para libros posibles.....</i>	265
7.3.3.	<i>Inicio perpetuo como técnica de obra en marcha.....</i>	269
	<b>RECAPITULACIÓN .....</b>	<b>285</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>302</b>
	<i>Corpus macedoniano: .....</i>	302
	<i>Corpus lamborghiniiano:.....</i>	302
	<i>Otros textos literarios consultados: .....</i>	303
	<i>Revistas y campo cultural:.....</i>	304
	<i>Bibliografía crítica y teórica: .....</i>	306

Quizás la mejor manera de comenzar un texto crítico que hable sobre la inconclusión sea definir de manera provisoria algunos aspectos de lo que se entiende por éste. Podría pensarse en primera instancia que *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade, *El proceso* de Franz Kafka o *Los sinsabores del verdadero policía* de Roberto Bolaño, así como el *Réquiem* de Mozart o la *Sinfonía No. 8 en Si menor D.759* (“*La sinfonía inacabada*”) de Schubert, los ejemplos más famosos que me vienen a la memoria, fueron interrumpidos por la muerte de cada autor.

Pero el tipo de inconclusión que atrapó mi interés viene de una intuición de lectura suscitada al leer, mientras realizaba la tesis de maestría, *Museo de la novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires*, de Macedonio Fernández, así como dos libros que me fueron recomendados por casualidad: *Tadeys* y *Novelas y cuentos I*, de Osvaldo Lamborghini. En ese momento no supe bien a qué atribuir el parecido que notaba entre los cuatro. Este trabajo, por tanto, es un intento por analizar y acaso explicar este parecido; al releer ambos pares de libros me encontré con muchas similitudes que parecen casuales, pero que me condujeron a pensar que había en realidad más bien un método de trabajo y no tanto una coincidencia.

Por ello me vi impulsado a indagar en todos los libros disponibles de uno y otro, y acaso por lo mismo el corpus se amplió más de lo necesario; sin embargo, tanto *Museo*, *Adriana*, *Una novela que comienza*, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, y en general la constelación de textos macedonianos, reunida en distintos títulos que en su momento se describirán, aparecen aquí analizados para confirmar de alguna manera que conforman una serie de técnicas discursivas que Lamborghini cifró y usó en sus *Novelas y cuentos* (ambos volúmenes), en *Tadeys* y, en menor medida, *El fiord*.

Sin embargo hubo una dificultad inicial al emprender este trabajo, pues los años activos de Macedonio como escritor (1920-1952)<sup>1</sup> están cronológicamente lejanos de la primera publicación lamborghiniana, *El fiord*, de 1969. ¿Cómo podría justificarse que en un estudio aparezcan ambos escritores sin acudir a esa “mágica noción de influencia” que tanto evita Foucault y que aquí también intenta obviarse? Fue necesario pensar en algo más que simples “casualidades” y observar a fondo las situaciones análogas entre uno y otro.

La primera de éstas es que *Museo de la novela de la Eterna* cuenta con distintas versiones (la primera, de CEAL, publicada en 1967), correspondientes a un ordenamiento póstumo, es decir que son ediciones formadas por editores aunque los textos no necesariamente fuesen interrumpidos por la muerte; de la misma forma, la circunstancia de *Tadeys* (1994) como un “manuscrito hallado” que encontró y ordenó César Aira, es un hecho histórico, casi vuelto tópico literario, que lo emparenta con el caso macedoniano. La segunda es que tanto los textos del Macedonio como en los de Lamborghini abundan en erratas, anacolutos y otras manifestaciones de lo que Julio Prieto ha llamado “mala escritura”, término que se verá con mayor detenimiento en los próximos capítulos, pero que puede ser entendido incluso de manera literal: ambos autores escriben “mal”. La tercera analogía, acaso menos obvia, deriva de circunstancias más o menos sospechosas, pues aunque la cualidad póstuma de algunos de estos trabajos permita inferir que el tiempo no permitió la culminación, existen evidencias textuales que hacen creer en una preconcepción de publicación “no autorizada” por ellos; es decir: fueron concebidas para hacerse públicas post mortem.

---

<sup>1</sup> Es cierto que sus primeras publicaciones datan de finales de 1800 (1892 en la recopilación *Papeles antiguos*, que presenta su hijo, Adolfo de Obieta), pero se consideran aquí los años en los que colabora para las revistas *Proa*, *Martín Fierro*, *Oral*, etc., y por las cuales se le ha asociado a los movimientos de vanguardia argentinos, además de que su primer libro publicado, *No toda es vigilia...*, data de 1928.

Bien puede decirse, por otra parte, que estos hechos son puramente circunstanciales y no tienen que ver con un “inacabamiento voluntario”, como en los casos expresados al principio; también que tanto *Una novela que comienza* como *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* o incluso *Papeles de Recienvenido* fueron publicados en calidad de “obras”<sup>2</sup>, y por ello completos o finalizados, lo mismo que *El fiord*, *Sebregondi retrocede* y sus *Poemas*. Pero llama justamente mi atención que estas coincidencias, en tanto tales, dejan lugar a una serie de dudas para el estudioso: ¿un análisis modifica la interpretación de un texto si éste se presupone inconcluso?, ¿un documento no definitivo (en su ordenamiento, sus correcciones, su estructuración) es susceptible de publicación aun a pesar del autor?, ¿es posible pensar que hay un mayor o menor grado de inconclusión en un texto según se presente manipulado (o no) por el editor?

Acaso deba ser el último paso del estudio graduar y clasificar los inacabamientos, si es que ello es posible (lo que se discutirá en el siguiente capítulo). Me parece más útil, para efectos del análisis, reconsiderar cómo se puede “sistematizar” lo inacabado, hacerlo un recurso textual. Por ello me interesa abordar una serie de estrategias literarias que ambos conjuntos de enunciados exponen y que conformarían un despliegue técnico tal que, más allá de la gradación posible entre sus formas de inacabamiento, puedan desprender interpretaciones o “sentidos” contingentes.

¿Cómo se puede otorgar significación a lo incompleto? Alguna vez oí decir a César Núñez que el lector parece una máquina de significar, un ser que no tolera el vacío ni la infinitud. Paolo Zellini dice que “el error del infinito es la pérdida del valor contenido en la relativa perfección de lo que está concretamente determinado y formalmente concluido, y por eso induce a extraviarse en la nada o por un laberinto sin salida” (2004, p. 11). Cabe decir que, para abordar el tema del infinito, Zellini acude constantemente a

---

<sup>2</sup> En un afán por evitar los términos absolutos, como “obra” (en un sentido orgánico), se entrecorren éste y otros vocablos que puedan generar ambigüedad.

la narrativa borgeana, y quizás sea esta la razón por la que su afirmación me parece tan cercana a lo dicho por Ana Camblong al estudiar las raíces etimológicas del término “paradoja” (al que asocia sinonímicamente con “aporía”):

El sufijo griego *para* tolera algunos juegos interpretativos: si es *más allá de la doxa* [sentido común, opinión] se podría considerar el sesgo vanguardista del proyecto macedoniano, o bien no descartar el aspecto trascendental, de corte místico-metafísico, ambos sentidos viables, pero en la proliferación del más allá, queda implantado el propio sentido que fluye, que se desplaza, que *insiste o subsiste...* más allá de lo real, de lo material, de la negación y de la afirmación, de la contradicción, de lo verdadero y lo falso (2003, pp. 99-100).

Si lo infinito provoca una pérdida de valor de lo concreto, el extravío hacia la nada (lo aporético) no es sino la proliferación de ese más allá enunciado por Camblong, una nada que se desplaza, fluye, insiste allende lo real, material y verdadero; proliferación que Cecilia Salmerón encuentra en la obra de Macedonio como reminiscencia barroca:

La sintaxis enrevesada, las enormes cadenas de subordinación (no siempre libres de anacoluto); las enumeraciones sinonímicas, dispares o, en ocasiones, caóticas; el hipérbaton recurrente, la proliferación desbocada de lenguaje (a veces casi verborreica) y la creación de neologismos son rasgos de barroquismo presentes en la escritura macedoniana (2017, p. 270).

Aclara, sin embargo, que deben distinguirse dos vertientes sobre lo que se entiende como barroco: por un lado, se encuentra el “estilo artístico propio del siglo XVII”, mientras que por otro (el que interesa para los casos macedoniano y lamborghiniiano) está el barroco “como *episteme*; como visión del mundo y una actitud frente a la tarea creativa basadas, sobre todo, en la obsesión por la síntesis de lo disímil, por la simultaneidad de lo opuesto” (Salmerón, *op. cit.*, p. 266).

En Latinoamérica, más allá del caso macedoniano, Severo Sarduy acuña el término “neobarroco” para designar una serie de reflexiones metalingüísticas en las que se “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico..., reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia” y por lo cual “metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba, desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida”, deviniendo así revolucionario (1999, pp. 1403-1404).

Este “barroquismo”, acaso como un adjetivo útil para definir lo disímil, lo abigarrado, lo paradójico y sorprendente, también es un rasgo en la narrativa lamborghiniana. Néstor Perlongher, por ejemplo, lee *El fiord* como un texto neobarroco: “cada frase remite a otro rincón, como si hubiese una avidez desesperada por atar los hilos de la red a la mayor cantidad de elementos posibles” (2008, p. 133), llegando a señalar párrafos después: “practica *El fiord* una barroquización sorprendente –sorprendente porque ella no apela a las convenciones de la rimbomba ‘poética’...—. Ese efecto de barroquización pasa por un cierto ‘horror vacui’, horror al vacío... Y aquí vale plantear una cuestión: ¿es Lamborghini un barroco?” (*ibid.*, p. 134).

“Neobarroco” (o “neobarroso” como término paródico, de notorio significado crítico), designa un periodo y un estilo literario que, como apunta Mirian Pino, “implica la destitución de la relación directa entre referente y lengua que nombra, la opulencia que surge entre significado abierto y arco abierto con el significante, búsqueda de lo lleno, horror al significado único” (2012, p. 252). El propio Perlongher designa la diferencia entre este barroco del siglo XX y el clásico de los siglos áureos, advirtiendo que “la poética

neobarroca enfrenta [en la literatura rioplatense] una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia” (*op. cit.*, p. 101).

Sin embargo, algo en lo que tanto Sarduy como Perlongher coinciden, es en identificar la operación metalingüística subyacente a todas estas manifestaciones literarias. El primero afirma: “Lenguaje que habla de lenguaje, la superabundancia barroca es generada por el suplemento sinonímico, por el ‘doblaje’ inicial, por el desdoblamiento de los significantes que la obra, que la ópera barroca cataloga” (Sarduy, *op. cit.*, p. 1395), mientras que el segundo entiende este ‘doblaje’ como un juego de espejos: “La máquina barroca lanza el ataque estridente de sus bisuterías irisadas en el plano de la significación, apuntando al nódulo del sentido oficial. No procede sólo a una sustitución de un significante por otro, sino que multiplica, como en un juego de dobles espejos invertidos” (Perlongher, *ibid.*, p. 96).

No parece haber diferencia, pues, entre el estilo del siglo XVII y el nuevo, salvo porque “nació al amparo de la abundancia de la poesía caribeña” (*idem*), para después esparcirse por el río de la Plata (merced a Héctor Libertella, Susana Cella y Eduardo Espina, según Pino). Al igual que su antecedente, por cierto, la poesía neobarroca es más abundante que la prosa, y quizá por lo anteriormente apuntado: siendo el género que no intenta brindar (o bien anula) un referente, la escritura que hace opulento al significado debe, por lo mismo, destituirlo, abrir el arco tanto como le sea posible.

Pero no es la categorización lo que me interesa destacar. En todo caso, el barroquismo de los textos que se someten a análisis es apenas un punto de partida: la “mala escritura”, dentro de lo infinito, inacabado, abierto o inorgánico, merece una reconsideración tanto en el sentido que se le otorga al adjetivo “mala”, como al hecho

mismo de conformar una definición que no haga pensar de inmediato al lector en un juicio de valor. No pretendo desestimar ni glorificar manifestaciones literarias mediante la añadidura de adjetivos, sino encontrar en un catálogo de técnicas y procedimientos retóricos lo que una “mala escritura” tiene que decir a un canon acaso históricamente estigmatizado o, en todo caso, tan regulado que al absorber dentro de sí a las mayores innovaciones formales (las vanguardias), ha detenido, o cuando menos estancado, la experimentación literaria; en todo caso, tanto “buena” como “mala” escritura señalan una necesidad por pertenecer al canon, o bien generar uno. Es decir que el ingreso al campo cultural siempre está previsto, no importa si se hace en vida o en la muerte. Acaso tampoco importe la intención autoral para tal ingreso.

Cito nuevamente a Cecilia Salmerón Tellechea, quien apunta que “A pesar de que, teóricamente, [Macedonio] criticó el ornamentalismo vinculado con el estilo barroco – identificándolo con su concepto del Falsete literario–, lo cierto es que su sintaxis dio varias muestras de barroquismo, en ocasiones no muy afortunado” (2017, p. 270). Y en efecto, la ornamentación como componente de buena parte de sus textos deviene justamente en lo mismo que critica. Me interesa más confrontar esta afirmación con la “rimbomba” que Perlongher encuentra en Lamborghini.

Ninguno de los autores, creo, apela a la “rimbomba ‘poética’”; la carga excesiva no sólo de ornamentación, sino de lenguaje, de “verborrea”, apelan menos al ornamento que al mareo, al desagrado o al cansancio. Ha dicho Macedonio respecto de su *Museo*: “Novela de lectura de irritación; la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades” (1993, p. 9).

En Lamborghini, pienso, ni siquiera tendría que mencionarse esa intención por desagradar, por marear: “¡Es tan difícil no gustarle a nadie!”, exclama en su poema “Prosa cortada” (2012, p. 75). Es propia de toda su narrativa la constante agresión al lector, o

acaso más bien deba decir a las convenciones de lo literario, al *statu quo*. Me parecen significativos, empero, dos aspectos: el primero, una frase tomada de una entrevista que descontextualizo un poco a propósito: “los textos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento” (1980, p. 49).<sup>3</sup> Osvaldo Lamborghini toma esta frase y la lleva al límite no sólo para vender sufrimiento, sino para causarlo. Sin embargo, para ejemplificar esa “verborrea” o el “mareo” intencional que emula (acaso indirectamente) la descrita por Salmerón, en el primer párrafo de *Tadeys* se encuentra esta presentación:

La familia Kab, cabreros de humilde condición, pero antigua de la zona, reducida luego de tantos desastres –calamidades y hambres y muertes y errores de matarifes– al cabeza familiar, Rete Kab, Valeta su esposa y Joncha, la hija única de matrimonio, única después de la muerte de tantos otros vástagos, quizá más dignos del don de la vida que ella, o tal vez no, a la corta o a la larga. (Es posible que convenga empezar nomás, sin hacer el órdago de tantas reflexiones, evitándose un lío padre.) Que Rete y las dos hembras, si pueden, tengan éxito (2009, p. 17).

Una larga cita que carece de oración principal es la que parece declarar la “poética” del texto: el sujeto (La familia Kab) no cuenta con ningún verbo para su larga cadena de frases predicativas. Podría entenderse como “La familia Kab [, de tales características, termina reduciéndose al] cabeza de familia, Rete Kab”, o bien, como lo entiendo: “La familia, que tiene tal y cual condición [huyó del campo]. Que Rete y las dos hembras, si pueden, tengan éxito”. Los dos parentéticos, además, recuerdan la retórica macedoniana del “pensar-escribiendo”, alejándose del asunto principal que, en este sentido, puede derivar en la ambigüedad descrita.

---

<sup>3</sup> La afirmación procede de una entrevista en la que se interroga al autor respecto de la parodia. En el contexto de la frase, él afirma parodiar a Castelnuovo en “El niño proletario”, y explica que no se trata de una cuestión personal con aquél, sino “con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa”. Aunque la entrevista no se firma, en el mismo número hay un artículo sobre el mismo texto escrito por Alfredo V. E. Rubione, por lo que no es de extrañar que también él sea quien entreviste a Lamborghini.

Cabe añadir, en este sentido, que dentro de las corrientes neobarrosas, Perlongher ha distinguido la poética del tatuaje (mencionada por Severo Sarduy en Lezama Lima) y la del tajo, que encuentra en Osvaldo Lamborghini (v. 2008, p. 100). Esta última resulta muy significativa cuando se aprecia que Kab remite tanto a un apellido [Cabrera] como a la profesión misma de Rete [cabrero]. Esta poética del tajo, que habrá de explorarse más adelante, sin embargo deja admitir que hay algo no finalizado, que va más allá de una diégesis inconclusa.

El párrafo continúa todavía hasta el final de la segunda página, por lo que no es tampoco necesario reproducirlo para ejemplificar una excesiva carga verbal. Pero es notable que en ningún momento se ornamenta: todos los elementos enumerados, como sintagmas calificativos, no representan una modificación respecto a su mudanza, y lo que en realidad altera la alcurnia degradada de los Kab se determina hasta la oración siguiente, dada no por un indicativo (es decir, por la afirmación, si se me permite igualar los términos) sino por el subjuntivo, la posibilidad que sin embargo no se cumple: “que tengan éxito”.

Este enrarecimiento sintáctico parece una estrategia discursiva, en este caso a nivel oracional, que puede extenderse incluso a nivel enunciado, pues la narración concluye (siguiendo el orden impuesto por Aira) con un recuerdo del Padre Maker que no forma oración: “Mi geógrafo en cambio 25 cm de dulzura. Dura, y al mismo tiempo de manteca” (Lamborghini 2009, p. 254), luego de lo cual, en la siguiente página se lee: “*La virgen María no volvió a despegar los labios*” (255) para dar paso a un relato<sup>4</sup> titulado “Ceremonia donde Mato y Río es elegido nuevo Gran Tadey”, que deriva hacia la penetración a *madame* Henkel, fuera del contexto social tadey.

---

<sup>4</sup> Puede ser también un capítulo complementario, pero la decisión de Aira lo coloca como una narración al margen, o posterior, cuando dentro de la cronología de la parte III, debería suceder luego de que Maker asesinara con su penetración al Gran Tadey (pp. 225 y ss.).

Estos problemas estructurales merecen algunos cuestionamientos: ¿Es posible establecer una cronología a una serie de papeles sueltos?; ¿a qué responde la oración única de la página 255?, ¿se trata de un segundo final, una separata al otro capítulo / relato?; ¿El “relato” siguiente puede entenderse como la conclusión? Y de ser así, ¿bajo qué criterios?

Aira afirma que “El orden en que *debe* leerse el libro no puede ser otro que el de las tres carpetas, como el autor las dejó numeradas” (2015, p. 10). Sin embargo, como el mismo recopilador afirma, *Tadeys* “se mantuvo en secreto” hasta su muerte, por lo que no sería raro pensar que no debía ser editada hasta completarse, y la numeración no necesariamente responde a un orden, o al menos puede suponerse una numeración arbitraria, como Aira lo reconoce poco después: “Las ocho reescrituras del comienzo de la tercera parte *pueden indicar* la intención de hacer de esta parte el inicio de la novela, rectificando la cronología. Pero entretanto iba escribiendo la primera y segunda partes...” (*idem*).

Si como sospecho, el texto no debía publicarse, es lo de menos. Su publicación no resiente ninguna falta en cuanto a la interpretación, o en última instancia, la obra parece hecha o bien para interpretar incluso la falta de final, o bien para ser un “modelo para armar”.

Julio Prieto ha dicho que “Macedonio Fernández... inaugura en las letras argentinas una tradición de la escritura que se podría resumir en la combinación de las cifras ‘vanguardia’ y ‘mala literatura’” (2010, p. 99). A partir de lo que entiende como “mala literatura” es que puede leerse *Tadeys* como un texto perteneciente a dicha tradición: “‘mala’ literatura en el sentido de una escritura anti retórica, desaliñada y calculadamente negligente” (*idem*). La línea “parental” que estudia (de Macedonio a César Aira) es clara y puede establecerse “Por el descaro con que nos colocan ante un

colapso de sentido, estos cortocircuitos textuales comparten un aire de familia con algunos artefactos duchampianos y macedonianos” (*ibid.*, p. 101).<sup>5</sup>

El texto entendido como artefacto, en este sentido, es más un concepto de elaboración y reelaboración que un objeto terminado y único: “El *arte-facto* articula, en su materialidad, el trabajo de taller, el aura original del ‘pensador privado’” (Camblong 2004, p. 300) y como tal, nada distinto de los performance y las instalaciones, cuya cualidad principal consiste en no ser nunca el mismo objeto, pues la fugacidad de su aparición pública y posterior reinstalación, modifican tanto “el contenido” como “la forma”, influidos por el cronotopo en el que se encuentren, pues:

los procedimientos quedan a la vista, para que la lectura haga con ellos otro tanto, para que los retome, los reelabore y los vuelva a instalar en diversas combinaciones. Se trata pues, de diseñar algunas *instalaciones* que, en sus propuestas y distribuciones, en sus selecciones y recortes presenten distintas alternativas de lectura e interpretación; *instalaciones*, decía, que permitan exhibir algunos aspectos de la asombrosa tarea efectuada por el artista (*ibid.*, pp. 302-303).

En el *Museo de la novela de la Eterna*, por ejemplo, esta falta de final se presenta como invitación al lector para su continuación: “dejo autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, *con o sin mención de mi obra y nombre*” (Fernández 1993, p. 253. El subrayado es mío).

Tal invitación podría generar, de existir lectores-creadores tan osados, una sucesión infinita de finales, reordenamientos, ediciones y correcciones que no necesariamente confluyan con los temas, tópicos o presupuestos teóricos de Macedonio Fernández. Cabe decir que las ediciones de CEAL (1967), Corregidor (1974) o de la

---

<sup>5</sup> Julio Prieto no analiza a Osvaldo Lamborghini en su artículo, pero en la nota 1 de esa misma página lo adscribe a la “constelación de prácticas de ‘mala’ escritura”, junto a Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Copi, Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher, Marosa di Giorgio y otros.

colección Archivos, del Fondo de Cultura Económica (1993), por mencionar sólo algunas, acaso las “canónicas”, descartan o incluyen textos a voluntad.<sup>6</sup> Según la experiencia de Cecilia Salmerón al visitar el archivo macedoniano de la Fundación San Telmo: “era tan suculento el banquete que se ofrecía para un apetito teórico-crítico, y se notaba tanto la intervención de los investigadores, que sentí, con algo de desilusión, que quizá el fenómeno Macedonio era en realidad (o más que otra cosa) un objeto de estudio creado o moldeado por la crítica para su propio consumo” (2017, p. 66).

Interesante sospecha si se considera que el teórico (crítico literario) es menos un hacedor de canon que productor de interpretaciones, aun cuando es imposible diferenciar ambas tareas; la intervención, en cualquier caso, me parece indispensable en una tradición “inaugurada” por Macedonio Fernández en las letras argentinas, pero llevada a cabo por distintos escritores de lo que aquí se entenderá como “mala literatura”: la búsqueda de lo inacabado y, por ello, la ejemplificación del trabajo en progreso dentro de la paradoja que implica encontrar algo completo pero sin final: *lo enunciado* como lo que *se enuncia* (aplicable más en la oralidad que en la escritura), y no *el enunciado* como el uso (terminado) de la palabra a la espera de una respuesta.

Por ello, y con el afán de discernir las sutiles pero importantes diferencias entre inacabamiento e inconclusión, este trabajo se plantea en dos partes: la primera, una discusión teórica que aborda los problemas que presenta distinguir “obra” como producto terminado y como una reunión de textos que, al ser escritos por una persona, pueden formularse como unidad, sin que necesariamente tal persona los prefigurase así; también, y como parte de la misma discusión, esta primera parte realiza una revisión crítica que justifica el estudio paralelo de los trabajos de Macedonio Fernández y Osvaldo

---

<sup>6</sup> Si bien la edición de Ana Camblong y Adolfo de Obieta se realiza con el rigor metódico del enfoque genético a partir de un “manuscrito base”, tampoco es posible establecer éste como arquetipo, más que de manera arbitraria y como necesidad crítica. Volveré sobre este manuscrito y los comentarios de Camblong respecto a la elaboración de *Museo* para la colección Archivos en otro capítulo.

Lamborghini como representantes de lo que podría denominarse “poética de taller” y que se analiza en la segunda parte: una serie de recursos y técnicas retóricas que dan la apariencia de inacabamiento, las cuales, por su “negligencia”, por este efecto de no estar completamente “trabajadas” pertenecen a la llamada “mala escritura”.

En fin que, antes de graduar, clasificar o incluso definir los tipos de inacabamiento, si tales trabajos son posibles, habrá que explorar qué se entiende por obra, y cuál es la relación que tiene con el concepto de autor, pues la relación intrínseca de ambos conceptos es más problemática de lo que a primera vista se presupone.

PRIMERA PARTE: REFLEXIONES  
TEÓRICAS Y ANÁLISIS DEL CAMPO  
CULTURAL

## 1. AUTOR Y OBRA. HACIA UNA DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Al analizar y conceptualizar ambas categorías no pretendo aportar una solución a problemas ya antes señalados por distintos teóricos (nada más lejos de ello); por un lado, los datos que pudiera brindarnos saber quién escribió el *Gilgamesh*, o si *Ilíada* y *Odisea* son obra del mismo autor,<sup>7</sup> son de una importancia relativa, más apreciados por el filólogo y el historiador que por el hermeneuta; por otro la “obra”, categoría tan universal, merece un cuestionamiento respecto a la ductilidad conceptual que representa.

Encontré pocas reflexiones sobre el concepto de obra literaria y casi todas ellas se definen a partir de las acepciones del *Diccionario de la lengua española (DLE)* que tienen que ver con la producción y el trabajo artesanal.<sup>8</sup> Incorporo una de las que más llama mi atención, por cuanto se leerá en las siguientes páginas, dada su relevancia semiótica: “Trabajo que cuesta, o tiempo que requiere, la ejecución de algo. *Esta pieza tiene mucha obra*”.

Sin embargo, y a pesar de la aparición del estructuralismo, he encontrado pocas reflexiones sobre la relación metafórica de la obra como construcción;<sup>9</sup> en las distintas fuentes que profundizan sobre la categoría, parece darse por sentada la relación con el autor y, en sí misma, la calidad de obra de un texto literario. Parecería que de lo que se trata es de profundizar sobre la “literaturidad” y no sobre las características que conforman dicha categoría. Por ello, la acepción arriba citada me parece relevante en la conformación de mi propio estudio: obra como el rastro perceptible de trabajo, como el

---

<sup>7</sup> Así lo señala, por ejemplo, Emilio Crespo en su introducción a la *Ilíada*, Gredos, Madrid, 2000, p. xxviii.

<sup>8</sup> Enumeradas del 1 al 12, las acepciones a que me refiero son: 1. “Cosa hecha o producida por un agente”; 2. “Cualquier producto intelectual en ciencias, letras o artes, y con particularidad el que es de alguna importancia”; 3. “Tratándose de libros, volumen o volúmenes que contienen un trabajo literario completo” y 9. “Labor que tiene que hacer un artesano”.

<sup>9</sup> Las acepciones 4 a 6, respectivamente, sugieren esta conceptualización metafórica: “Edificio en construcción”; “Lugar donde se está construyendo algo, o arreglando el pavimento” y “Trabajo de albañilería que se hace en una casa”.

indicador de un tiempo dedicado al perfeccionamiento, al modelado; en suma, la vista del taller artesanal, con las herramientas desperdigadas, las enmiendas y los recortes de lo descartado como parte de la misma imagen, el aserrín y las virutas de la “silla que no se para” que Macedonio recomienda sea usada sólo por el equilibrista de la familia.

### **1.1. Algunos conceptos sobre el sujeto**

Resulta difícil abstraerse en el cuestionamiento a la figura del autor, pues no hay nada más sencillo que aceptar la definición vulgar: la persona que inventa un texto (ateniéndome en este trabajo a la literatura).<sup>10</sup> Tampoco se trata de un concepto “moderno”, pues así como se puede hipotetizar a Homero, la literatura clásica ya cuenta con nombres y libros que contar.<sup>11</sup>

Para los textos que integran el material de mi análisis, sin embargo, ocurre una situación más compleja: operan en función de una idea de autor como textos literarios, pero asimismo delatan (o eso espero mostrar) su inacabamiento, lo que orillaría a pensar que se trata de borradores o ante-textos (v. *infra*, p. 38), cuando no de simples anotaciones para volúmenes virtualmente completos, que finalmente se añaden a un libro compuesto de fragmentos; es decir: parecería ser el autor lo que les otorga la categoría de obra.

Dicha apariencia conduce a una paradoja, pues si la obra acaso constituye al autor, para serlo, éste requiere de obra. Esto conlleva la pregunta: ¿basta con tener intenciones literarias para escribir literatura? Encontrar, en la casa de Juan N., cuadernos llenos de narraciones, versificaciones, diálogos entre personajes y descripciones escénicas, ¿sería lo mismo que encontrarlos en la casa de César Aira? ¿Y qué pasaría si en los manuscritos

---

<sup>10</sup> Modifico la acepción del *DLE*: “Persona que inventa algo”.

<sup>11</sup> V. al respecto “Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano” de Guglielmo Cavallo en *Historia de la lectura en el mundo occidental*.

de Carlo Ginzburg encontrásemos un cuaderno de versos acerca de un tal Menocchio?, ¿se modificaría la idea del historiador, o la recepción sobre *El queso y los gusanos*?

Indagar en las intimidades de tal o cual proviene justamente de que un nombre propio sólo describe cuando el contexto resiste la contingencia en el proceso de identificación, como propone Searle.<sup>12</sup> En efecto, cuando Foucault problematiza la autoría, no sólo está pensando en el trabajo de Roland Barthes, sino también en el del lingüista, quien estudia el nombre propio en su famoso *Actos del habla*.

Searle postula que la relación de identidad puede conducir a ciertas aporías en cuanto se atribuye predicación a los nombres propios: “El nombre propio... no está conectado con ninguno de los *aspectos* del objeto como lo están las descripciones; está ligado al objeto mismo” (1994 [1969], p. 167), de lo que desprende que el proceso de identificación puede considerarse una “descripción abreviada” del objeto nombrado (*ibid.*, p. 169). De ahí que cuando Foucault escribe sobre la función autor tenga presente esta cualidad descriptiva del sujeto.

La idea de Searle ligada a los actos del habla viva podría ilustrarse, para el caso que nos ocupa, mediante un ejemplo proveniente de cierta leyenda literaria<sup>13</sup> que relata a un Manuel Altolaguirre orgulloso del cuidado en sus ediciones; al revisar el poemario de un desconocido poeta cubano, el editor se encontró no con “Yo siento un fuego atroz que me devora”, sino con otro casi idéntico, pero cuya errata suponía una mínima variación

---

<sup>12</sup> “Cualquier cosa que no fuese una montaña no podría ser el Everest..., puesto que para asegurar la continuidad de la referencia necesitamos un criterio de identidad, y el término general asociado al nombre nos proporciona ese criterio”; así, “solamente tenemos justificación para llamar a ese objeto ‘Everest’ si podemos dar una razón para suponer que es idéntico a lo que acostumbramos llamar ‘Everest’, y dar como razón que se llama ‘Everest’ sería circular. En este sentido al menos, los nombres propios tienen connotaciones” (Searle 1994 [1969], p. 171).

<sup>13</sup> La fuente principal de esta anécdota proviene de *Para nacer he nacido*, de Neruda; sin embargo, el solo testimonio del poeta parece insuficiente para declarar que efectivamente fue así, sobre todo cuando “le costaba lágrimas” la errata de *Crepusculario*, menos comprometedora y mucho más amigable para su traducción.

capaz de dar un sentido completamente diferente. Tal diferencia podría haber modificado no sólo el texto, sino la figura misma del autor.

Mientras que para Roland Barthes este nombre bajo el que se agrupa la categoría “literatura” (o cualquiera otra que se piense) supone un obstáculo para el “descriframiento” del texto, tanto Searle como Foucault lo entienden como condición necesaria de toda predicación. Es decir que un nombre propio otorga “intención” a un conjunto de textos sin que medie en ellos la persona o la identidad del sujeto, sino su condición de ser quien escribe. O dicho en palabras de Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria*, “el autor no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*” (1972, p. 131).

Es notorio el rechazo de Martínez Bonati a la estilística, justamente porque ésta intenta acceder al contenido literario como explicación psicológica del autor –no en el sentido clínico, sino como la exploración de la génesis creativa–: “Comprender estéticamente (y estilísticamente) la obra literaria, es, para Vossler, comprender genético-causalmente la forma lingüística individual, como momento extremo final del espíritu individual originario” (*ibid.*, p. 144).

Cabe tener en cuenta que el libro de Martínez Bonati se publica en 1960; “La muerte del autor”, de Barthes, le sigue hacia 1968, y produce ecos de Searle y Foucault en 1969. El periodo conforma un momento clave tanto para la comprensión de la idea de sujeto que intento plantear, como para el análisis del campo cultural analizado: en cierta forma, la teoría literaria tal como se concibe hoy día adquirió notoriedad y se formuló como disciplina “seria” durante la década de 1960 del siglo pasado, aunque no se puede realizar tal afirmación sino con ciertos matices.

Por supuesto que se tienen en cuenta las *Poéticas* de Aristóteles y Luzán, o el famoso ensayo de Poe “Filosofía de la composición”; además, se puede argumentar que

tanto el formalismo ruso como la escuela de Praga preceden por mucho al estructuralismo, y que la estilística como método lleva a autores como Alfonso Reyes a escribir *El deslinde* hacia 1944. Pero cabe resaltar que, por ejemplo, el libro de Martínez Bonati no cita a Bajtin, ni mucho menos a Tinianov o Shklovsky, publicados en el clásico *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, sencillamente porque la traducción al francés es de 1965; se difunde tardíamente en Latinoamérica, en español (1970) y es a partir de ese año que la teoría literaria puede separarse de los métodos alemanes (filología y estilística) e incluso de la corriente anglosajona del New Criticism, más bien hermenéutica.

Si bien Martínez Bonati desconoce la teoría formalista, es notorio que llame a su libro *Estructura de la obra literaria*, puesto que menciona (sin analizar) algunos términos de Saussure, e intenta aplicarlos en la concepción general de la categoría obra. Lo que me interesa destacar ahora es el surgimiento de este problema en un momento específico de la historia, pues aunque se traten sólo de especulaciones mías, pienso que el periodo de entreguerras redefinió el campo cultural subsecuente a partir de ciertos elementos históricos: el exterminio masivo, las crisis económicas, la polarización mundial y el surgimiento de lo que se conocería en adelante como “tercer mundo”.

Walter Benjamin hace notar en *El narrador* que tras la primera Guerra Mundial, la experiencia comenzó a ser incomunicable: “¿No se advirtió que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable” (2008 [1936], p. 60). Y no es que no hubiera nada para contar, pues “Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra, era todo lo contrario de una experiencia que se transmite de boca en boca”, libros que desmentían “las estratégicas [sic]<sup>14</sup> por la guerra de trincheras, las económicas por la inflación, las corpóreas por la batalla mecánica, las éticas por los detentadores del poder” (*idem*). Esta

---

<sup>14</sup> En *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* aparece: “la experiencia estratégica por la guerra de trincheras”, p. 34.

pérdida modifica también la recepción, pues la vigencia de la narración como experiencia (sea espacial, sea temporal) se modifica junto con las “fuerzas productivas históricas seculares, [que] ha[n] desplazado muy paulatinamente el ámbito del habla viva” (*ibid.*, p. 64) de interés colectivo, por una lectura en solitario que pretende “llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana” (p. 65).

La crítica de Benjamin parece decir que se ha sustraído a la palabra dicha por un viajero o por un anciano de su carácter práctico (es decir, didáctico), como transmisión de experiencia, y por ello, de enseñanza. Con el surgimiento de la novela ya no importa quién habla, sino qué dice; se le pregunta si es posible aprehender el mundo en su totalidad, no si dicha totalidad es trasmisible.

En cierto sentido se trata de un abandono de las pretensiones de la novela realista y la construcción de un universo ficcional a la manera de Balzac o Pérez Galdós y también una exégesis respecto de la inserción del arte en el mundo, exploración que llevaron a cabo las distintas escuelas de vanguardia. En éstas, la búsqueda del cómo decir se superpone al qué decir y aún más al quién dice. Pero es necesario notar también que la inorganicidad de una obra vanguardista tiene efecto principalmente en su elaboración fragmentaria (es decir, su incapacidad para la totalidad), que conserva, sin embargo, cierta unidad (Bürger 1972, p. 112).

De alguna manera, la aprehensión de lo real-histórico sigue operando en el arte de vanguardia aunque de manera distinta a como lo hace en el arte realista. Por lo que también el sujeto aparece como el límite entre uno y otro modo de (re)presentarlo: “el autor es... momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos” (Foucault 2010[1969], p. 235).

Por ello quizá la necesidad de Benjamin de estudiar al autor dentro de su coyuntura histórica, pues “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede establecerse –o

mejor: elegirse— con base en su ubicación dentro del proceso de producción”, como afirma en *El autor como productor* (2004 [1966], p. 37). Al recordar que hay una diferencia entre “abastecer” y “transformar” un aparato de producción, el filósofo advierte que “el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo tiene en propiedad” (*ibid.*, pp. 38-39). Asimismo, en el trabajo benjaminiano se recuerda a “Tretiakov [quien] distingue al escritor que opera del escritor que informa. Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente” (*ibid.*, p. 26).

Para Benjamin, pues, el escritor revolucionario es menos efectivo en la conformación del cambio social que aquel que ostenta y hace visible la técnica, pues “un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña nada a nadie” dado que su labor consiste en “guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado [que sea capaz] de convertir a los lectores... en colaboradores” (pp. 49-50).

Se concibe así un autor que delata su técnica para que a su vez los lectores puedan convertirse en escritores, acaso como una nueva forma de intercambio de experiencias, ya no de boca en boca, sino de libro en libro. La utopía benjaminiana del mundo artístico parece elaborar una idea de sujeto que construye la colectividad antaño perdida. El correlato además, se concentra más bien en el carácter mercantilizado de la obra literaria, y acaso de manera contigua, al de la profesionalización del escritor, quien se ha convertido en un “traidor” que en lugar de abastecer el aparato de producción funciona como “ingeniero dedicado a la tarea de adaptarlo a los fines de la revolución proletaria” (p. 59).

La crítica de Benjamin está, finalmente, en la apropiación de los medios intelectuales por parte del escritor, con los cuales sigue generando el material simbólico como una suerte de “secreto profesional”. El autor benjaminiano es menos un hacedor de ficciones que de otros autores, de suerte que, como explica Bolívar Echeverría, “todos estaríamos en capacidad de ejercer, de usar el código de modo artístico”, ya que “hasta aquí..., la obra de arte había sido resultado de la actividad del artista, la obra terminada, aquello en lo que concluía el desempeño del artista” (2019, p. 93).

Ahora bien, ¿cómo se relacionan los trabajos de Macedonio Fernández u Osvaldo Lamborghini con lo hasta aquí expuesto? ¿Se modifica de alguna manera la figura de los autores o sus textos? Ciertamente, no; o al menos no es mi intención. Más bien me interesa explorar la manera en que estos conceptos alteran la noción de obra a partir de un uso de la función autor muy específico, que por una parte se vuelve inverosímil como “momento histórico” y por otra dificulta su “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento [de sus discursos] en el interior de una sociedad” (Foucault 2010 [1969], p. 233).<sup>15</sup>

Dicho uso no se puede entender sin la presencia del término, a la vez tan lábil y definitorio, de modernidad. El uso de esta función, digo, está determinado por el contexto histórico mencionado (las entreguerras): por un lado el surgimiento del estructuralismo como corriente crítica teórica del estudio textual y la difusión de los trabajos formalistas que, de una u otra forma influyeron en aquél; por otro lado, la teoría literaria posterior a las guerras mundiales. Porque es a partir de la última que Sartre piensa la figura del escritor comprometido, quien debe hacerse responsable de su intervención histórica (el

---

<sup>15</sup> En el caso de Macedonio quizá se notan más claramente estas problemáticas, principalmente por las antologías que han surgido (p. ej.: *Manera de una psique sin cuerpo*, *Papeles de Macedonio Fernández*) y las múltiples variantes de sus textos canónicos; sin embargo, cabe notar que *Novelas y cuentos* 1 y 2 tienen las diferentes versiones de *Sebregondi retrocede* (en las ediciones de Mondadori o Sudamericana). De igual forma, se han publicado, a la fecha, los libros *Osvaldo Lamborghini inédito* y *La causa justa*, sin que necesariamente uno y otro fuesen proyectados como libros, lo que le descarta como un “momento histórico”.

texto, el libro). Pero su invectiva se basa en fenómenos distintos a los que dibujan una figura de autor: se trata de una crítica al campo cultural, que consagra antes que critica, y que es incapaz de ir en contra de un escritor consagrado, principalmente si es uno revolucionario.

Por esto mismo es necesario cuestionar la figura de autor no sólo como lo describe san Jerónimo, o más bien, como lo cita Foucault: no puede considerarse como “un cierto nivel constante de valor”, puesto que los textos incorporados o descartados de uno o varios libros de Macedonio o Lamborghini vuelven a aparecer en otros; tampoco se puede entender como “un campo de coherencia conceptual”, porque habría que ignorar las contradicciones entre la teoría macedoniana con sus ejecuciones textuales, o la distancia compositiva de “El niño proletario” (de corte naturalista) con respecto a *Tadeys* o incluso el propio *Sebregondi retrocede* (más experimentales); mucho menos como una unidad estilística, pues habría que multiplicar la identidad de Macedonio en gran cantidad de textos publicados en *Papeles de Buenos Aires*, o incluso las diferencias entre sus poemas y su prosa; y lo mismo en Osvaldo Lamborghini, diferente tan sólo de uno a otro texto de *Sebregondi retrocede*.

En todo caso, las respectivas publicaciones no dejan de recibirse de buena manera por lectores entusiastas de uno y otro, ni dejan de comprarse por lectores no familiarizados con los nombres respectivos. Lo que llama mi atención es que *Museo de la novela de la Eterna* en Ayacucho, Corregidor o Archivos no modifica la figura autoral aun cuando el primero se pretenda como una suerte de “obras completas” (dado su carácter antológico), el segundo como la edición “de autor” (por ser la edición de Obieta) y el tercero como “la edición completa” (atribuciones más, que sin embargo me parecen justificadas por la manera en la que incluyen y descartan textos bajo el mismo título); o que *Tadeys* se divida

en tres carpetas “canónicas” y un apartado de “borradores y reescrituras” “apócrifos”, como llega a describirlos Mario González Suárez.

El planteo general, pues, a este respecto, es que sólo en la modernidad, entendida a la manera de Tiryakian, como rechazo al proceso de deshumanización posterior a la segunda guerra mundial, que mediante la tecnologización de los estados capitalistas generó un movimiento a gran escala de “desestandarización” (1991)<sup>16</sup> es que pueden plantearse una serie de borradores como obras. Si la vanguardia aún conserva cierto tipo de unidad aún en la inorganicidad, acaso se debe a que el público aún espera recibir un objeto artístico: colocar una firma sobre un mingitorio tiene más sentido que colocarla sobre una serie de trozos de porcelana. El primer caso puede adquirir el gesto de comentario, pero el segundo parecería más bien una tomadura de pelo.

Para el momento en que Osvaldo Lamborghini escribe, la vanguardia se ha vuelto parte de la tradición; es decir, ya se ha modificado la *illusio*, que Bourdieu define como “esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias, es la condición... del placer estético..., el placer

---

<sup>16</sup> Dos observaciones respecto al término modernidad, que se usa en más de una ocasión con connotaciones aparentemente distintas: Tiryakian observa las formas generales en las que se pueden estudiar las grandes transformaciones sociales; así, el concepto de modernización que propone, está ligado al crecimiento tecnológico como modelo del estado capitalista (cuyo arquetipo es Estados Unidos) y generó el rechazo de naciones tercermundistas (principalmente África y América Latina) en el periodo posterior a la guerra fría: “temas comunes fueron el reto a la autoridad jerárquica en favor de un orden social igualitario, desafíos culturales a la conducta prescriptiva transmitida, y rechazo al crecimiento tecnológico-industrial del estado capitalista visto como instrumento de ‘deshumanización’” (1991, p. 168. La traducción es mía). A esta relación entre el proceso económico-cultural y los movimientos sociales que generó, es lo que propone entender el sociólogo como modernidad en el enfoque de la última década del siglo pasado. Sin embargo, también se atiende al sentido histórico que le da Bolívar Echeverría como el cambio social generado por los avances tecnológicos, el cual comienza con la “secularización de lo político” (o el abandono de lo metafísico por lo “físico”, “material”) hacia el renacimiento: “Quisiera mencionar primero el fenómeno moderno que es tal vez el principal de [los tres que enumera]: el apareamiento de una confianza práctica en la ‘dimensión’ puramente ‘física’ –es decir, no ‘metafísica’– de la capacidad técnica del ser humano”; junto a ello, “la determinación citadina del lugar propio de lo humano, [que es] donde se asienta, se desarrolla y aprovecha de manera mercantil la aplicación técnica de la razón matematizante”; igualmente cuentan la “secularización de lo político” o el ‘materialismo político’, es decir, el hecho de que en la vida social aparece una primacía de la ‘política económica’ sobre todo otro tipo de ‘políticas’, [o sea:] la primacía de la ‘sociedad civil’ o ‘burguesa’ en la definición de los asuntos del estado” (2005, pp. 2-3). Por esta razón, modernidad también compete al contexto en el que el *Quijote* o *Tristram Shandy* aparecen en el campo cultural.

de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego” (1997, p. 483), de lo que se desprende que incluso los fragmentos de porcelana, mientras lleven una firma que los unifique como parte de un objeto único, son aceptados como objeto estético, siempre y cuando dicha firma provenga de un espacio consagratorio: no es lo mismo colocar dichos fragmentos en el Museo de Arte Moderno o una galería que en un terreno baldío. El público decide aceptarlos como mercancías dado que provienen de quien las produce: un jugador que conoce las reglas del juego.

Poniéndolo en términos de Hans R. Jauss, y bajo una perspectiva más bien hermenéutica, diríase que para el momento en el que Lamborghini escribe, el texto macedoniano responde a un “cambio de horizonte” de expectativas, en el cual, debido a *“la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, [la] distancia estética se puede objetivar históricamente”* (2013 [1970], p. 180); es decir que sólo tras la “muerte del autor” y demás especulaciones “ayóicas” (los géneros discursivos de Bajtín, la gramática social de Levi-Strauss y los conceptos semióticos de inter, extra o intra textualidad de Genette y Kristeva, que de alguna manera convierten al lenguaje en un fenómeno independiente al sujeto enunciante), la distancia estética de uno a otro permitió comprender como parte de un todo los “ejercicios” simpáticos y dispersos de un autor más bien marginal, obedeciendo más que a la “intención autoral”, al conjunto semántico.

Acaso entonces la “crisis del sujeto” que llevó a estructuralistas y posestructuralistas (de cierta manera ya planteada por los formalistas rusos) a abandonar la idea del autor tiene que ver con el carácter mercantilizado de la obra: ¿cómo se distingue un objeto literario de uno no literario sin la mediación del autor? ¿Y cómo, además, éste es capaz de hacer que una serie de fragmentos de porcelana (para seguir con la metáfora duchampiana) puedan convertirse en obra de arte? La aceptación de la *illusio*

posterior a la vanguardia, la transformación de la Institución arte, provocó también la discusión sobre lo propiamente literario e incluso sobre lo real-histórico.<sup>17</sup>

Tanto formalistas como estructuralistas, pues, prestaron más atención al aspecto técnico del objeto literario, al uso de procedimientos retóricos, que describieron con el fin de demostrar la “literaturidad” de un texto. Esta serie de estudios y análisis modificó también el campo creador, pues como se verá en el segundo capítulo, la literatura latinoamericana comenzó un periodo de alta tecnificación, influida pero a la vez diferenciada, de las manifestaciones europeas como el *Nouveau roman*, narrativas que exploran la espacialidad, o el monólogo interno y el *fluir* de la conciencia, que exploran la relatividad temporal.

Es esta misma concepción moderna la que obliga a considerar al autor ya no como la potencia creadora y el origen de toda obra, sino como la entidad que enuncia; es decir, ya no se trata del propietario del lenguaje (el responsable, diría Sartre), sino su vehículo: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad... ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, ‘performa’, y no ‘yo’” (Barthes 2010 [1968], p. 222).

---

<sup>17</sup> Bourdieu: “La entrada en la vida como entrada en la ilusión de realidad garantizada por todo el grupo no es tan evidente. Y las adolescencias novelescas, como las de Frédéric [Moreau, *La educación sentimental*] o Emma [Bovary], que, como el propio Flaubert, se toman la ficción en serio porque no consiguen tomarse en serio la realidad, recuerdan que la ‘realidad’ con la que calibramos todas las ficciones no es más que el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva” (*op. cit.*, p. 34). Es notable que hacia 1981 (diez años después de la aparición de *Literal* y poco antes de la muerte de Osvaldo Lamborghini), Baudrillard escriba su *Simulacro y simulación*. V. también, a este respecto: César Núñez (2007) “La ambigua presencia de la historia: los inicios de la teoría literaria moderna y el problema del cambio histórico de la literatura” en *Signos Literarios*, 3, 5, pp. 9-38, en donde hay una reflexión sobre el lugar del hecho histórico en la teoría literaria y el problema de separarlo del objeto literario, o viceversa.

1.1.1. *Autor semiótico vs. autor histórico. Los roles del enunciado (Scriptor y Operator)*

Por supuesto Barthes es consciente de que los textos no surgen por generación espontánea, y que negar al autor histórico, a la persona, la propiedad de sus ideas es más bien ingenuo. Pero también participa, junto a los otros telquelistas y teóricos de la estructura (como Lacan) de la idea del lenguaje como condicionador del sujeto. Mas al decir lenguaje no se habla de una herramienta, sino de su materialidad, por lo tanto, decir lenguaje equivale a decir lector, ya que éste, al ser “tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (Barthes *op. cit.*, p. 224) es quien, a través del tiempo (y por lo tanto, en su condición diacrónica) se permite decir “yo” con más derecho de actualidad que el autor.<sup>18</sup>

Ahora bien: es evidente que sigue existiendo una entidad enunciativa que, dadas tales condiciones, no es el autor, pero tampoco el lector, quien únicamente recibe lenguaje para estructurar en determinadas condiciones sociolingüísticas.<sup>19</sup> Umberto Eco proporciona una herramienta de análisis que, sin resucitar al autor, lo convierte en pura voz, en un elemento textual inherente a la discursividad, el autor modelo:

---

<sup>18</sup> Una afirmación similar se encuentra en Jauss: “La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa” (2013 [1970], pp. 172-73).

<sup>19</sup> A este respecto, nuevamente cito a Jauss, quien afirma que “*La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite... formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así como pudo ver y entender la obra el lector*” (*ibid.*, p. 185) y por consecuencia “La obra de arte puede procurar también un conocimiento que no se ajusta al esquema platónico cuando anticipa caminos de una experiencia futura, imagina modelos de intuición y comportamiento aún no probados o contiene una respuesta a preguntas recientemente formuladas (189). Desde esta perspectiva, cabría también recordar que “la obra pasada sólo puede responder y ‘decirnos algo’ cuando el observador presente se ha formulado la pregunta que hace salir a esa obra de su pasado (190). Pero entonces preguntaría: ¿quién responde a la pregunta: el autor que escribe, el crítico que publica el texto, o el texto mismo, que ha modificado su lenguaje a la semántica del contexto actual?”

cuando un texto se considera como texto, y sobre todo en los casos de textos concebidos para una audiencia bastante amplia (como novelas, discursos políticos, informes científicos, etc.) el Emisor y el Destinatario están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como *papeles actanciales* del enunciado. En estos casos, el autor se manifiesta textualmente sólo como (i) un estilo reconocible, que también puede ser un idiolecto textual o de corpus o de época histórico; (ii) un puro papel actancial (|yo| = “el sujeto de este enunciado”); (iii) como aparición interlocutoria (|yo juro que| = “hay un sujeto que realiza la acción de jurar”) o como operador de una fuerza perlocutoria que denuncia una “instancia de la enunciación”, o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio (|de pronto ocurrió algo horrible...|; |dijo la duquesa *con una voz capaz de estremecer a los muertos...*|) (1999, p. 88).

Esta consideración, sin embargo, representa un problema para los textos que se analizarán. El primero, la idea del estilo, ya señalada arriba. Si se define el estilo como un idiolecto particular (de época, de uso), habría que considerar macedonianos no sólo los textos que se han publicado y los que se conservan inéditos en el Archivo de San Telmo, sino también textos satelitales como el ensayo “Hacia un planteo del arte”, escrito por Adolfo de Obieta en el primer número de *Papeles de Buenos Aires* y que reflexiona sobre “Una doctrina de arte rigurosa y autónoma [que] debería comenzar investigando si existe el **hecho estético** específico, o mejor la emoción o vivencia estética, y cuál es la esencia de su expresión” (2013[1944], p. 22),<sup>20</sup> pues como afirma Georg Simmel: “Gracias al estilo se somete la particularidad de una obra singular a una ley formal general que también es aplicable a otras obras de arte, se la despoja, por así decirlo, de su absoluta

---

<sup>20</sup> Uso la numeración correspondiente a la edición facsimilar, ya que la revista no enumera las páginas. También hay que aclarar que las negritas, reproducidas aquí tal como en el facsímil, podrían no ser un énfasis, sino simplemente una irregularidad de la tinta, o un efecto del escaneado.

autonomía, ya que comparte con otras su naturaleza o una parte de su configuración” (1998, p. 320).

Pero se observa que, aún con la tónica y los conceptos macedonianos, el texto carece de cierta aura, de un desarreglo fundamental que vuelve a los textos de Macedonio difíciles de leer y, por lo tanto, más “propios” de su persona. En el mismo sentido, el Osvaldo Lamborghini de la historieta *¡Marc!* (1971-72) no podría asimilarse como *el* Lamborghini de *El fiord* (1969), *Sebregondi* (1973) o *Tadeys* (1994). Cito una viñeta del artículo “Lamborghini ilustrado” de Agustín Barovero, en donde habla el protagonista: “Insistes, Yvonne, a los 16 años yo, Marcel Leglaisse-Nehergang, hijo de una distinguida familia francoalemana, fui internado en uno de los más prestigiosos colegios de París y tuve problemas... Lo confieso. ¿Acaso hoy no se me ha dado por las confesiones?” (*apud.* Barovero 2014, párr. 5, ilustr. 2).

Si bien puedo reconocer que sería injusto localizar el “estilo lamborghiniiano” en unas cuantas líneas y sobre todo por medio de la voz de un personaje, esto mismo representa ya una objeción para el estilo: no existe un idiolecto particular del cual pueda decirse que corresponde a una persona. ¿No es acaso esta misma capacidad de cambio estilístico lo que asombra a la crítica de Pessoa frente a sus heterónimos?

Así pues, se puede aceptar que sea un “estilo reconocible” siempre que aparezca bajo una firma idéntica y en cierto tipo de registro único pero imitable, condicionado por la aceptación del lector: Ricardo Villafuerte<sup>21</sup> o El Bobo de Buenos Aires son macedonianos siempre que se presenten bajo el formato “libro” que reúne una cierta idea de autor denominada Macedonio Fernández; y Osvaldo Lamborghini es distinto como guionista, ensayista o narrador.

---

<sup>21</sup> “Un improbable heterónimo” de Macedonio Fernández, como lo califica Julio Prieto (2002, p. 31). El nombre aparece en diversos números de *Papeles de Buenos Aires* y tiene cierta afinidad con las ideas y “estilo” macedonianos.

En cuanto al “papel actancial” del yo que enuncia, habré de precisar más sobre su problema específico en la segunda parte; pero me es necesario aclarar que con frecuencia los yoes de *Museo*, *Papeles de Recienvenido*, *Tadeys* o los distintos *Sebregondis* de alguna manera intentan remitir al yo histórico, de tal forma que rayan peligrosamente en la autoficción, aun cuando no lo pretendan así. Al conformarse no sólo como narraciones, sino también como paratextos, hay un yo distinto que actúa en la enunciación sin que sea completamente discernible: el narrador no es un yo, sino múltiples yoes que en última instancia remiten a la persona histórica que los escribe. Por lo tanto, no se puede aceptar simplemente que se trata de un “sujeto que enuncia”, puesto que dicho sujeto se caracteriza como el propio escritor, generando una puesta en abismo de su propia autenticidad histórica.

Pero por eso se puede aceptar que su “puro papel actancial” reside en ser a la vez un “sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio”; es decir que su “fuerza perlocutoria” o el efecto que la enunciación tiene como intervención ajena al texto<sup>22</sup> determina que hay una voz operando fuera de lo literario, pero sin que ésta sea necesariamente una marca autoral. Denominaré entonces a esta voz, dado que procede de la interpretación textual misma, y no del hecho histórico, autor semiótico; su distinción respecto del término “autor modelo” reside justamente en que Eco piensa en un tipo específico de texto que se presume terminado y en calidad de obra, mas el *corpus* manejado presenta una duda constitutiva: son textos cuyo efecto es justamente el de percibir una falta de trabajo, el no ser “completamente” literarios, sino enunciación en progreso (v. al respecto nota 24, p. 37).

---

<sup>22</sup> John Austin distingue el acto locucionario (poseedor del significado); el ilocucionario (poseedor de “una fuerza” en el decir) y el perlocucionario, “que consiste en *lograr* ciertos *efectos* por (el hecho de) decir algo” (1962, p. 166).

Esta “fuerza perlocutoria” me lleva a dividir al yo enunciante en dos formas que Barthes ha propuesto en su *Preparación de la novela*: el *Scriptor* y el *Operator*. Del primero, dice que se trata del “escritor como imagen social, aquel del que se habla, que es comentado, que es clasificado en una escuela, un género, un manual, etcétera” (2005, p. 279). Al distinguirlo de la *persona* (el sujeto histórico), el término designa, si no una ficción, cuando menos cierta noción no necesariamente real y comprobable, sino mitificada; diríase, se trata de la *imagen de archivo*: lo que de público tiene el aspecto privado de la identidad.<sup>23</sup>

Dicha imagen de archivo es la que hace que pueda diferenciarse del *operator* en tanto que, al estar sacralizada, pertenece a lo hecho. Dado que los textos que analizo (y es conveniente aquí disculparme con el lector por la repetición de la palabra “texto” y la elusión obsesiva del término “obra”) son leídos como trabajo en progreso, con una confección de inacabamiento que puede o no ser voluntaria, el trabajo de lectura da la impresión de escribirse al momento de enunciarse; por lo tanto, como dice Barthes: “El problema que nos planteamos no es la *obra hecha*, la obra para los otros...; el problema para nosotros es la *obra por hacer, opus agendum*” (*ibid.*, p. 294).

Así pues, esta voz que aún no está consagrada por no pertenecer al campo cultural en calidad de “obra para otros” (o simplemente obra) hace necesario reconsiderar al autor histórico, quien “Por un artificio voluntario y provisorio, [debe] sacralizarse a sí mismo: hay que hacer de sí mismo un ser sagrado, *en la medida en que uno hace* (y no en la medida en que uno es), de manera que las expectativas del mundo respecto del *obrero (operator)* que soy sean *graves*” y así entonces “se trata de sacralizar al *operator*, el que hace, no al *Scriptor*, el que ha hecho” (*ibid.*, pp. 294-95).

---

<sup>23</sup> Tal como afirma Jacques Derrida: “los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen, de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto” (1997, p. 10).

Se entiende entonces que, en el texto que se presenta como inacabado, perfectible, o como lo denomina Beatriz Sarlo, “el taller de la escritura” (refiriéndose al libro de Benjamin sobre París) existe una voz que va enunciando *sobre* lo ya enunciado, y que tiene la misma fuerza perlocutoria que la voz “autoral”, o la perteneciente al *Scriptor*, el autor consagrado por medio del cual aceptamos que un texto es literario aún si su imperfección, su inacabamiento, lo hubiese negado, o propuesto con otro matiz.

## 1.2.Obra, borrador y ante-texto

Suele tomarse como obra todo aquel trabajo escrito que se publica; y el término es muy útil para referirse a uno o varios textos bajo la forma objetual del libro. No hay diferencia, a este respecto, entre una obra inorgánica o una orgánica, entre una obra abierta y una “cerrada”. Tampoco parece existir duda en cuanto a lo que se considera borrador, pues la categoría designa todo aquello en proceso de corrección, sea que designe un manuscrito a punto de enviarse a imprenta, o a apuntes de un texto modificado en su versión pública.

Se trata nuevamente de la distinción de *archivo* que hace Derrida: los borradores pertenecen, idealmente, al espacio privado (no necesariamente secreto) del autor, mientras que las obras son de dominio público, o acaso lo que el autor deseó presentar como tal. Pero ya Foucault presenta una duda respecto a cuánto de lo privado puede considerárselo así, y más aún, cuánto del deseo autoral cabe considerar en la publicación.

La crítica genética ha puesto en duda estas consideraciones, estudiando no sólo el texto público disponible como parte del campo cultural, es decir, lo inserto en él (lo que “juega el juego” de la *illusio*), sino los manuscritos que hicieron posible esta inserción. De manera parecida al método estilístico, existe una buena cantidad de estudios dedicados al manuscrito como análisis evolutivo de un objeto literario. Emilio Pastor Platero escribe en “La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina” que el interés por estudiar los manuscritos es el de la renovación del “conocimiento de los textos *modernos y contemporáneos* por medio del estudio de los manuscritos de trabajo *preparatorios* de una obra dada, es decir, el estudio de sus borradores o ante-textos” (2008, p. 9. El subrayado es mío).

De esta afirmación destaqué especialmente la delimitación del enfoque a la modernidad y su calidad de preparación. Lo primero, porque pienso que existe, más allá de una dificultad material para el estudio de textos anteriores al renacimiento (es decir,

por un lado, la calidad de manuscritos de cualquier libro, entendiendo como tal los pliegos o encuadernaciones copiadas a mano; por otro, el acceso a un “original” apenas conservado), una especie de “sentido único” de lo literario: la literatura como herramienta didáctica no es vista en su calidad de objeto estético, sino en su facultad constructiva del espíritu. Es decir que poco importa el trabajo de escritura, sino la utilidad pedagógica que de un texto se desprende. Sólo la autonomía de la literatura se preocupa de establecer como un hecho estético el trabajo con el lenguaje. Así, la conservación de borradores parece una actividad poco probable, aunada a la dificultad del trabajo copista, que genera más confusión respecto de un posible *princeps*.

A este “sentido único” también se refiere Hans R. Jauss, pues al entender que la obra literaria “no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia atemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual (2013 [1970], p. 175), identifica que sólo cuando dicho texto pasado es traído al presente es que puede formularse como literario según el horizonte de expectativas del lector, distinto (en el caso de lecturas *a posteriori*) del propio del autor.<sup>24</sup>

Por otro lado, el estudiar el texto “preparatorio” indica que existe un objetivo al cual se dirige el trabajo final publicado. El trabajo con la frase, con el verso o con el título obedece a aquello que el autor quiere lograr; “preparar” un texto es trabajar en la idea que contiene hasta que se llegue al producto final imaginado por su creador. Pero es justamente esta misma delimitación del método genético al texto moderno la que parece obstruir su objeto de estudio; primero porque sin la figura de autor, la genética podría

---

<sup>24</sup> Del mismo modo, y mediante el mismo enfoque, Wolfgang Iser señala en su artículo “El proceso de lectura. Una perspectiva fenomenológica”, que “El texto se actualiza... sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe... Por eso... sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución del texto en la conciencia del lector”(2010[1975], p. 311).

enfrentarse a los manuscritos del *Quijote* de Avellaneda y Cervantes y observar un progreso distinto en la configuración de personajes, lo cual habría sido sin duda fructífero, pero llevaría de inicio un presupuesto falso: o bien hablar de un *Quijote* canónico y sus apócrifos, o bien reunir dos manuscritos de dos personas distintas en un solo objeto libro, tal como se hizo con la *Biblia* o la *Ilíada-Odissea*.

Por supuesto que este ejemplo hipotético (e hiperbólico, además) sólo tiene como intención ilustrar un problema que sin embargo atañe a los trabajos que se analizarán en adelante, y quizá también a otros que escapan de mi conocimiento, pues la mayoría de ellos son publicaciones póstumas y que en muchos casos se mantuvieron secretos, o fueron reunidos de cualquier otra forma de circulación (revistas, engrapados que pasaron de mano en mano, títulos pertenecientes a otros libros, etcétera). Quiero decir que en su forma o tratamiento general no fueron “borradores” tal cual (textos privados) sino más bien “ante textos”.

Pero esta distinción, fundamental para la crítica genética, es a su vez motivo de análisis. Jean Bellemin-Noël define al ante-texto como “una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definitivo”, mientras que los borradores “son el conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra, transcritos-presentados por un historiador de la literatura en aras de reconstruir la prehistoria de esa realización” (2008 [1977], p. 63). Así pues, distingue dos maneras de presentar un material de trabajo, pues en tanto que los borradores “en lo esencial, no existen [a los ojos del escritor]” (*ibid.*, p. 59); es el historiador (lector crítico, especialista, erudito) quien los recopila y presenta para dar cuenta de un saber hacer (p. 56); por su parte, el ante-texto “no existe en ningún sitio fuera del discurso crítico que lo produce deduciéndolo de los borradores, que lo desglosa en el mismo momento que lo

analiza” (p. 62), trata dichos materiales como objetos de estudio, es decir: “literaturiza” un trabajo que podría o no serlo y únicamente bajo el *a priori* de ser un texto literario.

Ahora bien, hay consideraciones que hacer en torno a los textos macedonianos y lamborghinianos, sea que se los tome como ante-textos o como borradores. En primer lugar, la existencia del *Museo de la novela de la Eterna* es puramente virtual. Tan virtual como que, en su calidad de “museo” puede albergar una exposición completa de textos macedonianos (como la edición de Ayacucho realizada por Fernández Moreno) o bien todos los esquemas, textos fijos y, por supuesto, la “novela-en-sí” de los capítulos I a XVIII (o I a XX según se lean las ediciones Archivos o Corregidor). Según la definición de borrador que hace Bellemin, ninguno de éstos lo es, dado el carácter póstumo de un libro que no fue del autor y, por lo tanto, que consiste únicamente en apuntes de su virtualidad.

En este sentido, *Museo...* se compone de ante-textos debido a que mediante ciertos criterios de selección (en Camblong es más que claro el propio método genético, mientras que en Obieta es más un método presumiblemente estilístico) se reconstruye *un posible libro* o un *libro suma*,<sup>25</sup> pero a la vez dicha suma es lo que constituye tanto la continuidad como el “hecho definitivo”, es decir, el libro; característica que también se aprecia en *Tadeys*: una cronología que va del presente al más remoto pretérito de LacOmar y, en apéndice, las reescrituras y los “capítulos desechados” o interrumpidos, pasajes que definen a ciertos personajes, e incluso continuaciones a otros episodios canónicos.

¿Cómo podría entonces diferenciárselos? Si como borradores no son propiamente textos autorales, como ante-textos suponen su propia calidad de obra, ya que no existe

---

<sup>25</sup> “un libro donde uno va a ponerse *Todo*: el *Todo* de su vida, de sus sufrimientos, de sus dichas y por ende, desde luego, el *todo* de su mundo y quizás el *todo* del mundo → Suma de Saberes: enciclopedia trascendida por un *sentido* que se le da al mundo y al propio trabajo, es decir, para mí, por una escritura; este *sentido* es como el *color* del libro, pues todo saber está coloreado (todo discurso está connotado)” (Barthes 2005, p. 249).

una versión última (autorizada) con la que enfrentarse al proceso de evolución o modificación; dicho en otros términos, las novelas son su propio trabajo de construcción. Además, habría que considerar que no se trata de ejemplares únicos, es decir, anomalías del archivo que se exhuman por su valor mítico. Hay recopilaciones que rondan estas características y que conforman una especie de búsqueda del borrador. *Una novela que comienza*, en Ercilla, no es una publicación sola, un experimento de novela, sino también el relato que abre un conjunto de textos misceláneos, y tanto *Papeles de Recienvenido* como *No toda es vigilia...* son conocidos por sus versiones distintas, sus añadiduras y recomposiciones; *Las hijas de Hegel*, *Sebregondi se excede* o la trilogía de Nal: *La causa justa*, *El pibe Barulo* [y quizás] *El cloaca Iván* se publican como “novelas”, pero su “inconclusión” bien puede hacerlas pasar como relatos, o incluso como intentos de reescribir una misma novela.<sup>26</sup>

Así pues, pienso que habría que cuestionarse cómo la categoría obra puede aplicarse tanto al “producto definitivo” como a los “borradores” y “ante-textos” que son presentados en la misma forma, es decir, como una creación autoral completa, aun cuando en sentido estricto son libros intervenidos o, digámoslo así, coautorales. Por ello convendrá analizar el concepto *obra* y su relación con el autor.

### 1.2.1. *Concepciones sobre la obra*

Como señalaba al inicio de esta introducción, fueron pocas las reflexiones en torno al concepto “obra”, pues parecería que no hay necesidad de definirla. Sin embargo, Foucault se pregunta con humor: “Pero cuando al interior de un cuaderno lleno de aforismos se

---

<sup>26</sup> Adam Thirwell recuerda los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, que en este sentido, realizan una operación análoga a la que intento describir: “La razón por la que Queneau es mi héroe es que, si bien puede parecer que con estos ejercicios está mostrando la pura arbitrariedad de los signos lingüísticos –su total frivolidad–, en realidad yo creo que con este experimento demuestra otra cosa: que el mismo relato es distinto según las palabras de las que se componga. Hasta la menor de las reescrituras crea una nueva proyección de lo real” (2014, “1ª. Serie: frases”, p. 13 [ed. digital]). En Lamborghini, sin embargo, lo que se demuestra es que la mayor de las reescrituras puede suponer la misma proyección ficcional.

encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de lavandería: *¿obra o no obra? ¿Y por qué no?*” (1969b [2010], p. 231. El subrayado es mío).

Por un lado, adelanta la respuesta de sus interlocutores, figurándose que el sentido común dictaría a cualquiera que dichas anotaciones no son fruto del trabajo intelectual (es decir, del autor) sino del civil, del nombre propio que indica, no el que describe. Por otra parte, y he aquí la necesidad de ocuparse del problema, es que Foucault hace énfasis en la relación predicativa del nombre propio, pero también –y acaso más importante– la función autor con el texto, pues al ser aquél un circuito de propiedades, envuelve con ellas sólo cierto tipo de discursividades, sólo una forma enunciativa por sobre otras, de lo que se desprende que no todo enunciado de autor es un producto autoral.

Ese apunte humorístico conlleva una serie de cuestionamientos más serios, si no es que acaso la inteligencia foucaultiana deslizó una crítica bastante incisiva del campo cultural que ya Sartre señalaba: la fetichización del discurso del autor. Sartre critica que se canonicen todo lo dicho por un escritor revolucionario, o se valore positivamente; afirma que aun cuando una novela enarbole el discurso más noble y socialmente útil, no es, por principio, de calidad; es decir, puede ser un mal discurso. Por su parte, Jean Bellemin-Noël, en su antecitado artículo, encuentra que

más que escrito a mano, el manuscrito es sentido como *de la mano del* escritor. Tiene valor testamentario, en el mismo sentido que ese ológrafo que aprecian los notarios. Certifica una paternidad. Es la prueba y la huella de una grandeza. Requiere un respeto, incita a una adoración. Monumento que conserva y que hay que conservar, teniendo en cuenta el carácter único, con el valor histórico de un acierto. Su lugar está en el museo, entre las realizaciones inmortales de la especie. Y, a medida que hay más curiosos por lo auténtico en nuestra civilización, lo mismo que el museo de nuestro tiempo desborda democráticamente un lugar para multiplicarse a través de unos *medios de comunicación*

perfeccionados, el manuscrito se encuentra cada vez más destinado a publicarse en tanto que tal: permitirá tocar con los ojos, por decirlo así, la realidad material de la escritura (*op. cit.*, pp. 55-56).

El halo de autenticidad, pues, parece adquirir una dimensión religiosa en tanto transforma al objeto en algo cultural; acaso esto mismo es lo que Benjamin entiende como aura, pues al distinguir entre el objeto ritual y el mercantil (es decir, el reproducido técnicamente), afirma que el primero adquiere su aura por cuanto de sí ha resultado un testimonio histórico; es decir que una obra sólo es auténtica cuando se produce en un aquí y un ahora inamovibles, de suerte que “*Todo ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica –y por supuesto no sólo a ésta*” (2003, pp. 43-44).

Y, por supuesto también, la obra sigue siéndolo después de su aquí y ahora (y la literaria, en particular, depende de su reproducción para seguir circulando), pero Benjamin la entiende en su sentido testimonial, o poniéndola en relación con lo dicho por Foucault glosando a San Jerónimo: la obra es fruto de “un momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos”, puesto que transmiten su aura como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin 2003, p. 47). En última instancia, lo que no deja de notar es que una obra pierde su autenticidad cuando se transforma en mercancía; en este sentido, y hablando justamente de los textos que conforman el *corpus*, se diría que el manuscrito ha pasado de ser una redacción privada para convertirse en un objeto de archivo.

¿Cómo pues, se pasa del manuscrito a la obra en los textos que se analizarán? ¿No es, como bien señala Cecilia Salmerón, “un banquete... creado o moldeado la crítica para su propio consumo”? Quizá existe algo en el manuscrito capaz de figurar como obra, aun cuando su “inconclusión” lo coloque justo en el lado del texto privado; o quizá más bien la categoría obra deba ser entendida de una manera distinta, no dándola por sentado ni

aceptándola pasivamente como todo objeto producido, pues como afirma Jauss: “el objetivismo histórico no protege al método filológico-crítico del peligro de que el intérprete, que se pone a sí mismo entre paréntesis, eleve a norma inconfesada su propia comprensión estética previa y modernice irreflexivamente el sentido del texto pretérito” ([1970]2013, p. 187).

El problema en todo caso parece ser que justamente sólo se puede estudiar la obra como objeto dado; existe un *a priori* de la reflexión aparentemente necesario para analizar el concepto. Hablar de obra implica siempre hablar de estructura, de algo construido y desmontable en partes.<sup>27</sup> No es casual que las reflexiones de Martínez Bonati, Bürger, Eco y Buxó determinen no la particularidad del concepto, sino sus cualidades como literario; ni es casual tampoco que, salvo el segundo, todos convengan en reflexionar sobre la estructura.

Si bien Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* señala el carácter problemático no sólo de la obra vanguardista, sino del concepto mismo, considera que no hay razón para pensar que “la estética deba renunciar al concepto de obra” (1987 [1974], p. 111), puesto que aún la inorgánica (más asociada a la fragmentación como síntoma de vanguardia) conserva cierta unidad:

En un sentido general, la obra de arte se establece como unidad de generalidades y particularidades. Esta unidad, sin la cual no puede concebirse una obra de arte, se realiza, sin embargo, de modos muy diversos en las distintas épocas del desarrollo del arte. En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación. Aquí el momento de la unidad está

---

<sup>27</sup> Además, agregaría Wolfgang Iser, de la “convergencia de texto y lector”, por lo que la obra “posee forzosamente [un] carácter virtual”, pues si el “polo artístico” (dado por el autor) no alcanza el “polo estético” (determinado por el lector), jamás podrá establecerse el hecho literario. (Cf. 2010 [1975], p. 311).

en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor (*ibid.*, p. 112).

De la misma manera, o acaso más bien en el mismo sentido, Umberto Eco entiende el concepto como “un objeto dotado de propiedades estructurales que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas” (1992 [1962], p. 34), de tal manera que la obra abierta dependerá de cuánto de dichas propiedades permitan la mayor alternativa de interpretaciones. Es decir que será el intérprete –en este caso, el lector– quien merced a la apertura se coloque “como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra” (*ibid.*, p. 75).

Pero habría que hacer énfasis en que tal estructura, o sus propiedades, “están coordinadas” por “una necesidad” –como el mismo semiólogo enfatiza– que prescribe, incluso, los modos de organización, que es lo que Bürger, al referirse a ciertos *ready mades*, ha descrito como “unidad”, recordando que “el hecho de que [Duchamp los] firme... supone una clara referencia a la categoría de obra”, pues “La firma, que hace a la obra *individual e irrepetible*, se estampa precisamente sobre el producto en serie [y con ello] se cuestiona provocativamente el concepto de esencia del arte... como creación individual de obras singulares” (Bürger, *op. cit.*, p. 113. El subrayado es mío).<sup>28</sup>

Es decir que el autor, aun cuando cuestione el objeto singular, irrepetible, de “mercancías” creadas en serie, sigue funcionando como el hilo de Ariadna de lo

---

<sup>28</sup> Dice Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*: “En el siglo XIX... el escritor y el creador en general se vieron emplazados a transgredir las barreras sociales, a traspasar los límites establecidos y a desafiar a las instituciones sociales [pero] al mismo tiempo que esto sucedía..., la subjetividad y la firma del artista adquirían un incontestable valor mercantil, es decir, se reintegraban a la institución. Por eso también, y de manera simultánea, desde el momento en el que la condición de artista, además de tener un contenido crítico, adquirió un valor económico, los creadores desarrollaron una exagerada afición por singularizarse. El siguiente paso consistió en convertir la vida del escritor... en una obra más de su creación (en algunos casos su mejor obra) y su imagen pública, en un logotipo”. (2007, p. 23)

fragmentario, alegórico y abierto de una obra. Pero incluso así parecería insuficiente decir que un manuscrito, o papeles sueltos en proceso de trabajo, deban considerarse obra como portadores de cierta intencionalidad literaria o incluso como “huella de grandeza”, pues tanto Macedonio Fernández como Osvaldo Lamborghini mantuvieron en secreto, o al menos no intentaron publicar ciertos escritos.<sup>29</sup>

Incluso podría agregar que, a pesar de que la virtualidad de obra que menciona Iser (v. n. 27) se cumple, ya que el “polo estético” converge con el “polo artístico”, en ningún momento dicha convergencia presupone la unidad de los papeles dispersos, o los ante-textos reunidos como una obra, y únicamente merced a la “relación reflexiva con la literatura” (Jauss, *op. cit.*, p. 172) por parte del lector es que se puede otorgar unidad a lo presentado en estos volúmenes. El propio Jauss, líneas atrás cita y amplía a Walter Bulst: “‘jamás se ha redactado ningún texto para ser leído e interpretado filológicamente por filólogos’, o (añado yo) históricamente por historiadores” (*idem.*), afirmación que no me atrevería a compartir, si se toma en cuenta también el horizonte de expectativas en cada caso.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Adolfo de Obieta menciona en la “Advertencia” a *No toda es vigilia...* de 1967: “Debe decirse algo sobre la decisión de incluir escritos inéditos (fechados alrededor de 1908, exactamente veinte años antes del libro). *Es posible que el autor no la hubiera aprobado*, pues cuando alguna vez fue instado a revisarlos, sonrió; sin que cupiera esperar mucho más que un recuerdo piadoso para esos *preborradores*, ya que a su propio libro de veinte años después *No toda es vigilia*) lo consideraba, como lo dice, un borrador. Empero, presentados ahora como encaminamiento del propio autor hacia la Metafísica, como actos de ‘andar juntos’ con el lector buscando la salida del laberinto, acaso puedan no estar de más” (p. 8. Los subrayados son míos). Por su parte, también Aira, en más de una ocasión hace énfasis en los papeles inéditos, secretos, olvidados o interrumpidos por Lamborghini, siendo quizá el más significativo el que se refiere a *Sebregondi se excede*: “Por ser la única pieza de este volumen que se publica en forma del todo ajena a la voluntad del autor” (1988, p. 15); pero asimismo Antonio Jiménez Morato ha escrito: “la práctica totalidad de su obra es secreta. Casi todos sus manuscritos... y su singular proyecto transgenérico, el *Teatro proletario de cámara*, formaban parte de una producción que puede tildarse de fantasmática, porque sin ser conocida comenzaba a convertirse en una presencia intangible pero patente en la literatura argentina, donde el rumor de su existencia corría de boca en boca” (2015, p. 54).

<sup>30</sup> Respecto al periodo de publicación vanguardista de Macedonio Fernández, me permito remitir al lector a mi trabajo “Universos suplementarios de Macedonio Fernández: otra manera de ‘patafísica’”, en especial las pp. 63-70 y 71-88, donde se analiza este “horizonte de lecturas”; en cuanto a Lamborghini (y pensando particularmente en él respecto a la afirmación de Jauss), v. *infra*, pp. 156 y ss.

Si esta reticencia a la publicación, o diría quizás esta “desautorización”, se la piensa como unificación contingente de la obra,<sup>31</sup> entonces podría argumentarse que: a) el autor no es la unidad de la obra (pues ésta se mantiene o modifica aun sin su aprobación); o b) los manuscritos y borradores, en calidad de textos preparatorios, inconclusos o interrumpidos, trascienden tanto al autor como a la unidad estructural y se conforman en un hecho estético por mediaciones ajenas a los conceptos de autor y obra; o bien c) las propiedades estructurales de una obra no requieren de una unidad para conformar sentidos e interpretaciones.

Aceptar que el autor no es la unidad de la obra implica en primera instancia reconocer que los textos, aunque escritos por Macedonio Fernández u Osvaldo Lamborghini son, en cuanto obra, coautorales, pues dependen de una instancia mediadora que los transforme en un objeto posible o les brinde un acabamiento que los haga transitar de borradores a obras. Bourdieu explica que “según una lógica que llegará a su límite con las producciones agrupadas bajo el nombre de arte bruto, una especie de *arte natural* que sólo existe como tal por un decreto *arbitrario* de los más refinados... todos los ‘artistas ingenuos’ [son] literalmente *creado[s]* por el campo artístico” (2005, p. 365).

Sin colocar a uno y otro en dicha etiqueta, los enunciados inacabados, o textos-taller en realidad parecen sufrir una condición similar, pues es gracias a que un albacea – o descubridor– ha destacado cualidades de ellos que parecerían hacerlos ingresar bajo la

---

<sup>31</sup> Bellemin-Noël: “publicable es... todo segmento escrito que el escritor trata durante la elaboración como otra cosa que una noticia privada, es decir, virtualmente *el texto*: lo que se pone en el papel es provisionalmente definitivo, en todo caso, nunca es de antemano y por destino concebido como un desperdicio; e incluso el ‘primer golpe’, si se ha condenado a enmendarse, tiene oportunidades de quedarse en ese estado. Siempre es después cuando se reconoce un descarrío, un callejón sin salida, un fracaso. Lo inconcluso ha sido, en primer lugar, aunque sea por un instante, lo provisionalmente acabado” (art. cit., p. 59).

calidad de obras en distintas ediciones y recopilaciones no necesariamente descritas como antológicas. El mismo Bourdieu continúa:

Este arte bruto, es decir natural, inculto, sólo ejerce una fascinación en tanto en cuanto el acto creador del “descubridor” eminentemente culto que lo hace existir como tal consiga olvidarse y hacerse olvidar (sin dejar de afirmarse como una de las formas supremas de la libertad “creadora”): constituido así en arte sin artista, arte naturaleza, surgido de un don de la naturaleza, proporciona la sensación de una necesidad milagrosa, como una *Ilíada* escrita por un simio mecanógrafo, proporcionando así su justificación suprema a la ideología carismática del creador increado (*ibid.*, p. 366).

Mas, por otro lado, no debe olvidarse que ambos autores ingresaron, con más o menos fortuna en el campo cultural argentino, por lo que nadie los “descubrió”, sino que es gracias al “milagro de la firma (o del sello)” que se convirtieron “en objetos sagrados” (Bourdieu, *op. cit.*, p. 340). Significaría entonces que gracias a la firma, sello de garantía o condicionador de cualquier discursividad autoral en trabajo intelectual, el borrador, tanto como la “nota de lavandería”, son reproductibles en calidad de literatura; la crítica de Sartre nuevamente asoma como parte de esta *illusio*, de la que –advierte el propio Bourdieu– hay que deshacerse para estudiar el fenómeno literario.

Si a su vez se estima que hay una “trascendencia” que unifica el texto como obra más allá del autor, habría que demostrar que aquélla no proviene de una reverencia cultural por el objeto sagrado que es el texto inacabado, o bien aceptar con Bellemin-Noël que son enunciados “provisionalmente acabados”; mas de ser así, es necesario que la función autor disponga ya de una predicación tal que pueda insertar dichos textos en un campo cultural saturado de buena y mala literatura y ofrecer dichos enunciados en tanto literarios, lo que ha sido posible con los autores que conforman mi corpus, pero que no necesariamente conformarían a muchos otros trabajos que acaso tengan el mismo destino.

Si por el contrario se asume que por sus propiedades estructurales es el texto mismo el que ofrece sentidos sin mediación de una entidad unificadora, habría que aceptar que la incompletitud es un componente estructural de la obra, corriendo así el riesgo de sobreinterpretar una errata, interrupción o modificación como indicativa de algo que probablemente sólo sea un accidente.

En un afán de sintetizar cada uno de estos supuestos, me gustaría proponer una hipótesis que sustente por un lado la necesidad de la crítica a las categorías, y por otro también cuestione –o al menos describa– la apropiación de capital simbólico con fines comerciales bajo el sello garante de la firma, si es que se trata en realidad de una operación meramente comercial. Podría decirse quizás que el enunciado inacabado, no siendo propiamente obra, pero al mismo tiempo bajo la predicación que le otorga el nombre propio, es por sí mismo un objeto literario que propone el borrador como posibilidad técnica, acaso como un nuevo género que justamente intenta desmontar la categoría obra en su acepción de enunciado, derivándola hacia su acepción menos común de enunciación; es decir, no como estructura (de)terminada, sino como trabajo en progreso.

Mas para considerar que la enunciación es enunciado<sup>32</sup> es necesario también observar que, en primer término, existe una figura subjetiva que hace uso de la palabra, pero cuya relación con el acto del habla puede mediar una distancia que lo separa de otras formas enunciativas; de este modo, puede afirmarse que el enunciado, como producción autoral

es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos... con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje... y se sitúa en relación a él... Es un intento

---

<sup>32</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) señala el doble papel (confuso) del vocablo enunciado, designando al mismo tiempo el acto de enunciar y el producto resultante de dicho acto. V. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, trad. de Gladys Anfora y Emma Gregores, Hachette: Buenos Aires, pp. 38-44.

de localización y descripción de las unidades... que funcionan como índices de la inscripción en el enunciado del sujeto de la enunciación (Kerbrat-Orecchioni 1986, p. 43).

Al mismo tiempo, empero, el libro como objeto y como enunciado “acabado” adquiere *per se* las propiedades de sujeto: “es el libro mismo el que se pronuncia por sí solo... convirtiéndose en el centro geométrico de todos los pensamientos pensados por los personajes que piensan, e incluso por los que no piensan y hasta por los que ni siquiera son personajes” (Sanguineti 1969, p. 29)<sup>33</sup> generando “accidentes” o funcionamientos anómalos que ya no son expresión autoral, pero que siguen generando significación incluso en la imperfección, lo que Sean Cubitt denomina *glitches*, que “indica [n] una subjetividad otra en el medio, el fantasma en la máquina, lo inhumano en nuestras comunicaciones” (2015, p. 2).

En vista de que el objeto obra sólo adquiere valor, o mejor dicho, sólo ingresa al campo cultural cuando existe una forma apriorística que se denomina obra, la cual a su vez supone

el resultado de un proceso de recodificación [que] aspira a la constitución de un *universo autónomo en cuanto a la configuración semiótica y ficticio en cuanto a la sustancia semántica*, o dicho inversamente:... la ‘reificación’ del discurso, que –para continuar siendo el mismo en todas sus instancias de recepción– no admite cambios ni alteraciones en su estatuto textual so pena de quedar inerme o desfigurado (Buxó 2011, p. 67),

el estado intermedio del texto taller, como “borrador literario” y como *opus agendum*, admite una serie de recursos técnicos que en primera instancia desplazan el discurso como “un tipo de producción semiótica que comparte el mismo sistema de comunicación general... con muchas otras manifestaciones culturales de una comunidad determinada”

---

<sup>33</sup> Hay que precisar que Sanguineti piensa en los libros de los *Novissimi*, de la nueva vanguardia, o lo que comúnmente se conoce como posvanguardia. Si bien esta situación se verá analizada en los siguientes capítulos como condición relacional entre Macedonio y Lamborghini, me parece importante resaltar que esto mismo puede ser aplicable a una gran cantidad de textos anteriores y, en mayor medida, posteriores, a las posvanguardias.

(*ibid.*, pp. 16-17) para configurar un proceso de recodificación, tal como afirma Pascual Buxó, pero no como producción semiótica, sino como metacódigo:<sup>34</sup> hace de la función metalingüística el primer plano del enunciado, superponiéndolo a la función poética: “des cosifica” antes que “reificar”, cuando desacraliza el enunciado literario como “mensaje” dicho por un autor, cuestionando su propia conformación literaturizada al dar el efecto de habla, esto es, de indecisión en el proceso de selección léxica.

Esta indecisión genera a la vez la sensación o el efecto de “ser el mismo [texto] en todas sus instancias de recepción” y la de “admitir cambios y alteraciones sin pena de quedar inermes o desfigurados”. Este doble efecto antitético es lo que me inclina a sospechar que bajo la etiqueta de “mala escritura” existe una serie de recursos que dan el efecto de inacabamiento, pero generando igualmente la sensación de *completitud* propia de la obra. Así, el enunciado inacabado se presenta como una totalidad incompleta, o bien como una incompletitud terminada.

Así pues, esta primera parte del estudio pretende justificar cómo el periodo histórico es importante en la conformación del borrador como “género”, o más bien qué condiciones en el campo cultural permiten entender la “mala escritura” como parte de la *illusio* y con ello adoptar la postura del fragmento, de lo inacabado o lo imperfecto como objeto literario, mientras que la segunda parte analizará distintas formas de acercamiento a estas técnicas de inacabamiento como efectos retóricos. Lo primero, como una necesidad de vincular el trabajo macedonio-lamborghiniano más allá de la influencia como motor; lo segundo, para cuestionar que dicha *illusio* sea una perspectiva única del quehacer artístico, sino la confluencia de acontecimientos que cuestionan las propias

---

<sup>34</sup> Podría decirse que, en términos de Wolfgang Iser, el *correlato intencional* del texto literario es la reflexión metalingüística, obviando (o desproporcionando) el contenido discursivo para abundar en el funcionamiento del propio código. (Cf. 2010 [1975], p. 313).

reglas del juego: no se trata de generar discursos, sino de hacer que éstos demuestren su literaturidad.

## 2. MALAS ESCRITURAS COMO ANTI-CANON

Hablar de una “mala escritura” implica pensar que existe una “buena escritura” y que hay (al menos) dos maneras de hacer literatura: escribiendo bien o escribiendo mal. Antes de categorizar estos dos polos literarios, me parece conveniente deslindar los adjetivos, siempre peligrosos, de cualquier afirmación absoluta.

Si se considera que Macedonio Fernández inaugura una tradición de la “mala escritura”, cabría pensar que el modelo literario macedoniano tiende a cifrarse a partir de la distinción entre su “primera novela buena” y su “última novela mala” (*Museo de la novela de la Eterna y Adriana Buenos Aires*, respectivamente). Siguiendo esta primera hipótesis, habría que preguntarse, ¿qué hace buena a una y mala a otra?

Responder a este cuestionamiento implica en primera instancia recordar el rechazo de Macedonio por el realismo: “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo sujeción a la verdad de Arte” (1993, p. 36) y, por otra parte, su nota a la última novela mala: “declárome culpable... de haber destrozado y desechado un precioso de malo Final sangriento y de total ruina que tenía perfectamente construido hasta el punto de que todo el novelar no era más que la preparación adecuada para tal Final...” (2012, p. 13).

Es tentador rescatar toda la riqueza de estos dos pequeños fragmentos y lo que de ellos puede desprenderse para su análisis. Me contento sólo con señalar la provocación y la culpa de un final premeditado (poniendo especial atención al uso nunca casual de mayúsculas que hace el autor). ¿En qué consiste la provocación? ¿Por qué sentir culpa ante un final que triunfa sobre otro, cuando en realidad ambos finales serían premeditados?

Creo que la provocación, tanto como la irónica culpa, tienen como foco al lector: la escuela realista es menos la corriente artística de la mimesis que la del lector ávido de verosimilitud (en su acepción más llana, como la similitud con lo verdadero o lo real). Su provocación no es, en términos bloomianos, parricida; no pretende atacar, como el joven Borges ultraísta, a la generación previa (a la que, por cierto, aún pertenecería Macedonio), sino al lector formado en ella. Por eso la “culpa” también es una broma sobre ese tipo de lector: el que espera finales a lo Bovary o Naná.<sup>35</sup>

Su justificación para el final de *Adriana Buenos Aires*, como burla a este tipo de relatos que parecen hechos por receta (es decir: se piensa en un final y se construye una trama verosímil en torno a él) remite a esta misma crítica contra el realismo, o más bien contra el lector del realismo. La novela, pese a su triángulo amoroso (quizás en los lindes con la novela rosa) no concluye con la muerte de uno o varios personajes; tampoco concluye con un desenlace único que procura la tranquilidad del “lector de desenlaces”, pues de hecho cuenta con al menos tres.

El primero, del capítulo XII: Finales (que anuncia ya más de uno), dice “Los tres éramos buenos amigos; o sea que todo había concluido” (2012, p. 234), lo que invita a pensar, a partir del copretérito, que la tragedia, el triángulo amoroso, no finaliza con la narración, sino antes. La colocación de la palabra “FIN” da por terminada la enunciación, pero no la trama, que ya “había concluido”. Y habría que añadir que tal enunciación resulta aún más problemática al tratar de situar temporalmente al narrador, Eduardo, quien habla desde dos presentes: uno narrativo-temporal y uno enunciativo-atemporal, que se abordarán más adelante, aunque habré de señalar que en mi tesis de maestría sostuve que

---

<sup>35</sup> V. R.H. Jauss (op. cit., p. 179): “La recepción interpretativa de un texto presupone siempre el contexto de experiencia de la percepción estética: la cuestión sobre la subjetividad de la interpretación y el gusto de los lectores o sectores de lectores diversos, sólo puede formularse de una manera lógica si se ha aclarado antes cuál es el horizonte transubjetivo del entendimiento que condiciona el efecto de un texto”.

tiempo y espacio se confunden, merced a lo cual el tiempo funciona de manera espacial: se ocupa. Esta ocupación del tiempo sucede para la narración, pero el acto enunciativo se presenta fuera de él, desplazando la categoría temporal a un presente perpetuo, o a un espacio, lo que da a lo enunciado su carácter performativo.

No es casual, por tanto, encontrar en los siguientes “finales” invitaciones a la terminación, semejantes a los encontrados en *Museo...* Si la enunciación se modificará de acuerdo con el cronotopo, no hay un tiempo fijo para narrar: “Dejo aquí estampados los *esquemas* que tenía hechos. Que el lector se afane en dar plenitud a ambos capítulos: yo lo incito a autor”<sup>36</sup> (Fernández 2012, p. 231); “¿Conseguí hacerla última?” (235); “Lo único que falta a *Adriana Buenos Aires* para ser del todo novela ‘mala’ es continuar en otra” (239).

Dejando para más adelante el análisis exhaustivo de los fragmentos, me interesa resaltar en este momento la recurrente apelación, pues un primer punto de partida de lo que se entiende por “mala escritura” tiene que ver, sospecho, con el público al que se dirige, y no tanto a su composición, como se esperaría. Aunque habría que poner también atención sobre dos aspectos que Julio Prieto menciona en “Pro Cosmética (diálogo con posos de café): el primero, que en tanto novela “maquillada”, deja ver el artificio, la “piel desnuda” (siguiendo su metáfora) y, por lo tanto, mal hecha (2010, p. 135); por otro lado, que este mismo “maquillaje” se presume “cálculo estético” y, en tal medida, también se torna “buena” en los términos de la propia teoría novelística macedoniana (pp. 138-39, n. 9).

Por ello es preciso aclarar también que la paradoja evidente de las “novelas mellizas” (conflicto irresoluble respecto a lo bueno y lo malo) deja lugar a la interpretación futura, pues a decir de Hans R. Jauss: “La obra de arte puede procurar

---

<sup>36</sup> Los capítulos que refiere son dos que supuestamente debían incluirse en *Adriana Buenos Aires*: “Estela se desnuda” y “El lanzamiento de una cortesana”.

también un conocimiento que no se ajusta al esquema platónico cuando anticipa caminos de una experiencia futura, imagina modelos de intuición y comportamiento aún no probados o contiene una respuesta a preguntas recientemente formuladas” (189), de tal suerte que sólo para la lectura posterior al momento histórico en el que Macedonio publica se pueden inferir métodos que no habrían gozado (o no gozaron) de aceptación general.

A este respecto, Levin Schücking dice, en *El gusto literario*, que “el arte no posee un valor absoluto, sino que su aceptación depende del carácter de quienes lo aceptan”, y que “el único criterio para valorar un arte que ha logrado imponerse es la duración de su efecto” (1950, p. 128). De ser cierta esta afirmación, cabría pensar que la tradición fundada por Macedonio tiene que ver con la aceptación del público al que se dirige: cierto tipo de lectores que más que receptores de una obra, son co creadores.

Encuentro, sin embargo, dos imprecisiones respecto a la mencionada tradición que supuestamente funda, pues acaso se estén formulando aseveraciones difíciles de demostrar. La primera imprecisión consiste en creer que una tradición puede surgir de la nada y por un hombre. Nicolás Rosa se pregunta a este respecto, en su ensayo “Liturgias y profanaciones”: “¿cómo establecer una tradición si no la vinculamos con la corporación de un código, de un paradigma o de un canon?” (1998, p. 66).

En tanto no se defina el canon al cual Macedonio, por vía de incorporación o de exclusión, pertenece, no es posible afirmar que origina una tradición, pues los códigos y paradigmas impuestos, trasgredidos o modificados tendrían que demostrarse como nuevos. Así pues, habremos de señalar algunas cuestiones que delimiten el canon y cómo es trasgredido, pues una nueva tradición sólo se puede pensar en sustitución de una antigua.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Por otro lado, como bien me señaló el Dr. Macedo, hay un motivo de disputa adicional: como se verá adelante en este trabajo, la figura de Arlt será retomada como parte de esta “nueva tradición” de “mala escritura”; pero tanto éste como Macedonio son adoptados por dos vertientes muy distintas de la literatura

Noé Jitrik señala en “Canónica, regulatoria y trasgresiva” que “Si el canon es un producto del cruce de códigos previamente consagrados en varios niveles –retóricas, gramáticas, preceptivas, etcétera–, es evidente que sus componentes proceden ante todo de una memoria cultural” (1996, p. 26). Entendido así, el canon responde a ciertas características que se han recuperado, modificado o incluso han permanecido a lo largo de una cultura. Este cruce flexiona una suerte de “deber ser” de la literatura, que incluye o excluye lo que se parece o no a lo entendido como arte literario.

Ya Terry Eagleton ha abordado con bastante inteligencia esta cuestión sobre lo que es o no literario, asunto que, por lo demás, no es susceptible de definición. Si no se trata simplemente de lo imaginario, lo ficcional, de algún uso característico de la lengua, sino que, posiblemente, de la interacción entre lo escrito (o hablado) y quien lo lee o escucha, entonces lo literario sólo funciona en tanto hay un receptor que considera así al lenguaje: “la ‘literatura’ puede referirse, en todo caso, tanto a lo que la gente hace con lo escrito como a lo que lo escrito hace con la gente” (1998, p. 18), porque “Se deja la definición de la literatura a la forma en la que alguien decide *leer*, no a la naturaleza de lo escrito” (*ibid.*, p. 19).

La literatura, pues, parece modificable como valor, resulta una variable que depende de un agente externo a ella para conformarse. Y por eso se exige su pertenencia a un canon: una entidad que al mismo tiempo que se legitima mediante la crítica, teje lazos intertextuales, según lo explica Susana Zanetti en “Apuntes acerca del canon hispanoamericano”:

Me parece que, cuando empezamos a avanzar en el tema, comienza a merodear hasta a veces imponerse de manera abrupta, la idea de que nuestro canon, en el sentido más habitual de ‘textos y/o autores dignos de ser preservados’ y ‘preservados de diferentes

---

argentina: por un lado Aira y Lamborghini, por otro Piglia; la tradición, en este sentido, amolda los precursores a distintas conveniencias político-literarias.

modos por las instituciones a lo largo del tiempo', forma parte de una *illusio*, en el sentido de Bourdieu, mucho más palpable, mucho más evidente, que en otros recortes de experiencias culturales, siempre abiertos a la suspicacia" (1998, pp. 88-89).

La inclusión de Bourdieu me parece aquí relevante no sólo porque sus investigaciones se han centrado en distintas manifestaciones culturales, incluyendo la literatura en más de una ocasión, sino porque, tal como lo perciben los críticos que he citado, analiza la constante modificación paulatina de los valores y estatutos que conforman tales manifestaciones.

El canon así entendido no es más que un "estar de acuerdo" en que esto o aquello es algo que podría denominarse literario, según se entre o no en el juego (en el sentido lúdico: una participación en la que el integrante accede a comportarse de acuerdo con reglas más o menos específicas). Pero también habría que señalar que, de acuerdo con Zanetti, existen "ciertos modos" de preservación, y que éstos se realizan por instituciones.

Sin necesidad de adentrarnos en la historia de la cultura, de la literatura y en específico de la historia de la edición, podría decirse que hay una élite, un sector privilegiado, o un grupo de iniciados que determinan el canon. Y hay que deslindar de una vez las posibles connotaciones negativas que estos grupos podrían suponer. Al hablar de élites, sectores privilegiados o grupos iniciados se está remitiendo a que existen ciertos factores sociales que determinan el gusto, representados no por el grueso de la población que lee, sino por un conjunto de entidades que dirigen lo que se entiende como literatura, producto cultural u objeto artístico:

en cada época hay ciertos grupos que se convierten en factores dirigentes. El núcleo de estos grupos son los tipos que encarnan el gusto; son aquellos que deben participar con todo su ser en la nueva tendencia *porque están afinados de acuerdo con ella; porque es la que responde plenamente al concepto que ellos tienen del arte. Y este concepto está*

*determinado por el carácter especial de toda su concepción y experiencia de vida* (Schücking 1950, pp. 115-16).

Estos grupos están representados por las instituciones que Zanetti y otros estudiosos han mencionado (aunque no las nombran directamente como tales): la crítica, las editoriales y los grupos literarios que, en contextos latinoamericanos del siglo XX y aún del XXI, son identificables mediante revistas o antologías.

Una vez identificadas las instancias que conforman el canon, preguntaría: ¿de qué modos lo preservan y qué, sobre todo, hace digno a un texto de ser preservado?, pues cada instancia establece criterios distintos. Así, me parece muy difícil homologar los motivos de las academias, de carácter más “científico” que los editoriales, de carácter comercial; o los de los grupos literarios, quienes obedecen a discrepancias y afinidades con otros grupos y autores.

El académico, ha dicho Noé Jitrik, “fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon” (1996, p. 28); este cambio, un poco respondiendo a la sospecha mencionada algunas páginas atrás, refleja el papel del lector en el hacer de la literatura, en la aceptación de un texto como literario. Podría pensarse que es a partir sobre todo de la profesionalización de la crítica cuando su papel se transforma: un escritor profesional, autónomo, requiere también un crítico profesional y autónomo (aunque dicha autonomía, diría Certeau, se regula por la posición desde la cual escribe).

Dado que, según Tomás Eloy Martínez, la gran mayoría de lectores encuentra en el canon “una certeza: aquello de lo que no se puede prescindir porque en [sus] textos... hay conocimientos y respuestas sin los cuales uno se perdería algo importante” (1998, p. 146), el crítico tiene la misión, sobre todo después de las vanguardias, de reformular la definición de lo literario.

Esta reformulación obedece, acaso, a dos motivos principales: por un lado, el aumento de lectores merced a la alfabetización democrática, comenzada en el siglo XIX, que incluye a una masa antes no cercana a la lectura (mujeres, niños, obreros) (Lyons (2011, pp. 387-424) quienes, por no acceder desde siempre al arte, requieren una orientación respecto a qué leer y por qué (con una considerable variabilidad de motivos). Por otro lado, la llegada de las vanguardias y sus consecuencias en todos los campos del arte.

El crítico, pues, se enfrenta a la doble necesidad de establecer una “guía de lectura” tanto como una “justificación de lectura”, que al mismo tiempo se dedique a enseñar y a explicar por qué se enseña eso y no lo otro. No es casual que la escuela (no sólo el ámbito universitario) sea parte fundamental en la difusión del canon:

De todas las fuerzas que determinan el gusto, la escuela representa el papel más importante. La instrucción que dé en el campo de la literatura debe llegar a despertar en el alumno la comprensión de los valores artísticos. Esto se hace con ejemplos. Ahora bien, está en la esencia de la escuela –y es su principio determinante desde hace siglos– el tomar sus ejemplos ante todo de los llamados ‘clásicos’, es decir, de obras que han alcanzado reconocimiento general (Schücking 1950, p. 118).

Para que puedan formarse lectores, según parece, es necesario que exista algo que pueda enseñarse como “valor estético”; y sólo mediante la ejemplaridad, como indica Schücking, es que un texto lo adquiere. Pero llama aún más mi atención que sea “desde hace siglos” que la escuela reproduzca lo ejemplar.

En un texto titulado “¿Novelistas o profesores de literatura?” Beatriz Sarlo señala que “Es común que los escritores... repitan un reproche dirigido a los profesores de literatura: sólo enseñan los ‘clásicos’” (1998, p. 123). Comentando una encuesta en la que los novelistas realizan una suerte de “lecturas obligadas”, afirma que la reproducción del

canon obedece a que, para determinar lo literario, se recurre a los textos que han prevalecido a lo largo de la historia mediante la etiqueta de “clásicos”.

Y es aún más llamativo que sean los propios narradores quienes “hacen algo parecido” (*idem*). Sarlo percibe que escritor hace lo propio al momento de seguir o incluso proponer un canon, coincidiendo con Ricardo Piglia, quien en su “Vivencia literaria” explica: “el intento de construir un canon está más ligado a la experiencia de los poetas que al dominio de las tendencias académicas, aunque sean las tendencias académicas las que sistematicen y den forma al debate sobre la tradición que persiste desde siempre entre los escritores” (1998, pp. 155-56).

Puede verse así que la principal tarea de la academia, la crítica y su relación con la escuela como transmisora del canon radica en el conocimiento común (con algunas pocas variantes) de lo que compone una misma tradición. Pero dejo por el momento este apunte para atender a la siguiente institución formadora de canon, pues aunque la editorial parece adquirir un doble papel de formadora y receptora de preceptivas, conviene tener presente que se trata de una industria, por lo que obedece a fines estrictamente comerciales (a excepción, por supuesto, de editoriales universitarias, que son financiadas por otros medios independientes a las ventas y por tanto requerirían otro tipo de consideraciones).

Las editoriales, en general, puede pensarse que forman canon debido a que al llegar a un público masivo orientan su lectura: le dicen qué leer y le proponen constantes novedades. Para el caso específico de la novela, basta con mirar la cantidad de grandes consorcios editoriales que dedican la mayor parte de su catálogo a la publicación del género, llegando incluso a otorgar premios que se han convertido en una especie de garantías de calidad.

No pretendo hacer una sociología de la industria editorial ni mucho menos realizar afirmaciones insostenibles; mi reflexión en este sentido tiene que ver con la relación que se prefigura entre la editorial y el canon a partir de la comercialización: ¿qué se vende en cuanto a literatura?, ¿por qué la gran mayoría de las editoriales, y principalmente las globales, que en general no admite manuscritos, puede orientar el canon, siendo que parece perpetuar un modelo canónico antes que reorientarlo?

Si como he dicho, la editorial obedece menos a valores estéticos que comerciales, se comprende que factores como el éxito contemporáneo, la apuesta por el *best seller* y la reproducción de clásicos (entendidos más como las obras libres de derechos de autor, es decir, éxitos de ventas antiguos y que representan un gasto menor en cuanto a lo que reeditúan) sean los principales mecanismos de publicación.<sup>38</sup>

Ciertamente no todas las editoriales llevan las mismas prácticas ni responden a los mismos objetivos. También es cierto que dentro de los catálogos, desde el surgimiento de las colecciones, la industria ha sabido encontrar nichos para distintas propuestas estético-temáticas sin demérito para sus autores y obras consagradas o exitosas. El papel de la editorial entonces parece más como el punto de engarce entre ese gran público –en el que se funden los lectores menos avezados con los lectores especializados– y los autores, ya que “el abismo entre el público y el artista se fue abriendo más y más” a partir de su llamada “autonomía” (Schücking 1950, p. 55).

Es llamativo que Schücking encuentre que “el contacto con el público se mantiene por medio del crítico” (*ibid.*, p. 47). Entendiendo que se refiere más al reseñista que

---

<sup>38</sup> Acaso puedan parecer lo mismo, pocos libros entran en las tres categorías; algunos más en dos de ellas. Autores contemporáneos (Rodrigo Fresán o Guadalupe Nettel, por ejemplo), suponen un éxito contemporáneo, pero no necesariamente un *best seller*; ciertas obras de literatura juvenil, fantasía o ciencia ficción responden a la categorización de *best seller* sin que necesariamente sean un éxito contemporáneo (como la saga de *Eragon*, de Christopher Paolini); mientras que la narrativa de Poe o Lovecraft es perfectamente asimilable a las tres categorías. Siendo únicamente observaciones empíricas de alguien que se dedicó a la venta de libros, siempre son discutibles.

escribe sobre libros en algún medio de amplia difusión, en realidad éste sólo parece cumplir una función más informativa que crítica (sin demeritar, por supuesto, su labor: el crítico brinda una opinión personal y subjetiva de un libro de su gusto, o que por diferentes y variadas circunstancias el medio en cuestión decide publicitar); pero en términos menos ideales, es el número de ventas lo que determina las reediciones o reimpressiones que pueda llegar a tener un título.

Por estas razones he afirmado anteriormente la doble cualidad de la institución editorial como creadora y receptora de canon: al atenerse a estándares estrictamente comerciales, las modificaciones a su catálogo, la inclusión de novedades o “experimentos” literarios y las posibilidades de reproducción o modificación de los parámetros estéticos que pueda llegar a ofrecer no son sino obedientes a lo que un público más o menos amplio le dicta.

Incluso entre los “editores de vanguardia”, que de alguna manera llegan a influir en la creación de nuevos parámetros, las condiciones de publicación son estrechas y, en muchos casos, obedecen más a la posición ideológica del editor que a la búsqueda de un nuevo gusto estético. Así al menos lo entiende Pierre Bourdieu en “Campo intelectual y proyecto creador”:

Consciente de no poseer la criba que revelaría infaliblemente las obras dignas de conservarse, [el editor de vanguardia] puede profesar a la vez el relativismo estético más radical y la fe más completa en una especie de absoluto del “olfato”. De hecho, la representación que tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, *consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico*, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual” (2010 [1966], p. 168. El subrayado es mío).

De acuerdo con lo planteado hasta ahora, el canon no parece dictar normas ni criterios estéticos, sino más bien perpetuarlos. Las dos instituciones que se han enumerado hasta el momento sólo reflejan el interés por reproducir ciertas concepciones más o menos comunes de lo que se presupone como literatura.

Quedan por indagar los grupos literarios, que en su gran mayoría se manifiestan por medio de revistas o antologías, gracias a las cuales se descubren tanto los intereses estéticos como ideológicos de la institución (sin que pueda decirse que haya una distinción clara entre ambos términos) y cuya existencia generalmente es efímera al generarse durante la juventud de quienes lo conforman.

Las revistas literarias, cuando menos en América Latina, responden a la necesidad específica de agrupar a una generación de escritores con intereses comunes. A decir de Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, son “la presencia viva de voces y de juicios, y en esa especial condición que las hace hijas de su tiempo y de la inmediatez, su materia es pulpa que alimenta, aunque sea tangencialmente, la historia literaria” (2006, p. 33).

Quizás de una manera demasiado directa para considerarla “tangencial”, incluso si se toma en cuenta la fugacidad y desaparición de muchas publicaciones, las revistas y las antologías de grupo aportan a la historia de la literatura tanto como las revistas académicas, las publicaciones individuales (o los conocidos “libros de autor”) y hasta los manuales: en muchos casos son la fuente de discusiones en boga, el enfrentamiento de dos grupos de poder cultural y, por tanto, de dos maneras de entender el canon. Piénsese, para México por ejemplo, en las revistas *Contemporáneos* y *Horizonte* e incluso las respectivas antologías poéticas que ambos grupos, Estridentistas y Contemporáneos, publicaron con el mismo título, imponiendo con ello una lucha abierta por el canon poético (y quizá hasta político) mexicano.

No quiero decir con esto que sean los grupos literarios quienes modifican y reorientan el canon, pues ya Sarlo ha señalado que los escritores, tanto como los profesores de literatura, tienen una misma concepción de éste cuando menos en sus lecturas (v. *supra*, p. 59). Lo que señalo en todo caso es que el canon, al obedecer a una tradición, refleja lo que Noe Jitrik ha denominado “memoria cultural”.

Es el lector, como destinatario último del texto, quien determina qué es literario o no; y lector, aquí, únicamente significa la idealización de un público anónimo, el destinatario de todo texto que, al hacerse público, llega a una masa avezada o no en materia literaria que juzga y aprueba (o desaprueba) su cercanía con eso que entiende como literatura.

Si el canon se refiere a las reglas que más o menos debe obedecer un texto para ser lo más cercano posible a lo que se concibe como literatura, debería preguntarse en todo caso, ¿quién establece esas reglas, bajo qué criterios y con qué autoridad? Hasta ahora, todos los críticos que hemos referido establecen que las instituciones son quienes determinan el canon, pero en realidad, como se ha visto, sólo reproducen algo que ya está dicho desde siempre; la labor de las instituciones mencionadas ha sido reproducir y modificar, flexibilizar diría, las reglas.

Susana Cella, en su introducción al libro *Dominios de la literatura*, ha señalado la aparente sinonimia del vocablo canon con otros que parecen rondar el mismo concepto: “La idea de canon es confrontable con términos próximos en relación opositiva o sinonímica entre algunos de ellos, tales como tradición, clásico, margen y centro” (1998, p. 8); mas de alguna manera, dirá, éstos no son términos sinónimos:

lejos de que se quiera homologar una situación que cíclicamente se repetiría y por la cual la historia de la literatura no sería más que una carrera de postas, importa destacar la diferencia provista por el lugar de la enunciación, el lugar histórico de la enunciación y

el espesor de la historia, puesto que la obra de los siglos modifica sustancialmente los términos opuestos (*idem*).

El canon va, así, más allá de una riña de “antiguos contra modernos”, tópico archisabido y desgastado por generaciones, que las vanguardias latinoamericanas tomaban como mantra. Al no tratarse de una serie de relevos intergeneracionales, sus “reglas” tienen más de conservación que de imposición; al igual que la tradición, intentan preservar la memoria cultural, lo construido desde la aparición del hombre y sus prácticas ancestrales, pero a diferencia de ésta, su flexibilización le permite sobrevivir y adaptarse sin desaparecer ante la imposición de otras nuevas.<sup>39</sup>

Esta flexibilización es entendida por Boris Groys como una dinámica de mercado en la que, al ser imposible una totalidad de valores, el canon incorpora algunos y archiva otros, que a su vez esperarán su momento de ser reincorporados al expulsar otros. En *Sobre lo nuevo*, Groys explica: “La innovación no consiste en que comparezca algo que ya estaba escondido, sino en transmutar el valor de algo ya visto y conocido desde siempre” (2005, p. 19). Por lo tanto, una “nueva tradición” no necesariamente es fundada, sino transformada, o adaptada.

Esto significaría que más que entregarse a un “deber ser” de la literatura, el estudio del canon y su discusión entre las instituciones mencionadas obedece a lo que les dictan nuevas prácticas literarias, nuevas concepciones estéticas y nuevos intereses lectores; en ningún sentido el canon parece imponerse, sino que en tanto las relaciones sociales y culturales cambian, la preservación de lo literario exige modificaciones.

Por ello es que las tres instituciones funcionan en el mismo sentido y en una interrelación que ya tanto Schücking como Bourdieu señalaron y que no es preciso glosar:

---

<sup>39</sup> Habría que destacar también que lo que actualmente llamamos literatura sí es una imposición frente a las manifestaciones culturales de la lengua previas a la conquista. Sin embargo, no es materia de nuestro análisis, aunque se aborda para otras reflexiones sobre las que me detendré más adelante.

baste decir, de manera esquemática y a modo de resumen, que las ventas influyen y son influidas por el gusto lector, mediante las constantes pugnas de grupos literarios que buscan imponer un poder cultural<sup>40</sup> y todo ello, al formar parte de la Institución arte, son analizadas por la crítica y la academia.

Al entender el canon no como la pugna “antiguos y modernos”, como imposición de normas estético-estilísticas, ni mucho menos como una profesión de fe de lo literario, se puede percibir mejor que la “tradición” que supuestamente funda Macedonio Fernández es el reflejo de una nueva manera de leer: una lectura que exige desprenderse de lo finalizado, precisamente de lo que se impone como normativo o con un sentido último.

Las modificaciones al fragmento citado de *Museo...*, compuesto hacia 1929 y que Ana Camblong va registrando desde esa primera aparición hasta 1947, son ilustrativas en este sentido: las vanguardias históricas ya habían modificado las premisas estéticas finiseculares. Ya Vicente Huidobro publicó *Non serviam*, acaso el primer manifiesto literario hispanoamericano; Borges ha presentado como “caduca” la poesía de Darío, Lugones o Miró; y César Tiempo, junto a Vignale, han dicho, en la *Exposición de la actual poesía argentina* que los poetas ahí reunidos “constituyen los diversos núcleos y aledaños de la nueva generación literaria” (*apud.* Schwartz 2002, p. 37).<sup>41</sup>

También los “finales” de *Adriana Buenos Aires* corresponden a este periodo. Si bien Adolfo de Obieta aclara que la novela “fue escrita en 1922 y revisada sumariamente en 1938” (Fernández 2012, p. 7), precisa que “De 1938 son el final (capítulos XI-XV) y el IV, y las páginas previas al relato propiamente dicho, además de algunas acotaciones a pie de página” (*idem.* El subrayado es mío).

---

<sup>40</sup> O que efectivamente se imponen, generando nuevas tentativas de “toma de poder”. V. *Las reglas del arte*, de Bourdieu, pp. 109 y ss.

<sup>41</sup> Todos estos datos, no sólo la cita, fueron tomados del estudio de Jorge Schwartz.

Lo que se ha recompuesto para esos años, además de los paratextos (páginas previas y notas al pie), es también un “capítulo inserto” que conviene destacar por referirse específicamente al lector. Se titula “IV. Página de omisión”:

Ésta sería la página en que una novela del género de mala que se estime, responsable del género, haría un gran llamado a la percepción por el lector del “valor estético de contraste” a su deber de emocionarse por él –aunque ni en la vida ni en los autores ocurre emocionarse por el “contraste”– insertando y contraponiendo escenas y dichos del gozoso y apacible comenzar y seguir los amores de Dina y Racq, todo risas y fácil entenderse, con el eterno enredo, contratiempos, desesperanzas, imposibilidades, dudas, de lo que paralelamente les va pasando a Adriana, Adolfo y el señor de Alto (Fernández 2012, p. 97).

Dejo para más adelante el análisis concienzudo de los textos que componen la “novela mala” para centrarme en la irrupción de este “capítulo” que no sin razón he calificado de inserto: el *operator* brinda una guía de lectura, o más bien pide que se lea de cierta manera, consciente de que, en su calidad de mala, tendría que procurarse el código paralelo de las relaciones Dina-Racq y Adriana-Alonso-Eduardo, resaltando así el drama pasional.

La omisión que se anuncia en el título del “capítulo inserto” es doble. Consiste tanto en la que se hace de la relación Dina-Racq como en la que aquí me interesa destacar: la del código de lectura romántico/naturalista. Al no poseer un pasaje para destacar la felicidad de unos, no será posible para el lector notar la aún más trágica situación del triángulo amoroso. Sin embargo, al no darla por sentada, sino que por el contrario, se busca hacerla notoria, establece en primer lugar que se trata de una omisión deliberada. Así lo confirma el final del inserto: “el autor... tiene hoy un día descolorido y se desempeñaría mal. Pide indulgencia” (Fernández, *loc. cit.*).

En segundo lugar, el inserto establece también su conocimiento de la tradición,<sup>42</sup> pues al tener en cuenta los códigos que se esperan para el género, le es posible entablar una relación tanto con el lector “romántico-naturalista” como con el lector de vanguardia.<sup>43</sup> Es aquí donde radica la importancia del canon no como instancia impositiva de normas, sino como el “cruce de códigos” del que Jitrik hace mención.

Es falso entonces suponer, como Tomás Eloy Martínez, que “Canon sería... una variante de dogma; es decir, algo que está en las antípodas de la libertad encarnada por la literatura” (1998, p. 146), ya que la libertad del proyecto creador en realidad está determinada y es redefinida por “la verdad social... que le remiten el público, los críticos o los analistas” aun cuando se trate del “autor más indiferente a las seducciones del éxito” (Bourdieu 2010 [1966], p. 164).

En este sentido es que pienso la noción de canon lejos de sus connotaciones negativas y, por lo mismo, de la noción de anti canon. Si bien los textos se convierten en canon al volverse “clásicos” (en su definición más popular, casi sinónima de “imprescindible”), creo conveniente recordar la sentencia de Ítalo Calvino: “Es clásico lo que persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone” (2013, p. 5).

El clásico persiste, parece decir Calvino, cuando se lo nota incluso en el texto más contemporáneo. El “ruido de fondo”, acaso la esencia misma del canon, es permanente.

---

<sup>42</sup> V. Jauss, op. cit., p. 178: “Aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado.

<sup>43</sup> Hago énfasis nuevamente en la sospecha de Julio Prieto en “Pro Cosmética...” y el comentario puesto páginas atrás: si bien “anticipa caminos de una experiencia futura” (Jauss, op. cit., p. 189), también es cierto que estas modificaciones, pasado el periodo del auge vanguardista, habrían hecho de una “novela mala” (por mimética), una “novela-mala buena” por maquillaje: es decir, el maquillaje consistiría no en hacerla “realista”, sino en trazar estrategias *a posteriori* de “conmoción concienical”. Ello plantea una pregunta para el análisis: ¿era *Adriana* una novela mimética “de producto”, como distingue Hutcheon (v. *infra*, p. 72) que al repensarse sufrió una “desmimetización” razonada, o bien siempre se concibió como una “confusión de papeles”, según el testimonio macedoniano (v. Fernández 1993, p. 268 y asimismo *infra*, p. 231)?

Es esta actualidad la que refiere Piglia y que me parece es lo que brinda el *quid* de este capítulo: una mala escritura tiene menos que ver con la composición literaria que con el contexto y los códigos de lectura, es decir, en la interacción entre texto y lector:

La esencia de la noción de canon es el hecho de que la escritura del presente *transforma* y *modifica* la lectura del pasado y de la tradición. Es la experiencia literaria la que decide que algunos textos, algunos libros, sean rescatados del mar de las palabras escritas y puestos a funcionar como literatura (Piglia 1998, p. 156).

Pensar por ello en una nueva tradición de mala escritura me parece inexacto. La tradición únicamente se modifica cuando el lector, mediante las instituciones antes descritas, decide aceptar o rechazar los textos como parte de un canon. Este fenómeno, impensable en otra época, tiene su origen en el ascenso de la burguesía, por lo que no es de sorprender que los fenómenos anteriormente relacionados (crítica, editorial, grupos literarios) sean tan importantes al momento de analizar la tradición: sin la autonomización del arte, éste no tendría ninguna necesidad de justificar su propia existencia, ni de confundirse con otras áreas del saber. Es justamente en lo relativo a su autonomía cuando se impone la necesidad de saber qué es y no literatura.

Sólo hasta que las vanguardias conforman la autocrítica de la burguesía, modificando lo que Bürger denomina “la Institución arte” (1972, p. 76), es que los códigos requieren una reformulación. Sería preciso quizás, a raíz de esta afirmación, preguntarse si la Institución arte, dentro del periodo durante el cual se escriben las obras macedonianas y lamborghianas, fue modificada sustancialmente, requiriendo un nuevo espectro de conceptos que permitan entender la literatura dentro de lo que se ha establecido como “mala escritura”.

Espero no se malentienda la pregunta, pues la primera objeción probablemente sea que Macedonio escribió a la luz de las vanguardias latinoamericanas y Lamborghini, por su parte, realiza su obra poco después del auge de las neo vanguardias, con lo cual no

habría más respuesta que la afirmativa. Esto es cierto, pero no por ello deben olvidarse dos aspectos fundamentales y que modifican los conflictos estéticos: primero, lo ya expuesto por Schwartz páginas atrás.

Si se pudiese fechar el inicio de las vanguardias literarias con la publicación del “Manifiesto futurista” en 1909, se caería en cuenta que para la publicación de *Non serviam* en 1914 ya Europa ha generado un revuelo y los distintos ismos han producido algunas obras en el viejo continente. Macedonio comienza a publicar de manera regular hasta la década del veinte, es decir, cuando menos diez años después de que el futurismo entrara en la escena literaria, seguido de los movimientos dada y surrealista (acaso los más representativos). E incluso si se tomaran como referentes sus artículos ocasionales en revistas finiseculares (“La desherencia”, acaso el texto antiguo más reconocido por publicarse en *La montaña*, el periódico socialista de Ingenieros y Lugones), éstos aún no son propiamente vanguardistas (aunque en realidad Macedonio no me parece un vanguardista en el sentido dogmático del término).

¿A qué va, entonces, esta *peroratio*? Como protagonista del cambio de siglo, Macedonio Fernández ha conocido, por decirlo así, dos tradiciones, o quizá más preciso, dos *illusio*: el realismo-modernismo y la vanguardia. Aceptando que es un vanguardista, lo es únicamente en cuanto a la autocrítica que ésta supone respecto del arte, a decir de Peter Bürger:

La importancia metodológica de la categoría de autocrítica consiste en que presenta también la posibilidad de “comprensiones objetivas” de estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales. Esto quiere decir que sólo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la “comprensión objetiva” de épocas anteriores en el desarrollo artístico...

Mi segunda tesis afirma que con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica [es decir], ya no critica las tendencias artísticas

precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa (1974, pp. 61-62).

Macedonio, en fin, no representa a un vanguardista en cuanto a métodos estéticos y formulaciones literarias, no se adscribe a manifiestos (aun si figura en algunos de éstos) ni crea un programa literario que de cualquier manera no seguirá. Su etiqueta vanguardista le correspondería más en sentido teórico que cronológico, dada su comprensión objetiva de los estadios anteriores del arte y su respectiva crítica, en la cual, como se ha visto, encuentra al realismo como una mera información, copia de la realidad y, por tanto, no artístico.

Su “mala escritura” o lo que “funda” como una “nueva tradición”, justamente parece concebirse en esta objetivación que “no ve... en el realismo [ni en las vanguardias] *el* principio de la creación artística, sino la suma de determinados procedimientos de una época” (Bürger, *loc. cit.*), pues al mirar las distintas posiciones estéticas, formándose a partir de ellas, en realidad parece proponer una nueva realidad literaria que la vanguardia programática apenas intuyó.

Acaso parezca contradictorio incluir en la cita de Bürger a las mismas vanguardias cuando éstas cumplen el papel propio de comprender objetivamente al realismo, siendo su función según la tesis presentada arriba. Sin embargo, recuérdese cómo Macedonio ha criticado esa visión que de sí mismas tienen las distintas corrientes y escuelas en cuanto a ser la “literatura del futuro”:<sup>44</sup> “¿Puede tener algún sentido en la boca de un joven... la necia creencia en el progreso, que degrada el pasado y valoriza neciamente el porvenir”? (2014, p. 51); o en el brindis a Marinetti, de cuya inasistencia física y discurso podrían desprenderse connotaciones políticas: “Señoras y señores de este público amigo; celebrado novador Marinetti, usador, por ingeniosos destiempos, de esa vasta Tardanza

---

<sup>44</sup> La propia metáfora militar *Avant-garde* (escuadrón/ejército de avanzada) pretende desdeñar el pasado, la tradición, aun cuando insiste en recuperar más precursores que adeptos.

llegadora: el Porvenir, del cual sois el primer memorista conocido” (*ibid.*, p. 69); “hay que confesar, insigne futurista, que el pasado no ha muerto, y no le falta un parecido de porvenir” (p. 72).

Consciente de la importancia de la tradición, aunque no así de sus valores axiológicos ni estéticos, Macedonio enjuicia la idea de vanguardia, de una literatura de futuro. Pretender que sus textos fundan una nueva tradición obligaría a colocarlo dentro de lo mismo que juzga y, por tanto, me parece que equivale a crear una paradoja crítica.

Sin embargo, habría que agregar una suposición más o menos arriesgada: Linda Hutcheon plantea que la diferencia fundamental de la novela decimonónica (realista-naturalista) y la “moderna” del siglo XX (metaficcional) no es el paso de la mimesis, entendida al modo de Auerbach, a la “antimimesis”, sino que una y otra imitan, pero que mientras las primeras confiaban en que el lector estaba “obligado a identificar los productos que están siendo imitados... y reconocer su similitud con aquellos de la realidad empírica, para validar su mérito literario” (1980, p. 38), las otras “podría[n] sugerir... una cierta curiosidad acerca de la capacidad del arte para producir orden “real”, incluso por analogía, a través del proceso de construcción ficcional” (*ibid.*, p. 19).

En esta distinción, encuentra que ambas son miméticas, pero sus objetivos son diferentes. Llamará así “mimesis de producto” a aquella que imita a la realidad empírica (personajes, escenarios) y “mimesis de proceso” a la que reproduce su proceso de construcción. Así, cuando digo que Macedonio es vanguardista dada su “comprensión objetiva de los estadios anteriores” (y presentes) del arte, también afirmo, de manera implícita, que su crítica de las vanguardias se manifiesta en esta autoconsciencia textual o, siguiendo la metáfora de Hutcheon, se mira al espejo. Pero como ha mencionado Jauss: “hay obras que, en el momento de su aparición, no pueden referirse todavía a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las

expectativas literarias que sólo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas” (2013 [1970], p. 183).

Por ello he intentado leer a Osvaldo Lamborghini bajo esta luz: sólo cuando el público ha hechos suyos ciertos procedimientos es que se vuelve a mirar al texto que de otro modo no podría haberse interpretado; aunque será preciso un salto temporal que partirá, necesariamente, de otros problemas sobre el canon mucho más específicos: el boom latinoamericano, que requiere un capítulo propio.

## **2.1.El campo literario argentino de medio siglo**

### *2.1.1. Del boom a la postvanguardia: campo y canon*

De 1920, década en que ya todas las corrientes de vanguardia han consagrado a sus autores “más representativos”, hasta 1950 con la aparición de la *Nouveau roman* de Robbe-Grillet, la exigencia de alterar al burgués pasó pronto a la expectativa lectora. Andreas Huyssen, en “Vanguardia y posmodernidad”, indica que “parece haber una búsqueda de la tradición”, pues “el vanguardismo clásico ha agotado su potencial creativo y [su] ocaso... es ampliamente aceptado como un *fait accompli*” (1988, p. 143). Es decir que hacia finales de 1970, fecha en que el crítico sitúa dichos debates, las distintas corrientes que conformaron tanto el *Avant-garde* francés como el *Modernism* angloamericano, ya se han incorporado a la tradición literaria, convirtiéndose en parte de la *illusio*.

Para Latinoamérica, esta incorporación supuso también el debate sobre lo nacional y lo colonial, entre dependencia e independencia cultural, debate que, en cuanto a creación literaria, concierne al *boom*. La importancia que tuvo este fenómeno narrativo (que no es propiamente una corriente, ni un grupo literario, ni tampoco una estética) es

ya sabida: colocó a las letras americanas en la mira mundial o, en otros términos, la hizo formar parte de la “literatura universal”.

Me interesa destacar la importancia del *boom* no tanto como el estudio del fenómeno en sí, sino por las formulaciones teórico-críticas a que dio pie y, sobre todo, porque ante el auge de las neovanguardias, Osvaldo Lamborghini escribe durante condiciones particulares en las que la figura macedoniana<sup>45</sup> se convirtió en una especie de arquetipo en las letras argentinas. Y parece inevitable preguntarse: ¿Por qué Macedonio interesa tanto?

Como sucede con frecuencia, acaso su muerte hacia 1952 debió ser motivo de atención por parte de los literatos. Su cercanía con los martinfierristas, el grupo Florida y particularmente con Jorge Luis Borges (lo que también lo acerca, diríase de manera forzada, con *Sur*)<sup>46</sup> acaso fomentara que, un año después, Ana María Barrenechea escribiese su ya clásico artículo sobre “el humorismo de la nada”. Este (re)descubrimiento abre la puerta a Fernández Moreno y su *Introducción a Macedonio Fernández*, en 1960, al que seguirían *Rayuela*, que Julio Cortázar publica en la editorial Sudamericana en 1963;<sup>47</sup> los libros de Germán García: *Hablan de Macedonio* (1969) y *Macedonio Fernández. La escritura en objeto* (1975), además de las reediciones que tanto el Centro Editor de América Latina y posteriormente la misma Sudamericana y Corregidor hicieron de *Museo de la novela de la Eterna* (1967 y 1974).

---

<sup>45</sup> Con la “figura macedoniana” no sólo me refiero a la reivindicación o rescate del autor por los narradores y críticos, sino también a eso que Julio Prieto denominó “tradición de la mala escritura”. Es a partir de la década del 60 cuando Ana María Barrenechea, Julio Cortázar o César Fernández Moreno vuelven la vista a su escritura, pero también es el momento en el que se reedita, por ejemplo, *Adán Buenosayres*, la novela de Leopoldo Marechal que hace eco y homenaje a Macedonio, olvidada (quizás a propósito) luego del primer peronismo.

<sup>46</sup> Los discursos pronunciados por Jorge Luis Borges y Enrique Fernández Latour se publicaron en el número doble 209-210 (Marzo-Abril, 1952) de esa misma revista.

<sup>47</sup> Aunque no lo apunta directamente, en sus *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Cortázar habla de cómo Macedonio lo introduce en el humorismo literario (quinta clase), y es a partir del mismo tema que se refiere a la creación lúdica de *Rayuela* en la sexta clase (cf. 2013, pp. 161-64; 181 y ss). Pero Francine Masiello o Alicia Borinski han encontrado no sólo “simpatías” o intertextualidad, sino estrategias de composición y presupuestos teóricos. Así, por ejemplo, los prototípicos “lectores saltados” de Macedonio son los lectores ideales para *Rayuela* o *62/Modelo para armar* (cf. Fernández, 1993, pp. 435 y 533).

Todas estas coincidencias anecdóticas, un tanto enunciadas en desorden, revelan una curiosa ilación de circunstancias durante estas dos décadas: la apertura crítica propiciada por Barrenechea modifica el proyecto creador de autores como, por ejemplo, Julio Cortázar, suposición no tan descabellada cuando se tiene en cuenta la amistad de estos dos grandes literatos y su colaboración en la revista *Buenos Aires Literaria* (Lafleur, Provenzano y Alonso 2006, p. 59).

Esta modificación también permite que distintos grupos literarios en torno al *boom* revalúen la formación del canon y la tradición. A pesar de no entrar en el conflicto de la periodización por generaciones, es importante resaltar el papel del *boom* en las coyunturas literarias internacionales, pues aunque la conciencia generacional no pueda establecerse “como correlato de un nuevo estilo literario” (como señala Carlos Rincón), sí determina que hay un conjunto de factores que decantan en una generación no unida por estilos, sino por una misma “conciencia de América”, aunque con modelos “colonizados” (vanguardias, *Nouveau roman*, *fluir de la conciencia*, etc.) (Fernández Retamar 1975, pp. 22-23).

Al citar a Carlos Rincón en su ensayo “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana”, Roberto Fernández Retamar argumenta que la formación de un criterio generacional que tienda a lo universal no lo será porque asemeje lo europeo como una pretendida universalidad, sino que la praxis literaria remite a la historia propiamente americana en sus relaciones internacionales:

los “periodos” de nuestra historia literaria serán inequívocamente nuestros: ¿pero lo serán tanto que no tengan nada que ver con los “periodos” de las historias literarias de aquellos países con los que hemos estado vinculados o con cuyas estructuras tenemos tantas semejanzas? Por supuesto que no: serán nuestros, porque implicarán un engarce con el resto del mundo, de una manera peculiar; porque serán momentos nuestros de estar en el mundo (*ibid.*, p. 24).

Habría que entender primero lo que significa “literatura universal” más allá del término corriente que designa toda manifestación literaria oral o escrita. En el mismo ensayo, Retamar recuerda que

Un imprescindible ejercicio de nuestra madurez obliga a rechazar aquel simulacro de “Europa” que pretendió hacer pasar por universales determinados rasgos locales, y proclamar, en cambio, que la Europa real, la que no tiene comillas, incluyó ayer naciones de gran desarrollo capitalista y naciones atrasadas, países colonizadores e imperialistas y países colonizados, burguesías en ascenso y burguesías declinantes, movimientos reaccionarios y luchas obreras y campesinas, guerras de rapiña colonialista e imperialista y guerras de liberación nacional, fascismo italiano y revolución española; e inclusive hoy mismo países capitalistas desarrollados y subdesarrollados –con grandes contradicciones internas–, y países socialistas (*ibid.*, p. 12).

Si se entiende la universalidad como la Europa entrecomillada, la narrativa latinoamericana (porque en el *boom* sólo se cuentan narradores) supuso no más que “obra defectuosa o nula, pastiches intrascendentes” (Retamar, *op. cit.*, p. 18) que devinieron una “utilización tendenciosa de una zona de la reciente narrativa hispanoamericana, lo que se dio en llamar con el desagradable término de *boom*, promovida por razones políticas y editoriales” (*ibid.*, p. 28).

Al problematizar una teoría literaria latinoamericana, el mismo autor señala que en tanto teoría, su generalización no debe simplemente ceñirse a conclusiones que se pretenden universales pero que están amoldadas a los parámetros literarios de esa Europa entrecomillada. El *boom*, al incorporar a su catálogo de recursos técnicos el monólogo interno (Joyce, Faulkner), el punto de vista (Robbe-Grillet, la *Nouveau roman*) y las ya conocidas técnicas de vanguardia (si bien no son nuevas, como se verá en otros capítulos, técnicas como el *mise en abîme*, el *collage*, la metaliteratura e incluso el vaciamiento semántico, sí formaron parte de la crítica al arte burgués implícita de la vanguardia, y por

lo tanto merecen la atención como técnicas hechas visibles por ésta), parecen suponer, para Fernández Retamar, un valor negativo más relacionado con el comercio y la literatura de masas que con el arte.

Es en este sentido que Rama pretende colocar al *boom* lejos de las imprecaciones anticolonialistas en las que sus detractores lo han puesto. Al recuperar distintos testimonios de sus protagonistas, en “El *boom* en perspectiva” destaca que:

si el *boom* reduce la literatura moderna latinoamericana a unas pocas figuras del género narrativo..., los impugnadores le niegan virtualidad artística y social a esos autores aduciendo que sus obras son meras transcripciones de las novelas vanguardistas europeas o falsos productos de los *mass media* o imágenes enajenadas de la realidad urgida del continente, etc. (1984, p. 54).

Sin pretender (al menos explícitamente) una defensa del periodo, Ángel Rama piensa que existe más bien una falta de formulaciones críticas que den cuenta de un momento del campo en el que tanto la vanguardia incorporada a la tradición, como las condiciones sociales y económicas (incluso políticas, como ha dicho Fernández Retamar) fueron tales que permitieron la masificación, y por ende, las consecuencias que ésta acarreó.

Por lo tanto, habría que replantear la lectura del pastiche y la “obra nula” no en su calidad de “valores negativos”. En primer lugar, ¿cómo se distingue a una obra nula de una apta, legítima o capaz (de acuerdo con los antónimos que se recogen en el diccionario Larousse)? ¿Con respecto a qué se declara la nulidad? En segundo lugar, Fredric Jameson recuerda la importancia que tuvo el *kitsch* para las neovanguardias y, en este espíritu posmoderno del arte vacío, o imitación artística “sin aura”, a decir de Benjamin, el pastiche ocupa el antiguo lugar de la parodia:

El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos

ulteriores de la parodia,<sup>48</sup> amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, pues, una parodia vacía (Jameson 1991, p. 37).

Esto implica, en primera instancia, que tanto el *pastiche* como –quizá– la “nulidad” son recursos de vaciamiento. Así pues, los textos que a primera vista representan la mala literatura (no sólo el *best seller*)<sup>49</sup> en realidad son signos del cierre de una época, la indicación de que los recursos se han automatizado y, por tanto, se requiere de una “renovación” que, por supuesto, debe mirar a su tradición.

Parecería entonces necesario abordar el *boom* no tanto desde la perspectiva de “influencia” en Osvaldo Lamborghini (si es que acaso la hubiera), sino más bien desde un enfoque del campo intelectual posvanguardista, en el que la revaloración de la mala escritura macedoniana ha reformulado el canon, o modificado la *illusio*, pues si el periodo vanguardista latinoamericano (no tan lejano de lo que se conoce como vanguardismo histórico) fue de formación y reformulación, luego de la década del setenta se ha convertido ya en una *illusio* consolidada.

### 2.1.2. *El campo intelectual: la vanguardia masificada y fetichizada*

Como ya lo ha señalado Rama, la narrativa escrita durante esas dos décadas se ha visto más como una expansión comercial; la onomatopeya designa una explosión en las ventas y una masificación de lectura. Dicho en otros términos: más allá de que exista un cosmopolitismo que margina las literaturas de lo popular (como parece denunciar

---

<sup>48</sup> Acaso la parodia se entienda en Jameson en el sentido que le da Tinianov como el momento de corte o ruptura luego de la automatización de ciertos recursos.

<sup>49</sup> No hay que confundir la “mala literatura” con la “mala escritura”: con aquella me refiero a la literatura que da la apariencia de *pastiche*, de obra kitsch o pseudo arte.

Fernández Retamar), el *boom* dio presencia internacional a los narradores latinoamericanos.

Si de hecho existe una forma de colonización intelectual que estos narradores dejan patente, como el traslado de las estructuras y la tecnificación narrativa de autores franceses (Robbe-Grillet con el *Nouveau roman*) o norteamericanos (Faulkner con el monólogo interno) el fenómeno produjo también, a decir de Cortázar, “la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad” (*apud.* Rama 1984, p. 61).

Las palabras de Cortázar recuerdan otra de las críticas que Roberto F. Retamar ha señalado al citar a Antonio Cándido, quien afirma que “somos parte de una cultura más amplia de la cual participamos como variedad cultural” (*apud.* Fernandez Retamar 1975, p. 11). Latinoamérica, gracias al *boom*, quizá logró en términos de creación literaria lo que el crítico cubano exige para una teoría no colonizada: “pensar nuestra concreta realidad, indagar sus aspectos específicos, porque sólo procediendo de esa manera, a lo largo del planeta, conoceremos lo que tenemos en común, detectaremos los vínculos reales, y podremos arribar un día a lo que será de veras la teoría general de la literatura general” (*ibid.*, p. 30).

Habría que preguntarse, sin embargo, qué entiende el gran cronopio como la “toma de conciencia” de América. Dentro de la misma cita que recupera Ángel Rama, Cortázar se opone a lo dicho por los detractores del *boom* (entre quienes parece estar el poeta cubano), pues dice que quienes acusan una “maniobra editorial, olvidan que el *boom*... no lo hicieron los editores, sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?” (*apud.* Rama 1984, p. 61).

Si es cierto que Latinoamérica ha tomado conciencia de sí<sup>50</sup> a partir de la narrativa del *boom*, concediéndose a sí misma el lugar de una “variedad cultural” de una cultura más amplia (lo que acaso deba entenderse como Occidente), no hay que olvidar tampoco que el fenómeno está íntimamente ligado con el existencialismo sartreano, los telquelistas y el sentido de vacío y absurdo posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Las técnicas empleadas por los narradores del *boom* es acaso lo más notable en su producción, muchas veces carente de contenido “valioso”. Lo que para F. Retamar implica un “pastiche intrascendente” acaso es más la preocupación técnica del escritor, el dominio de recursos en boga en los que muy poco (o casi nada) influye el contenido.

Sospechosamente es el mismo propósito que parecen acarrear como problema de fondo las vanguardias históricas. Y es igualmente sospechoso que muchos de los protagonistas del *boom* den más importancia a la técnica que al contenido discursivo. Juan Carlos Onetti apunta:

Es muy curioso lo que sucede ahora con los escritores latinoamericanos. El noventa por ciento de los que interesan son de izquierda y hay que suponer que abogan por una mayor comunicación entre escritor y lector; sin embargo, con ese absurdo abuso de las técnicas están haciendo —o hay peligro de que hagan— una literatura de incomunicación (*apud*. Rama 1982, p. 170).

Esta afirmación de Onetti, en 1970, se refiere a las “nuevas narrativas”. Y no es casual que por los mismos años, según recuerda Huyssen, hubo “exposiciones dedicadas al vanguardismo clásico [que] se convirtieron en acontecimientos culturales capitales en Francia, Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos [y que] se publicaron importantes estudios sobre la vanguardia, que dieron lugar a animados debates” (1988, p. 143). Si,

---

<sup>50</sup> Sin olvidar tampoco que el público, por lo general, acepta lo que el mercado le propone, en el entendido de que es el intelectual el que sabe más.

como ha dicho anteriormente, se trata de una búsqueda de la tradición, significa que ya las vanguardias forman parte del imaginario del lector: el público busca ser sorprendido.

Walter Benjamin, en *El autor como productor*, afirma que: “el concepto de técnica contiene... la indicación que permite determinar de manera correcta la relación entre tendencia y calidad” (2004 [1966], p. 25), entendiendo por *tendencia* la orientación política contenida en la obra. Valga decir que es el uso de recursos y no la evaluación de contenidos lo que permite un juicio crítico (y dialéctico para Benjamin) sobre la calidad de una obra.

La novela latinoamericana, entonces, al formar su canon a partir de las vanguardias,<sup>51</sup> transforma la *illusio*: no es un fenómeno polémico (como en Europa), sino endémico. Esta diferencia acaso produce, más bien, una discusión en torno a la incorporación histórica. El hecho de considerarla como una literatura cosmopolita ya implica que sus temas “universales” no dan cuenta de las realidades latinoamericanas no urbanizadas.

Retomando la afirmación de Rama (v. *supra*, p. 77), surgen dos preguntas. La primera es, ¿qué realidad le urge al continente? La segunda, ¿los lectores del *boom* son obreros, campesinos y gente necesitada de un cambio social, o bien se trata de lectores cuya posición económica, cultural y social se permite una crítica intelectual y articulada respecto a la “urgencia de realidad”?

Considérese además que tanto Manuel Pedro González como Luis Alberto Sánchez se refirieron al *boom* como una crisis en la novela, en términos de censuras parecidos, según los cuales “Esa crisis tomó forma... en la serie de novelas de los cincuenta, y comienzos de los sesenta, que registraban una escritura artística cosmopolita,

---

<sup>51</sup> Evidentemente esta afirmación requiere de matices, pero la mayor parte de las literaturas hispanoamericanas son pensadas luego de sus respectivas independencias, con lo cual no es difícil aceptar que desde mediados del siglo XIX hasta 1930 el periodo es de formación de canon, por lo que las vanguardias forman parte de ese despertar literario.

lo que vio como una desleída imitación de los modelos vanguardistas europeos o norteamericanos..., productos que consideraban frívolos y socialmente irresponsables” (*apud.* Rama 1984, pp. 73-74).

Dos hechos afectan fundamentalmente este panorama: por un lado, que el *boom* sea enteramente narrativo brinda ya una forma de apreciar esta “crisis”, en realidad aparente, de la literatura: la novela, género burgués por antonomasia, llega a una mayor cantidad de lectores de cierto nivel socioeconómico y cultural, clases medias aspiracionales (con sus diferencias propias respecto de las clases altas y las bajas) que no solamente pueden acceder al capital cultural, sino que además tienen una formación intelectual más o menos nutrida.<sup>52</sup> Por otro lado, el reclamo es exactamente el mismo que el exigido a las vanguardias históricas: lo que debatían autores como Lukács o Adorno respecto de la irresponsabilidad social de los movimientos de vanguardia parece reproducirse para las narrativas de las décadas de 1950 y 1960.

A ello habría que sumar la masificación de las editoriales. Una de las más importantes instituciones productoras de canon ha transformado la manera de leer, pero acaso también transformó a otra institución: la academia. Mientras que por un lado se tiene una industria editorial que debe (y sobre todo *puede*) satisfacer una demanda creciente, por el otro, se amplió la lectura académica a un público ávido de la “tradición de la novedad”. Cito nuevamente a Ángel Rama:

Hemos pasado de un mercado de consumo literario de élites a uno de masas y no se ha observado suficientemente que sus funcionamientos son inversamente proporcionales. Mientras que las élites disponen de una alta y sobre todo variada oferta de títulos pero en cantidades siempre reducidas, las masas disponen de una oferta de títulos reducida pero en altas cantidades (1984, p. 97).

---

<sup>52</sup> Véase *infra*, p. 163 y ss., el papel de *Capítulo* en la difusión de gran alcance para los textos literarios y críticos.

La importancia del dato no es menor: durante el *boom* se aprecia la cantidad de ventas como índice de canon en tanto lectores y editoriales se comunican incluso muy a pesar de las instituciones académicas; el hallazgo de publicar entonces tiene que ver en este caso no con un grupo de poder, sino con la demanda de un público que antes que exigir arte exige novedad.

Puede verse entonces que nuevamente hay un cambio de gusto, como nombra Schüking a esa entidad abstracta que determina los valores literarios de una época. El auge de la técnica como búsqueda de una nueva vanguardia que ya no sólo no altera al burgués, sino que además se ha convertido en parte de lo esperado para su composición, rige las exigencias para el escritor, quien no solamente debe escribir según éstas, pues también tiene que adecuar su proyecto creador a lo que el académico le requiere (v. Bourdieu 1966, p. 164).

Este fenómeno del campo deviene una transformación también en la figura del escritor, quien ya no solamente escribe (es decir, no es sólo artista) sino que además se convierte en publicista, crítico y polemista profesional. En su nuevo papel de *rockstar*, el escritor del *boom* ya no sólo escribe por oficio, sino también por demanda, dentro de un nuevo campo cultural en el que el número de lectores aumenta.<sup>53</sup> Atiéndase también al hecho de que, para esas décadas, la lectura ya no es sólo un trabajo intelectual sino también un pasatiempo. La proliferación de historietas, novelas rosas y *best sellers* se ha disparado como nunca. Pero como bien se lo pregunta Ángel Rama, ¿por qué consideramos a Cortázar o a Vargas Llosa y no a Corín Tellado o Papillon como autores del *boom*? (1984, p. 80). Si fuese un fenómeno mediático, ¿no tendrían mayor reconocimiento esos autores, cuya publicidad fue mayor?

---

<sup>53</sup> Véase en “El *boom* en perspectiva” de Rama (pp. 87-88) la relación de aumento en términos de tiraje y ventas de los libros de Cortázar, quien acaso represente mejor el caso aquí descrito.

Este nuevo estrellato del autor, rayano en la farándula, ocasiona algo dentro del campo cultural, pues a finales de la década del sesenta Barthes lo declara muerto. ¿Qué ha pasado en esos años? Quizá entonces sea el autor, como función, la clave para comprender el campo, y por ello mismo es que Macedonio retoma la relevancia que durante las décadas del 60 y 70 adquirió: el mito de escritor que trasciende su propia obra es el arquetipo que supera, en la *illusio*, a la publicidad y la calidad de ventas. Pero este mismo fenómeno desencadena otra hipótesis a tratar: es el autor, a partir de su mito, el que da el aura a la obra; es decir que la literatura escrita por el mito va precedida por la significación.

Pero en el campo cultural que he tratado de dibujar hago dos precisiones que afectan de manera indirecta este posible efecto mítico del escritor, ya que, por un lado, la academia y en algunos casos hasta los escritores, han señalado la irrupción de la cultura de masas, casi lamentándose por un nuevo conjunto lector masivo.

En “Memoria, narración y repetición...” Jean Franco piensa que la invención de la imprenta modifica la manera de recibir no sólo la lectura como memoria colectiva sino también, y acaso más importante aún, la escritura. El autor (la autoridad, el que tiene el derecho a la palabra y quien es propietario del conocimiento)<sup>54</sup> se ve provisto de una herramienta con la cual “la obra se reproduce de forma fiel a la intención del autor” (1984, p. 112).

La importancia adquirida por el autor moderno, sin embargo, entra en crisis en la cultura de masas, caracterizada por “la repetición, lo formulario y la rigidez de las convenciones de ciertos géneros” (Franco, *op. cit.*, p. 113). La escritora estima que la fama ya no se alcanza sino por “estrella”, o la buena fortuna, el carisma. Recuérdese lo

---

<sup>54</sup> Franco recuerda el vocablo *auctoritas* (Said) como “la producción, la invención, la causa y... el derecho de la posesión” (1984, p. 112). Sin embargo, me parece que tanto Franco como Said se contentan con una figura de autor muy moderna, que desestima la utilidad señalada por Jacqueline Hamesse (v. *infra*, p. 138).

dicho páginas atrás: el autor se convierte en una celebridad, lo que propició una mayor publicidad al texto literario a partir de la figura del escritor-celebridad.

Ello no significa de ningún modo que el autor esté sometido a la repetición de fórmulas, ni a la producción en masa. De hecho, esta masificación habla de un campo cultural en el que ya no sólo los académicos y la gente de alto estatus social ejerce la lectura. La literatura, como anteriormente señaló Schüking, ya no está reservada para ciertos aristócratas que, hasta pocos años antes (como lo atestiguan los distintos críticos de *Sur*) dominaban en campo cultural.

La masificación de la lectura y la celebridad del escritor-intelectual hicieron visible el trabajo literario. Es decir que los escritores jóvenes, o los aspirantes a escritores, supieron que la profesionalización no sólo era posible, sino que estaba al alcance de los clasemedios y hasta del proletariado. Claro: la afirmación es imposible de cuantificar, pero no por ello deja de tener coherencia. Vargas Llosa afirmaba que:

Los editores aprovecharon muchísimo esta situación, pero también ésta contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana.... Lo que ocurrió a nivel de la difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales, e, incluso, las de la lengua (*apud*. Rama 1984, pp. 59-60).

No se trata, por supuesto, de un proceso automático, pero si algo puede reconocerse al *boom* fue justamente la amplia gama editorial que suscitó, así como la oleada de revistas literarias y culturales a que dio pie, además de que, incluso en el poco propicio clima político, éstas pudieron conjuntar la labor crítica, literaria y teórica no sólo de la literatura, sino el campo cultural en su completitud.

### 2.1.3. Proyecto creador y discurso vacío

He hablado de la *illusio* sin definirla del todo, desestimando hasta ahora el clima político argentino, que modifica e influye enormemente el campo cultural y literario. Ante la complicada historia política de Argentina se presentan varios problemas que sobrepasan los límites de este trabajo: tan sólo hablar de Walsh y la censura a que fue sometido, o del bombardeo a la Plaza de Mayo y la fluctuante militarización en los periodos peronistas ya requiere un tratado completo.

Es por ello que en principio me parece más conveniente mirar hacia otras formas de interpretar esta *illusio post boom* a partir únicamente del contexto cultural dado en algunas de las revistas que vieron la luz y fueron representativas entre los años 50 y 60 (antes de la aparición de *Literal*). Para ello retomo algunos planteamientos realizados páginas atrás.

Uno de los aspectos que me parecen relevantes para este abordaje es lo afirmado por Walter Benjamin respecto de la técnica. Si es en ésta en donde se encuentra la tendencia política de un texto literario, ¿qué hay entonces que buscar en el mensaje? El discurso parece no tener importancia alguna, sino la manera en que es organizado. Cuando la vanguardia, en su carácter autocrítico, hace evidentes los recursos con que el arte se realiza, la significación parece encontrarse no en *lo dicho*, sino en el *cómo decir*.

Diría entonces como hipótesis, al leer la opinión de Onetti sobre las narrativas del 70 (años antes de que el *boom* finalice),<sup>55</sup> que a partir de las neovanguardias la literatura se lee en tanto técnica; es decir, la comunicación por la que clama el escritor uruguayo está no en el mensaje, sino en su código: deja de primar la función poética, que es sustituida por la metalingüística.

---

<sup>55</sup> Cf. Rama 1984, p. 51, quien afirma que el boom cerrara un ciclo dadas la notoriedad de los autores, las ventas de los siguientes libros y la aceptación masificada del fenómeno.

Esta afirmación merece un examen. Cuando Roman Jakobson se refiere a ellas en “Lingüística y poética” aclara que “nos sería... difícil hallar mensajes que satisficieran una única función. La diversidad no está en el monopolio por parte de alguna de estas varias funciones, sino en un orden jerárquico de funciones diferentes” (1988, p. 353).

Así pues, y siguiendo la afirmación del mismo Jakobson respecto a la predominancia de la función poética en la literatura, éste concluye que “la poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualquiera de sus componentes” (*ibid.*, 394). Sin embargo el discurso, hacia las neovanguardias, se ha vaciado: el pastiche, el *kitsch* y la reproducción sin aura han conquistado el mercado y lo han convertido en producción en serie, como acusa Jean Franco.

Por otra parte, no sólo el discurso, sino el mismo contexto ha sido vaciado de sentido. Luego de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo ha explorado la falta de sentido ante el holocausto, la bomba atómica y la prolongación de un exterminio que no sólo afectó la conciencia y la política mundial. Ante esta combinación de factores, cabe la pregunta sobre si es preciso revalorizar un discurso y un contexto carentes de sentido (a decir de los existencialistas).

Por ello es que me atrevo a afirmar que la jerarquía en el estudio literario intercambia la función poética por la metalingüística, pues ¿cómo se puede pretender un mensaje cuando palabras y referentes están desvinculados? El cambio de jerarquía es lo que se reflexiona en las siguientes páginas, por lo que habré de repasar algunos de los presupuestos en las revistas más influyentes del periodo del *boom* argentino, con el objeto de establecer esta paulatina revalorización del código que creo leer en Osvaldo Lamborghini y que tiene que ver con una crítica ya establecida por Macedonio.

Entre las principales revistas generadas no sólo por narradores, sino en general por críticos, poetas y académicos de estas dos décadas, creo que hay dos particularmente útiles para estudiar el campo y la revalorización del código: *Centro* y *Contorno*, aunque otras publicaciones, como la *Gaceta Literaria* y *Buenos Aires Literaria*, contribuyan a apreciar el mismo fenómeno.

Las diferentes actitudes que pueden leerse en las revistas-grupos literarios, sin que por ello se entienda –nuevamente– la oposición jóvenes-viejos, antiguos-modernos o dicotomías en el mismo sentido, es destacable en términos de la postura crítica que asumen quienes colaboran en ellas, algunos más bien pertenecientes a la Generación del 40 (Barrenechea, Cortázar o Fernández Moreno en *BAL*) o bien al llamado Medio Siglo (los Viñas, Sebrelí o Masotta en *Centro* y *Contorno*).

Yendo en orden cronológico, creo conveniente detenerme en ciertos textos aparecidos en diversos números de *Centro*, revista que publicara su primer número en 1951. Su sencilla propuesta pretende ser una continuación de *Verbum*, una longeva revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyas tres épocas cuentan textos de José Ingenieros, Olga Orozco, Amado Alonso o Julio Cortázar. Sin embargo *Centro*, a diferencia de su antecesora (que Lorenzano, Lafleur y Alonso definen como elitista)<sup>56</sup> será el primer paso de *Contorno*, revista “denuncialista” según Ismael Viñas (2007, p. VI), que reúne a su hermano David, Juan José Sebrelí, Noé Jitrik o Adelaida Gigli, como sus principales colaboradores y editores.

Es en *Centro* donde David Viñas, al reflexionar sobre Lugones como autor y político (no. 5, 1953), nota la incapacidad del autor para adecuar el lenguaje al momento

---

<sup>56</sup> Se refieren, sobre todo, a la segunda época, pues tanto ésta como *Ínsula* “Reivindica[n] una aristocracia del espíritu que se sabe restringida y que prefiere la reflexión antes que la acción”. (Lorenzano, Lafleur y Alonso 2007, p. 23) Si bien no es el perfil de toda la larga vida de la revista, es un antecedente importante sobre todo cuando se muestran las diferentes fases por las que atraviesa el ambiente cultural universitario.

de un cambio:<sup>57</sup> “Y tuvo [Lugones] un esquema –orden, vocabulario–, cuyos presupuestos absolutos eran admitidos como incuestionables... El orden estaba logrado, pero al ir a aplicarlo advirtió... que no encajaba en la realidad” (1953, p. 5).

Su lectura es reveladora no sólo por la equidad crítica con que mira tanto la biografía como la obra de Lugones y su problema con el lenguaje, sino por la comparación que encuentra en otro gran escritor argentino que toma como arquetipo: Ezequiel Martínez Estrada. En éste mira a un lector de la realidad no como utopía (lo que encuentra en aquél), sino como el que sabe mirar y señalar los signos de su tiempo.

Una acusación parecida se encuentra en el texto “El escritor argentino y su público”, de Juan José Sebreli (no. 7, 1953), que analiza la falta de comunicación entre autores y lectores en el país, optando los primeros por una universalidad falsa (en términos parecidos a los que se refiere Fernández Retamar), determinada por un monólogo vacío en donde no se comunican aquellos dos factores más que por el consumo: “vivimos en la ‘edad de la propaganda’” (1953, p. 29). Su propuesta consiste en “crear un lenguaje auténtico desde el comienzo, ya que todas las lenguas que usa [el escritor argentino] – desde el idioma del diccionario y las academias, hasta el lunfardo– lo rechazan por igual [mientras que el europeo] se encuentra con un lenguaje ya hecho, su problema se reduce a la búsqueda de una forma personal de expresión” (*idem*).

La propaganda no se refiere únicamente a la venta (es decir, la publicidad, característica de la era de consumo, cuya discursividad también fue ampliamente desarrollada mediante técnicas de vanguardia), sino a todo discurso apelativo, tendiente

---

<sup>57</sup> El cambio que encuentra Viñas tiene que ver con la creciente industrialización y autonomía económica de la Argentina de finales del XIX: “Quizá, porque ingresaba nuestro país en el ámbito occidental activo y de cambio y consecuentemente empezaba a tener su propio dinamismo. O mejor dicho, marchaba nuestro país hacia una universalización de la conciencia histórica precisamente porque empezaba a funcionar su propia dinámica” (1953, p. 5). Este cambio tiene que ver también con el fin del Positivismo como principal corriente filosófica, que junto a otros factores intelectuales derivan justamente en el surgimiento de las vanguardias.

a insertar una idea en el locutor, más que a hacerlo pensar. Así, también cabría el discurso político o el catártico<sup>58</sup> que, como bien señala Brecht, contribuye a la alienación antes que a la revolución.

Esta falta de comunicación, en la que también parece leerse una falta de relación entre la obra producida y el contexto en el que se produce, muy a pesar de Sebrelí, es también señalada por Dionys Mascolo en su ensayo “Necesidad de comunicación. Dos tipos de palabras. Deseo y necesidad” (no. 9, 1955, traducido por M. Zacuto). En este ensayo, el filósofo se plantea la brecha que existe entre el vacío del discurso y la necesidad de hablar (necesidad que es la sustancia del deseo). El párrafo final, aunque todo el texto merezca un análisis más detenido, parece contener ya todo cuanto los contornistas desarrollarán en su revista:

En el momento en el que estamos escribiendo esto, sabemos –yo sé, ustedes saben, todo el mundo lo sabe–, que un millón de hindúes deben morir, habrán muerto de hambre durante el año. Y muy bien, no es la muerte lo que resulta tan molesto... Lo fastidioso, es que siendo esto así, y siendo conocido... no hay verdad posible. Queremos decir que no hay comunicación, no hay expresión posible... Yo puedo hablarle, él no puede oírme. Nadie puede decirle nada. He aquí alguien a quien no puedes convencer, a quien ni siquiera puedes pensar en dirigirle la *palabra*. *En consecuencia, él tiene razón....* No se trata de una preocupación política lo que hace que nos ocupemos de la India, de las hambres, del socialismo, de las revoluciones. Se trata de la necesidad de asegurar a la comunicación su realidad. Es universal o no es nada (1955, p. 70).

Como se percibe, pues, realidad y discurso no se corresponden en ninguna de las tres lecturas. Es lo que Viñas critica a Lugones, lo que denuncia Sebrelí y, fuera del ámbito argentino y americano, en los estados comunistas y capitalistas, lo que Mascolo

---

<sup>58</sup> Como discurso catártico, intento aludir a la obra discursiva (de cualquier medio) que, mediante un héroe o un conjunto de ellos crean una revolución, un cambio social o “un mundo nuevo”, lo que da la apariencia de que es posible. Si es demasiado vago, disculpe el lector la imprecisión, no he encontrado una mejor terminología para designarlo.

reflexiona y que me parece pertinente señalar: la política como un acto distinto del discurso. En todos estos textos se aprecia la descolocación de las funciones referencial y poética, en donde no hay mensaje que valga sin contexto que lo respalde.

En *Contorno* se representa esta misma problemática, en la que el referente y el mensaje no parecen funcionar al mismo tiempo para el acto enunciativo. Parte de la razón de ser de la revista fue “una revisión de nuestro ámbito inmediato” (Lafleur, Provenzano y Alonso 2006, p. 35). La revisión se hace no sólo con el pasado, sino también con el presente. Pero algo a destacar es justamente la problemática al escribir sobre política en los años peronistas. Ismael Viñas recuerda que “Si no escribimos explícitamente de política, por ejemplo, en los primeros números, es porque no era sencillo escribir críticamente del peronismo mientras estaba en el poder... Aun así,... el tema está presente en muchos de los escritos, pues tratábamos de incorporar esa parte de la realidad a nuestra perspectiva” (2007, p. IV).

La presencia velada o activa de la política en los textos y los integrantes de *Contorno* se dio a la tarea de una revisión general, que “tuvo la virtud de configurar la imagen de la lucidez y de la incomplicencia; sus componentes, entregados a un oficio de inventario general, concluyeron que *había que recomenzarlo todo*” (Lafleur et. al. 2006, p. 236. Las cursivas son mías). Esta tarea monumental, sin embargo, tuvo que verse opacada por el desencanto, pues como afirma Pablo Rocca:

La frustración posterior a 1955..., incluye la cooperación de un grupo de jóvenes... con el presidente neorradical Arturo Frondizi, del que pronto se decepcionan. Esa orgánica inmersión en la “cosa pública” y la veloz desilusión ulterior, los reafirma en que la literatura ya no es el discurso más inteligible para explicar la realidad, ni siquiera el factor de comunicación con mayorías sordas a su prédica, las que además simpatizan con un peronismo ahora perseguido sin treguas (2012, p. 21).

El desencanto con la literatura es quizás el vacío producido por una denuncia que termina desprovista ya no de minorías oyentes, sino de sentido. Los discursos tanto de denuncia como de reproche u odio dejan de ser escuchados por fútiles; son ubicuos pero inocuos: incluso publicaciones como *Sur* entran en conflicto con un contexto político que censura,<sup>59</sup> desestima y violenta a sus críticos. Dicho contexto también que crea sus propias ficciones: Ricardo Piglia afirma que la relación entre literatura y política es de tensión entre dos narrativas (2001, pp. 21-22). No por nada aparece Rodolfo Walsh en su lectura, pues al ser el escritor cuya narrativa es referencia pura, casi confirmando ese lugar común que reza que la-realidad-supera-a-la-ficción, lo cierto es que no ha servido para transformar una ni otra.

Quizá por ello es que *Contorno* piensa en recomenzar todo. Su utópica tarea tiene, sin embargo, la virtud de prestar atención al código, aún si su crítica no estaba encaminada a ello. Al igual que *Centro*, la crisis se lee como vacuidad del discurso, piensan que es necesario reformar la lengua para que ésta tenga nuevamente un mensaje.

No es casual que su segundo número sea dedicado a Roberto Arlt. Ismael Viñas explica que “En los tiempos en que apareció *Contorno* el voseo era algo típico del Río de la Plata... Pero... existía una especie de vergüenza oficial por su uso... Novelistas y poetas no usaban las formas verbales correspondientes y llegaban a agudos extremos para no hacerlo” (2006, p. VIII); como Eduardo Mallea, quien “prescindió de todo diálogo para evitarlo en una novela” (*idem*).

Quede al aire la pregunta de si no era este afán unificador un intento de americanistas y nacionalistas por alcanzar la pretendida universalidad mediante el uso del llamado “español neutro”, que sustituía los usos locales incluso desde los primeros años escolares. El voseo, en cualquier caso, representaba para los contornistas el primer paso

---

<sup>59</sup> V. Rocca, *loc. cit.*: “Si los esteticistas de *Sur* se insubordinan ante el nuevo orden, con mayor energía lo hacen quienes tienen una visión de *izquierda* como los de *Contorno* y *Centro* (1953-1960)”.

para la reivindicación de la literatura nacional: “El lenguaje del *vos*, el lenguaje hablado, no el oficial y el escrito del *tú*, fue un instrumento de unificación cultural en esa región atravesada por varias lenguas desde temprano, obviamente dividida en clases desde sus orígenes” (*ibid.*, p. IX. Las cursivas son del original, el subrayado es mío).

Un retrato variado, complejo, se realiza en este segundo número de *Contorno*. Con él se sintetiza ya no sólo el ambiente cultural argentino (tal como lo perciben los miembros de la revista), sino todo el *boom*. Puede parecer exagerada esta afirmación, mas habría que leer con detenimiento cada uno de los artículos (en especial “Una expresión, un signo” del mismo Ismael Viñas) para notar cuánto de lo que Retamar o Rama han dicho al respecto.

Pero me interesa más destacar otros pasajes del antedicho artículo sobre Arlt. Primero, la conciencia del lenguaje, que se diría más bien accidental, de su narrativa; es en la acusada pobreza verbal que los críticos le habían otorgado donde Ismael Viñas resalta justamente su principal virtud:

El lenguaje de Arlt, finalmente, es pobre, y no sólo en la cantidad de vocablos. Es un lenguaje vulgar, material, salpicado (por lo menos) de Lunfardo [aunque] después de su viaje a España intenta cierto virtuosismo denominativo, sin mejor resultado apreciable: Arlt parece ignorar decididamente que la lengua que usa naturalmente, la que aflora cuando se expresa a sí mismo, ese dialecto inventado por él en tanta medida como es el lenguaje familiar porteño... *es ya en sus manos un instrumento que da expresión al alma, una lengua que se está legitimando cuando con ella construye sus anhelos* (Viñas, 1954, p. 3).

En su artículo, el escritor entiende que el esfuerzo por afectar el lenguaje, acercándose al español más “decoroso y correcto” (diríase, el de Mallea) desvirtúa la obra arltiana, más cercana a la oralidad y a la “naturalidad”. La incorrección gramatical, el lunfardo y las formas populares que dan identidad a la zona porteña son en realidad el

acierto de su narrativa (v. *infra*, p. 111 y ss). No sólo como un uso identitario sino como un lenguaje; es decir, parece que Arlt, sin proponérselo, ha reinventado el español: “Utilizó un lenguaje propio, dotando a su habla común de energía y trascendencia, dando a ese dialecto bastardo y caótico un poder de abstracción, de significación y transindividuación que le empiezan a asignar la categoría de idioma, hasta en su voluntad imperialista” (Viñas, op. cit., p. 4).

No significa esto que el voseo comience en la literatura con Arlt, sino que esta marca identitaria que la escuela pretende borrar, “universalizando” el español, será justamente el punto de partida para cualquier literatura propiamente argentina. Parece decirse que el vos es más bien la oposición lingüístico-ideológica de la oficialidad.

Óscar Masotta, en el número 3 (1954), denuncia esa misma identidad a propósito de una reseña que Jorge Vosco Lascano realiza sobre *El juez*, de Murena, en la que se califica al voseo como “el uso felicísimo... de esa forma de tratamiento tan peculiar y especialísima que es el tuteo porteño” (*apud.* Masotta 1954, p. 14). Lo que aquél denuncia (o de lo que se burla, a decir de Ismael Viñas) es que “el voseo no puede ‘degenerar’ nuestra expresión. Para poder hacerlo tendría que estar fuera de ella, una suerte de exclusión de la que no tendría sentido hablar. Porque el voseo... está tan adentro de la manera de expresarse del argentino, que *es la misma, la propia* expresión” (*idem*).

Ambas controversias presentan la crítica a una lengua que se parece a la oficial y, por lo mismo, parece necesario cuestionar. Si el Estado escribe sus propias ficciones, quizás deba repensarse la manera de escribir las ficciones literarias, impidiéndole apropiarse de la lengua nacional. Sin embargo, creo que los integrantes de *Contorno* no lograron completar la tarea de “recomenzar todo” que pretendían en su primer número.

Su intención era servirse no sólo del pasado, sino del presente, es decir, la lectura de autores clásicos tanto como contemporáneos, para renovar con ello el discurso; pero

miraron tanto su presente (lo que se advierte sobre todo a partir del número 5 - 6, con un notable aumento en artículos sobre política), que para el número siguiente, completamente dedicado al peronismo, su revista dejaría de ser literaria.

No significa que el cambio merezca desmérito, ni que los escritores e intelectuales tengan deber por una u otra; sin embargo, quizás interpretar y escribir la realidad sea insuficiente para recomenzar todo y, más aún, que su afán crítico se conforme no de un grupo social sino de una suma de individualidades.

José Chiaramonte es muy severo, por ello, al comentar en la *Gaceta Literaria* el número que *Contorno* dedica al peronismo. Señala principalmente la falta de metodología al momento de aplicar conceptos como conciencia de clase u otros términos marxistas, así como “la falta de fronteras entre rigor científico y la vivencia individual que padecen casi todos sus trabajos” (1956, p. 15).

La dureza crítica con la que Chiaramonte expone esta falta de rigor es quizá la más acertada nota sobre la generación contornista: un grupo de escritores que encontró más en la política que en la literatura el germen de la renovación total, mientras que la literatura pasó a segundo plano.

Así pues, mientras los contornistas se enfocaron en su análisis del contexto, los miembros de *Buenos Aires Literaria* también supieron leer una crisis del código que no abandonó el objeto de estudio literario. Su carácter más bien filológico tuvo quizá, para el campo literario del medio siglo, ese rigor del que careció *Contorno*. Al dedicar su primer número a la memoria de Amado Alonso, afirman:

Sus obras... están informadas por una concepción de la lengua como producto del espíritu, determinada por los intereses y los propósitos humanos. Inician entre nosotros una manera mucho más profunda de enfocar los problemas gramaticales y exponen al mismo tiempo métodos ejemplares de trabajo (1952, p. 1).

A diferencia de *Centro y Contorno*, los miembros de *Buenos Aires Literaria* no se detienen en la discusión del voseo, pues inflamados por el “universalismo” de Alonso, piensan que se trata de “vanas disputas entre metrópoli y colonias independizadas” (*idem*). A final de cuentas, como afirma José Luis Romero en “Testimonios contemporáneos”, de ese mismo número, será el futuro el que determine la importancia o el carácter de la contemporaneidad, y no la imagen más precisa del mejor escritor sobre su propio presente (1952, *pass.*)

Si como he tratado de mostrar, la generación del *boom* (o más bien su periodo de surgimiento y consagración) ha evidenciado en el campo literario de una crisis en el código, señalando por un lado los rasgos locales como componentes de una literatura nacional verdadera, y por otro la universalidad de la lengua a partir de sus raíces, el rigor científico y el azar del devenir histórico, los miembros de *Literal*, o más específicamente el grupo conocido como “la diáspora” tiene ante sí no sólo el problema de un código en crisis, sino también el reto de un proyecto creador que al mismo tiempo logre renovarlo atendiendo no sólo a su presente sino a la tradición.

La hipótesis presentada páginas atrás, según la cual el mito del autor precede la significación, requiere pensarse a partir de ciertas premisas: un autor que brinde sentidos a sus textos tiene que crear, primero, su mito; dichos textos, sin embargo (como ha observado Sartre) serán hechos sociales muy distintos entre sí y sujetos al azar de la interpretación ulterior, que no necesariamente destacarán los aspectos relevantes que tanto autor como obra magnifican (Romero); y dado que hay una discrepancia entre contexto (función referencial) y discurso (función poética), el proyecto creador tendría que atender a la crisis del código para volver a unificarlos de acuerdo con una metodología precisa y coherente que articule un trabajo con el lenguaje.

En este sentido, los escritores que componen *Literal*, y quizá particularmente Osvaldo Lamborghini, obtuvieron una valiosa lección sobre la arbitrariedad lingüística: es el método riguroso y no el contenido inmediato lo que otorga significación al presente. Para demostrar esto, habrá que continuar estudiando el campo intelectual argentino de la década del 70, lo que permitirá establecer el hilo conductor que va de las malas escrituras macedonianas a las lamborghinianas.

### 3. EL CAMPO CULTURAL ARGENTINO POST *BOOM*

¿Qué significa, o a qué me refiero, con una crisis de código? No se trata en rigor de un fenómeno lingüístico (nada más lejano a este trabajo que el rigor científico del lingüista, con cuyos conceptos trato de explicarme un problema). Es más bien un ardid expresivo con el que pretendo señalar la distancia que hay entre dos tensiones muy marcadas del campo literario y cultural de las décadas del 50 y 60 en Argentina.

Sin duda el peronismo, en su complejidad y como movimiento político más allá de la figura de Juan Domingo Perón, fomentó ciertas problemáticas en la creación literaria y en sus instituciones creadoras de canon: desde la reedición de Leopoldo Marechal, convencido peronista, hasta la alegoría de *El fiord* (que, según recuerda César Aira, el mismo Marechal calificó de perfecto como una esfera de mierda);<sup>60</sup> amén de todas las revistas que, según se vio en el capítulo anterior (junto con otras más que no han sido recuperadas aquí) conformaron una crítica política y literaria casi como un mismo discurso.

Pero tras esta complejidad se abre un abanico difícil de sobrellevar, en el cual las distintas interpretaciones de la complicada historia política argentina de esos años conllevan, como hilo conductor importante para el estudio del canon, el correspondiente a la tradición asociado a la identidad argentina.

Así pues me parece preciso destacar en este conjunto de interpretaciones políticas y literarias del periodo, una observación quizá menos interesada en el ámbito político que en su problemática filosófico-literaria, pues se aúnan a la controversia tradición-argentinidad, abordada tangencialmente por los escritores argentinos en torno al *boom*,

---

<sup>60</sup> La cita se encuentra en la “Nota del compilador” de la edición digital de *Novelas y Cuentos 1*, pero al no contar con numeración de páginas, sólo puedo remitir al lector al tercer párrafo y proporcionar la ficha bibliográfica completa.

los ya estudiados casos de los Viñas en *Contorno* y *Centro*; asimismo hay algunas discusiones de Borges (posteriores por supuesto a su conocido ensayo) y Cortázar, representante argentino del *boom*. La mencionada crisis de código obedece, en estos autores, a una oposición entre lo concreto-real (y entiéndase en muchos sentidos “revolucionario”) y una especie de purismo literario.

Será conveniente entonces leer en conjunto el análisis del boom con el campo literario argentino de 1970. Y aclaro que al introducir la noción de “campo”, y por ende la de “proyecto creador”, no parto de una aparente sociología de la literatura argentina. Me parece necesario abordar esta perspectiva por una característica endémica o fundacional de aquella: la relación político-literaria.<sup>61</sup>

El canon argentino parecería un correlato de la vida política nacional que inicia mucho antes de las vanguardias y las posturas opuestas de los grupos Florida y Boedo, aunque conservando cierta recurrencia temática; este canon se ha caracterizado por ser al mismo tiempo construcción identitaria nacional y posicionamiento político, si es que pueden pensarse de manera separada.

Como se vio en capítulos anteriores, la construcción de un canon no significa enlistar un cierto número de autores imprescindibles (¿cuál lo es?), sino el posicionamiento de distintos valores literarios que cambian de jerarquía, según apunta Boris Groys. Ello significaría, de acuerdo con el párrafo precedente, que tales valores están estrechamente relacionados con las posturas políticas incorporadas al proyecto creador de quien se posiciona mejor en el canon.

El peligro que se corre en este sentido es leer la literatura argentina como una extensión proselitista, lo que sin duda puede ser, pero con lo cual o se supedita la función

---

<sup>61</sup> No es casual que sea la *Revista del Río de la Plata* la que publique por primera vez “El matadero” de Esteban Echeverría veinte años después de su muerte y, al contrario, dice mucho de la posición tanto de la revista como de su director.

poética a la apelativa, o bien su revés: supeditar la función apelativa a la poética; esa quizá fue la gran empresa (o el gran fracaso, puesto que la apelación parece no comunicar)<sup>62</sup> de los autores que publican durante el auge editorial-literario que se vio en el apartado anterior.

El ardid que supone la crisis de código es menos una trampa o un truco argumentativo que el análisis de una década: Óscar Terán ha estudiado en *Nuestros años sesentas* las distintas formas en que esta crisis se manifestó. Uno de los rasgos principales y que me conducen a utilizar el término es la “pasión por lo concreto [que] comunicará con la atracción por una práctica que permitiera el pasaje hacia el otro lado de un espejo que sólo les devolvía [a los intelectuales] la imagen de una realidad falsificada de la que querían hurtarse” (1993, p. 52).

Debido a que la intelectualidad ha detectado una brecha entre los diferentes discursos sociales, políticos, literarios y el desarrollo histórico como progreso, Terán percibe en los ámbitos académicos un desencanto que se proyectará en un nuevo debate sobre lo nacional, en el que la literatura no deja de estar presente.

Ya he señalado la importancia que Sartre y el existencialismo tuvieron para los integrantes de *Contorno*:<sup>63</sup> al crear el concepto (y prototipo) del escritor comprometido, tanto la filosofía como la literatura sartreanas hacen una lectura del marxismo en la que la materialidad (y por tanto los desprendimientos semánticos de realidad, lo concreto y la revolución) lleva implícito el carácter de lucha de la literatura:

Indudablemente, la obra escrita es un hecho social y el escritor, antes incluso de tomar la pluma, debe estar profundamente convencido. Hace falta, en efecto, que esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las

---

<sup>62</sup> Además de los testimonios de Onetti (v. p. 71), Fernández Retamar (p. 97), véanse *supra*, pp. 80 y ss.

<sup>63</sup> Muy a pesar de Ismael Viñas, quien afirma haberlo leído mucho tiempo después (2007, p. III), lo cierto es que aun cuando fuesen sólo ciertos nombres (Sebreli, Masotta, Correas), la figura del escritor comprometido, sartreano, es un tema en el campo, incluso si se da de manera indirecta o casual.

revueltas y represiones; es cómplice de los opresores, si no es el aliado natural de los oprimidos (Sartre, s/f, p. 23).

La responsabilidad del escritor, dice además Sartre, consiste en “decir lo que sabe”, ya que “la obra escrita es un hecho social” (*idem*), por lo que el intelectual participa de la historia a través de su texto. El pensamiento sartreano, en fin, permite entender por qué, hacia la década del sesenta, los intelectuales habrán de escindirse entre una visión cosmopolita (como el “primer” Cortázar)<sup>64</sup> o local revolucionaria (como David Viñas).

Esta discusión (no nueva por cierto, pero sí con cierto matiz que el presente capítulo examinará) será leída por el grupo en el que Osvaldo Lamborghini y Germán García (en *Literal*) o Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (en *Los Libros y Punto de vista*) y figuras intermedias como Ricardo Piglia u Óscar Masotta conformarán como una nueva crítica, que corresponde tanto a la nueva izquierda que describe Terán como a los nuevos enfoques psicoanalítico-estructuralistas que Masotta introduce en el campo cultural.

A la vez que una discusión sobre la identidad literaria nacional conforma el campo cultural, define también el proyecto creador de Osvaldo Lamborghini no sólo a la luz de un incipiente estructuralismo, sino como modos de cuestionamiento de los valores literarios para una intelectualidad que se había dividido entre revolucionarios y no revolucionarios.<sup>65</sup>

En todo caso parece percibirse (aun cuando no se enuncie) un problema entre el referente y el mensaje. Tanto si se lee una obra al estilo de *Hombres de a caballo*, de David Viñas, como si se lee una cosmopolita como *Final del juego*, de Cortázar; la

---

<sup>64</sup> O incluso Jorge Luis Borges, quien desde textos tan tempranos como “El escritor argentino y la tradición” (1932) señalaba que “los nacionalistas... quieren limitar el ejercicio poético de [la mente argentina] a algunos pobres temas locales, como si sólo los argentinos pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (1974, p. 271), acaso como una revisión y autocrítica de su primer fervor por Buenos Aires.

<sup>65</sup> Los no revolucionarios incluyen no sólo a quienes, como Borges, intentan una literatura que prescinda de lo “puramente argentino”, sino a todos cuantos son entendidos como colonizados o europeizados. El espectro de variaciones es sumamente complejo para resumirlo en unas cuantas líneas, sobre todo por la íntima relación que guardan los dos campos (literatura y política) y por la complejidad de posiciones políticas que grupos como los peronistas y los fronzidistas fueron interpretados.

realidad, pues, no se modifica mediante la lectura del mensaje, es decir: la literatura no transforma la realidad.

Lo que para un lector contemporáneo resultaría casi obvio (aunque habrá hoy día algunos que crean en la utopía), lo cierto es que para un periodo en el que el marxismo se asoció pragmáticamente con la revolución cubana y, por ende, se pretendía una revolución para Latinoamérica, la literatura como “arma ideológica” no era una idea descabellada.

Baste ver, para ilustrar mejor esta afirmación, los debates en torno al liberalismo (Terán 1993, pp. 99-119) que, por su origen económico, remite necesariamente al positivismo decimonónico y a las ideas adyacentes de evolución y progreso. El materialismo como fundamento no sólo para las ciencias, sino para las humanidades, acapararon un amplio sector de lucha ideológica que terminó por desencantar a muchos escritores que, aun si apoyaban una política marxista o de izquierda, tuvieron que ceñirse a una lógica económica que no cambiaría por sus textos.

¿Qué cabría entonces esperar de la literatura? ¿Para qué seguir escribiendo si la realidad parecía inmutable? Sin duda el mensaje llegaba a las masas. También es cierto que la lucha política otorgaba a la clase trabajadora una importancia vigilada desde la sindicalización nacional; pero ninguno de estos hechos pudo modificar la realidad social ni económica que la revolución tanto ansiaba.

Así pues, el problema para los escritores está determinado por un discurso que modifique la realidad y que al mismo tiempo sea un artefacto estético que pueda pertenecer a una tradición que ya ha asimilado a las vanguardias y que, por tanto, *debe* proponer una novedad significativa para el canon.

La relectura del marxismo hacia el final de la década del sesenta, representada principalmente por las revistas *Pasado y Presente* y *Cuestiones de Filosofía*, entienden y

trazan, recuerda Terán, un camino sobre el nuevo quehacer intelectual, aceptando su situación contradictoria, paradójica:

justamente en aquella primera imposibilidad de la filosofía para ‘devenir mundo’ es donde ella misma parece extraer su fuente de legitimidad: hasta tanto ese hiato entre teoría y praxis permanezca, es menester que ‘la labor cultural no sea relegada, que *comience* a elaborarse confundida en los propósitos y *separada* como momento reflexivo de la acción política’” (1993, p. 240).<sup>66</sup>

Esta aceptación implica, por una parte, que el compromiso al que alude Sartre sea entendido no como la lucha *desde* la trinchera literaria (o intelectual), sino desde la acción política, independizando el proyecto creador de la “toma de conciencia”, pues “con ideas revolucionarias es posible hacer muy mala literatura” (Schmucler, *apud.* Terán 1993, p. 235).<sup>67</sup>

Por otra parte, también implica que puede, en determinado momento, darse una praxis teórica, y este es el motivo por el que me detendré en las publicaciones que, desde la nueva crítica, o desde ese camino trazado por estas dos revistas (e interrumpido, según Terán, por el golpe Arturo U. Illia en 1966) dará paso a una reflexión y relectura del canon en las revistas de 1970.

En tanto que me interesa más bien resaltar el papel que tuvo *Literal* en la época (y asimismo en la construcción de *Sebregondi retrocede* e incluso *Tadeys*), las revisiones a otras revistas (*Crisis* y *Los Libros*) serán más una forma de entender la distancia que las separa que una confrontación de sus ideas y discusiones, pues creo ver en la primera una

---

<sup>66</sup> La cita que incluye Terán es tomada de la “Presentación” a *Cuestiones de Filosofía*. Los subrayados, sin embargo, son de él.

<sup>67</sup> Para contextualizar esta afirmación: Héctor Schmucler critica la aparición de distintos libros entre los que destacan el de Galvano Della Volpe, *Crisis de la estética romántica*, traducida por Raúl Sciarretta, quien al prologar y complementar el libro (editado, por cierto, bajo el sello de Jorge Álvarez), intenta glosar las ideas políticas del filósofo italiano, pero más bien, apunta Schmucler, lo que Sciarretta, hace es filtrar su dogma político propio. V., además de Terán, “Hacia una nueva estética” de Héctor Schmucler (1964).

diferencia radical respecto del ambiente cultural de una “década que se narró sola” (Mendoza 2011, p. 7).

### **3.1. Identidad nacional y toma de conciencia: el lunfardo revisado**

Esta posición paradójica no fue, por supuesto, un cambio total ni un punto y aparte de la cultura. Revistas como *Macedonio* seguían buscando un cambio social, aunque en sus contenidos se leen más bien esas consignas de derrota que menciona Terán. En su primer número, por ejemplo, Alberto Vanasco, su director, piensa en la relación entre el público y el escritor en los siguientes términos:

Hay entonces un divorcio evidente entre lo que el público esperaba de sus escritores y las obras que estos les entregan. Libros bizantinos y enigmáticos, de sutiles efectos que a veces se agotan en la broma o el sarcasmo, que para nada tienen en cuenta la realidad inmediata y agobiante que nos rodea (1968-69, p. 11).

Vanasco señala que la novela ha cobrado auge (es decir, el *boom* se ha consagrado como productor de literatura de masas, no en el sentido del *best seller*, aunque lo sea, sino en el alcance que tuvo como fenómeno editorial: traducciones, globalización, en fin, mercado de gran alcance), aunque el desencanto por el “auge técnico”, que en pos de un efecto de vanguardia artística parece descuidar la comunicación con las masas, crea “libros bizantinos” y snobs.

Quizá también (aunque sólo es una sospecha de un lector lejano tanto temporal como espacialmente de la circunstancia) Vanasco idealiza al público: es moneda corriente tener ciertas expectativas en un escritor-intelectual para con su audiencia, pero en su artículo se menciona a un público que “parece volcarse en los novelistas como buscando en ellos la expresión o el esclarecimiento que no halla en sus gobernantes ni políticos ni militares [mientras que] experimenta el despertar político y empieza a sentir la necesidad de liberación” (*ibid.*, p. 11).

No pienso necesario detenerme en la especificidad mercadotécnica del *boom*, cuya publicidad en medios masivos logró *crear* un público. Me interesa más, en todo caso, la calificación de “bizantina” para la novela y el despertar político del lector. En cuanto a lo primero, es factible pensar en el Cortázar autor de *Rayuela*, diferenciado del autor del *Libro de Manuel*. Como escrituras de (pos)vanguardia, tanto una como otra son obras de tecnificación precisa; ambas destacan en su construcción como ejercicios de renovación estética.

Pero es la segunda de estas novelas la que, aun cuando se la piense “comprometida”, no satisface a los lectores, al menos a los lectores críticos. El primer número de *Crisis* reúne distintas opiniones respecto a la novela recién publicada de Cortázar, y es llamativo cómo, aun cuando el contenido puede ser “revolucionario”, sigue acusándosele de “culturalmente colonizado” (1973, p. 17).<sup>68</sup>

Por otra parte, Liliana Heker apunta que incluso cuando Cortázar lleva años defendiendo la Revolución Cubana, “los compradores de best-sellers prefieren, mientras les es posible, no ver estas cosas” (*idem*). Estas opiniones, como síntomas de la mencionada escisión entre mensaje y referente, abren algunas preguntas: ¿es la lengua un arma? ¿se puede hacer literatura y estar socialmente comprometido?

Es el mismo autor de las antedichas novelas quien afirma en el siguiente número de *Crisis*, en una entrevista: “mi ametralladora es la literatura”. Aunque está convencido de que “es el momento en que hay una oportunidad única... para que los científicos, los intelectuales, los sociólogos, *toda la gente que piensa*, decida finalmente abrir el diálogo con la masa” (Cortázar entr. por Carboné 1973, p. 12. El subrayado es mío), reconoce sin embargo la distancia entre su posición de “gente que piensa” y los demás (que no):

---

<sup>68</sup> Esta frase es dicha por nada menos que Carlos Mujica. Si bien considera positivo el gesto de donar los derechos de su obra, no deja de parecerle “obstruso [sic]”.

Y cuando digo diálogo, quiero decir contacto, el diálogo vendrá después. Yo personalmente tengo muchas dificultades para dialogar con un plomero. Él me lleva a mí siempre una ventaja, porque él es siempre mucho más natural, mucho más suelto. Él me dice lo que le da la gana, y yo estoy todo el tiempo teniendo que revisar mi lenguaje porque tengo miedo de decirle cosas que no va a comprender y que además no comprende. Es decir, la desventaja de ciertas ventajas intelectuales, *¿entendés* lo que quiero decir? (*loc. cit.* El subrayado es mío también).

Es tentadora una crítica a la condescendencia de Cortázar, pero creo que resultará más productivo preguntarse sobre la “toma de conciencia” tan señalada por él como por Vanasco. ¿Está Latinoamérica pasando por un “despertar político” tal como lo mencionan ambos autores? Sin duda que para 1959, el triunfo de Castro y el Che brindan una nueva visión política a la luz del comunismo realizado; pero como apunta Heker, hay un público (y no creo exagerar al decir que es el gran público) que “prefiere no ver esas cosas”. Es decir: sí existe un interés por la política, pero como lo mencioné páginas atrás, habría más bien una lectura “catártica” de un público que, en términos macedonianos, realiza “lecturas seguidas” o de desenlaces.

Por ello me parece llamativo el artículo que complementa la opinión de Heker publicado en *El Escarabajo de Oro* ese mismo año. Su insistencia en atender a las formas, a la técnica más que al contenido revolucionario-político (que también existe y también es parte de la lectura) recae sobre uno de los pilares que mueven al campo en esta década: el estructuralismo.

Es muy indicativo, a este respecto, señalar que *Antropología estructural* sea mucho más discutida que las obras de Roman Jakobson o incluso Roland Barthes (telquelista ya reconocido pero sin duda menos comentado en el periodo); si bien Nicolás Rosa tradujo “El placer del texto” en 1974, lectura actualmente imprescindible para el

estudio literario, la corriente estructuralista en la argentina del 70 parecía estar a cargo del antropólogo francés y, como se verá, de Jacques Lacan.

La difusión de la obra de Lévi-Strauss supuso más que un simple método de estudio antropológico: lo que se ha denominado el giro lingüístico, que sin duda brindó un nuevo aire al estudio de las humanidades en general, parte de entender ciertas estructuras que se repiten en la historia por medio de las relaciones familiares, que el antropólogo entiende como un tipo de lenguaje cuyo análisis pertenece al orden de lo inconsciente (en oposición a la historia, cuyo ordenamiento de los hechos es consciente) (Cf. Lévi-Straus 1987, pp. 97-107).

Sin tratar de establecer aún el posible vínculo entre psicoanálisis y estructuralismo y el de éstos con la literatura, el estructuralismo straussiano fue la moneda corriente en el campo cultural argentino y caracterizó buena parte de las discusiones sobre lo nacional en argentina: es decir, la aplicación del método lingüístico de Saussure en la antropología y la insistencia en el lenguaje en relación con los acontecimientos políticos, así como la búsqueda de objetividad (que utilizo aquí en un sentido muy abierto).

Con la reivindicación de Roberto Arlt no sólo de *Contorno* (*Macedonio* dedica también su número 11, de 1971, al “genio rioplatense” como lo denomina Onetti; asimismo hay crecientes artículos y notas en varias, si no todas las revistas del periodo) se vuelve la vista tanto al fenómeno del voseo –y su marca identitaria– como al *lunfardismo*.

Raúl Blas Gallo, por ejemplo, afirma que el lunfardo “reconoce un contexto socioeconómico muy especial” (1969-70, p. 29) que se presenta “como una manera de romper el exclusivismo de las formas cultas de expresión” al incorporarse al idioma escrito (*ibid.*, p. 30). Pero me parece más llamativo que aun siendo éste un mecanismo

expresivo<sup>69</sup> exclusivista de la marginalidad, al hacerse uso de él en un libro no sea tanto un “vocabulario elegido” sino que “nace y crece como una imposición de la vida misma” (*ibid.*, p. 33).

Blas Gallo atribuye al crecimiento demográfico industrial de Buenos Aires la aparición del lunfardo en la literatura. Como anotación que quizá habría convenido poner al margen, pero que pienso importante como vínculo entre el lunfardo como uso popular y literario, hay que tomar en cuenta la relación entre industrialización e identidad nacional en las décadas del 30 y 40. Girbal-Bracha y Ospital señalan que hubo “un auténtico nacionalismo [en] el compromiso de los productores con el crecimiento de las economías regionales para consolidar así la nación” (2005, pp. 54-55).<sup>70</sup> El crecimiento de la industria, relacionado con la demografía de los centros urbanos, va generalizando el contacto entre zonas marginales y urbanas, lo que propicia paulatinamente un uso cada vez más popular del lunfardo.

El mismo contexto se estudia en *Crisis* en relación con el tango como poesía popular. Al dejar de expresar, según indica Noemí Ulloa, “historias delictivas o reproches moralistas.... Los textos abarcan en ese momento la reconstrucción del pasado” (1973, p. 5) o, en otras palabras, redefinen la argentinidad.

Esta redefinición, entendida en la lógica del 70, no pertenece al discurso ni a la historia: se trata puramente del código, en tanto que lo que adquiere importancia en el tango no es su contenido (puesto que lo mismo da si se escribe del ambiente barrial o de conventillo que del pasado, la historia y el desamor) sino la reflexión del lenguaje sobre sí y, aún más importante, en las relaciones sociales que establece.

---

<sup>69</sup> Cuido, como el autor, de no referirme a él ni como lenguaje ni como argot o caló, debido justamente a que lo “popular” expresivo “no tarda en aparecer en el idioma escrito” (*ibid.*, p. 29-30) y que designarlo como un fenómeno aparte requiere un tratado lingüístico que no corresponde a este trabajo.

<sup>70</sup> Asimismo, el artículo señala los usos lingüísticos “propios de la argentinidad” en la publicidad argentina de esas décadas, lo que convendría también visitar en relación con la hipótesis aquí presentada, pero en la relación entre las funciones apelativa, poética y referencial.

Estas relaciones habrán de tener un cuestionamiento especial sobre las formas y fórmulas del referente. La crisis de código, por tanto, se propone en términos de una verosimilitud: según las distintas informaciones disponibles sobre la realidad histórica, mensaje y referente se corresponden; pero mensaje y verdad (términos que deben tomarse con cuidado) no son compatibles. Así pues, hay una realidad verosímil que no es, sin embargo, “real”:

lo verosímil burgués es la legalidad del texto, su pase libre, un reaseguro de la comunicación en el proceso de consumo social de lo producido. El texto “sirve” porque es verosímil; es decir, todo texto verosímil tiene un *fin*, ser leído sin violar su código, en la aceptación de que ese es el *código natural*, que por lo tanto no hay otra naturalidad sino la del texto (Sarlo 1972, p. 18).

Por ello también es que la misma Beatriz Sarlo explora las formas en las que la verosimilitud se encuentra en distintas narrativas, más allá del mensaje o su correspondencia con el referente. Afirmando que es en las maneras o los recursos de su construcción como un texto puede ser verosímil, la crítica que establece se relaciona directamente con el proyecto creador lamborghiniano: puesto que de *El fiord a Sebregondi retrocede* parece haber un distanciamiento explícito entre referente y realidad, el cuestionamiento a ésta será patente en cuanto se deslinde del valor referencial; dicho de otro modo: no es “más argentino” hablar de la realidad argentina, sino “hablar en argentino”.

Quizá entonces el lunfardo (que pensando en términos de Groys, pertenece al espacio de lo profano)<sup>71</sup> adquiere importancia como marca identitaria en tanto establece una realidad otrora marginalizada. No es que sea “más argentino” su uso, sino que se indica que también *es lo argentino*. Al hacerse visible, esta “otra realidad” (un código que

---

<sup>71</sup> “La realidad es complementaria a la tradición cultural: es real aquello que no es cultura. Por ello, cuando la tradición cultural es normativa, la realidad es profana y, por eso, a la obra nueva, que no se parece a los valores culturales, se la reconoce como real”. (Groys, 2005, p. 25)

habla sobre sí mismo) desmitifica “el carácter hipócrita y verbalista” de “la ética y los valores formales del idealismo” (Rivera 1973, p. 13) que, para el momento en que Discépolo escribe, fue silenciado y que para la década del 70 se revaloriza.

### 3.1.1. *Dos idiomas argentinos*

Creo necesario precisar que la inclusión del lunfardo en la literatura no es tampoco nueva ni inicia con Roberto Arlt, ni tampoco que la influencia de Arlt sea decisiva en Lamborghini o en *Literal*. Para comprobarlo, podrían revisarse los dos ensayos titulados “El idioma de los argentinos”, uno escrito por Borges en 1928 y otro por Roberto Arlt en 1933.<sup>72</sup> Ambos presentan posiciones casi diría opuestas, pero no por ello incompatibles.

Dice Borges a manera de introducción: “Esa locución, *idioma argentino*, será, a juicio de muchos, una mera travesura sintáctica, una forzada aproximación de dos voces sin correspondencia objetiva” (1928, p. 56). Como siempre, su lucidez encara una problematización clara: el argentino habla estricto español, y sería inocente pensar en un idioma propio, pero advierte que “Dos influencias antagónicas entre sí militan contra un habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción” (*idem*).

Parecería, él mismo, de estos últimos –aunque en realidad no lo es–. No debe sorprender que Beatriz Sarlo recuerde a los martinfierristas como xenófobos cuando piensa que hacia la década del veinte, aun si hay una inclusión de la marginalidad, ésta también se descalifica por su “‘mala’ contaminación” al cultismo criollo de parte de los inmigrantes extranjeros (1997 [1983], pp. 276 y ss). Ya en un artículo anterior, publicado en *Punto de vista*, señala cómo la inmigración y el bilingüismo eran percibidos como una amenaza cuando se manifestaban en el arrabal:

Se aspira a pronunciar el francés como los franceses y ese bilingüismo no es percibido como amenaza de corrupción del español hablado o escrito... Por el contrario, cuando los

---

<sup>72</sup> El de Borges, publicado en Gleizer (el ensayo da título al libro), y el de Arlt, incluido en *Aguafuertes porteñas*, parecen casi una discusión directa por sus posiciones antitéticas.

bilingües provienen de otros sectores de la sociedad, cuando es el inmigrante y sus hijos los que convierten a Buenos Aires en una Babel que desconcierta primero y desespera después a los ideólogos del Centenario, la proliferación de la lengua extranjera, fuera de la capa intelectual y de la ‘buena sociedad’, no como la lengua de la cultura sino como lengua de origen y de clase, comienza a ser vivida como una amenaza que se proyecta también sobre el campo de la cultura” (Sarlo 1981, p. 6).

El arrabal como signo de lo marginal, negativo y peligroso también se percibe en el ámbito cultural. Aunque Borges no desconoce la poesía gauchesca, las milongas y el lunfardo, afirma que “Ni el entrerriano decidor José Sixto Álvarez ni... el ya genial muchacho Carriego... le dieron su favor. Ambos supieron el dialecto lunfardo y lo soslayaron” (Borges, *op. cit.*, p. 57). Pero no cabe leer tampoco que se trata de un purismo gramático, apegado a la Real Academia Española. Lo que Borges encuentra es que el lunfardo no hace “más argentino” al idioma, pues en realidad se trata, a su juicio, de una impostura; dirá más bien que es el tono, la cotidianidad, el uso contemporáneo: “Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación” (*ibid.*, p. 60).

Por su parte, Roberto Arlt se burla de Ricardo Monner Sans, para quien la amenaza del lunfardo “se ha introducido en muchas capas sociales... en los barrios excéntricos de Buenos Aires” (s.f., párr. 2).<sup>73</sup> Con su no tan famosa analogía de boxeo, Arlt defiende la oralidad ante la gramática, pero defendiendo el lunfardo (contrariamente a Borges) como parte de la renovación propia de cualquier lengua: “Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una

---

<sup>73</sup> Al citar por la edición digital de *El derecho a leer*, no puedo mencionar el año de edición. El remitir al párrafo, por otra parte, es la convención para las obras consultadas directamente de páginas web.

continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores” (párr. 7).

Un vocablo en particular parece colocar en pugna a ambos autores, casi como en una contestación indirecta de parte de Arlt hacia Borges, pues para éste “La preferencia sistemática y ciega de las locuciones nativas no dejaría de ser un pedantismo de nueva clase: una diferente equivocación y un otro mal gusto. Así con la palabra *macana*”, de la que acusa “es palabra de negligentes para pensar” (Borges 1928, pp. 60-61). Habiendo dicho que “La sinonimia perfecta es lo que [los gramáticos] quieren, el sermón hispánico” (*ibid.*, p. 58), es justo que, aunque reconozca la genialidad de Unamuno (quien la utiliza en algún momento), niegue a esta voz un lugar en la literatura por el uso indiscriminado con que puede llegar, incluso, a perder el sentido:

Macana se le dice a las paradojas, macana a las locuras, macana a los contratiempos, macana a las perogrulladas, macana a las hipérbolas, macana a las incongruencias, macana a las simplonerías y boberías, macana a lo no usual. Es palabra de haragana generalización y por eso su éxito. Es palabra limítrofe que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. ¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos! (*ibid.*, p. 61)

Arlt, en cambio, solicita a Monner Sans: “¿Quiere usted dejarse de macanear?”.<sup>74</sup>

Esta simpleza con la que el autor de *Aguafuertes porteñas* pretende expresarse y que defiende a lo largo de todo el artículo, es la que propone antes que la gramática correcta, la voz popular: “Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un

---

<sup>74</sup> Como contextualización, Roberto Arlt cita un fragmento a la entrevista realizada al periodista argentino-catalán, donde expresa: “Felizmente se realiza una obra depuradora en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos”. Al no serme posible acceder a la entrevista completa, únicamente queda como sospecha lo que Beatriz Sarlo ha mencionado respecto al clasismo xenófobo del grupo martinfierrista; no es descabellado, por tanto, que en realidad sí se trate de una discusión directa con Jorge Luis Borges y los miembros tanto de *Martín Fierro* como de Sur.

consocio, le dice: ‘te voy a dar un puntazo en la persiana’, es *mucho más elocuente* que si dijera ‘voy a ubicar mi daga en tu esternón’” (párr. 10. El subrayado es mío) .

Tal elocuencia, parecería decirle Arlt a Borges<sup>75</sup>, se logra justamente por el uso generalizado del lunfardo tanto por los “barrios excéntricos” como por los céntricos. La utilización de “macana” no es pedantería, sino habla viva; la pedantería acaso sea, para Arlt, pretender que el grueso poblacional usa regularmente expresiones como “perogrullada”; el uso de aquella implica una amplitud comunicativa que ésta acota significativamente. ¿No era justamente lo que Cortázar señalaba en la comunicación con su plomero?

Ambos escritores, sin embargo, parecen coincidir en que la rigidez gramática atrofia cuando reglamenta el deber ser del idioma, la comunicabilidad. El primero dice, por ejemplo: “Si un español sabe *escribir bien* –eso que llaman escribir bien, eso de la bien plantada sentencia y del verbo no obligatorio– podemos inferir que es inteligente.... Difusa y no de oro es la mediocridad española de nuestra lengua” (Borges, *op. cit.*, p. 59. El subrayado es mío). Por su parte, Arlt defiende que es justamente la antigramaticalidad la que mejor hace funcionar el lenguaje. Cito completa la metáfora pugilística que utiliza no con el fin de glosarla (pues no lo necesita) sino por la riqueza puesta en la misma claridad que exige:

Cuando un señor sin condiciones estudia boxeo, lo único que hace es repetir los golpes que le enseña el profesor. Cuando otro señor estudia boxeo, y tiene condiciones y hace una pelea magnífica, los críticos del pugilismo exclaman: “¡Este hombre saca golpes de ‘todos los ángulos!’” Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo. De más está decir que éste que se escapa de la gramática del boxeo, con sus golpes de “todos los ángulos”, le rompe el alma al otro, y de allí que

---

<sup>75</sup> Aunque también Borges parecería responder a Arlt que el uso de macana puede obviarse sin por ello demeritar el uso del habla viva, pues en “La fiesta del monstruo” la dupla Borges-Bioy hace gala del habla viva del arrabal, acaso también como respuesta a esta disputa.

ya haga camino esa frase nuestra de “boxeo europeo o de salón”, es decir, un boxeo que sirve perfectamente para exhibiciones, pero para pelear no sirve absolutamente nada, al menos frente a nuestros muchachos antigramaticalmente boxeadores (párr. 6).

En ambas citas parece clarificarse cierta noción de “mala escritura” (sin reducir, por supuesto, toda literatura a lo gramático), en tanto que lo literario parece estar justo ahí donde la lengua sobrepasa el manual, donde el código deja de “enchalecarse en el canon” (modificando la expresión arltiana) para proponer su propia tensión.<sup>76</sup>

Remito por tanto nuevamente a la importancia de Lévi-Strauss y su estudio sobre las relaciones sociales en función al método lingüístico. En este sentido, el lunfardo y el *vésre* se incorporan desde lo marginal como un cuestionamiento a la verosimilitud del código: en su encuentro con “el ex Sebregondi”, el enunciador finaliza diciendo: “El lunfardo. // En esta reja las palabras aparecen labradas al revés” (Lamborghini 1988, p. 48), recordando el *vesre*, fenómeno contextualmente asociado al lunfardo, que aparece en *El fiord*: “Atilio Tancredo Vacán... cayó *atroden* de la *sabol*” (*ibid.*, p. 25).

Si la verosimilitud, como mencionamos antes (v. *supra*, p. 109) está en función de un código natural, alterar la fonética, reagrupar las semánticas por obvias, ¿no constituye una forma de homologar estructuras significativas para hablar de un realismo *otro*? (Sarlo 1972, p. 18). El uso del lunfardo, en el periodo *Literal*, se cuestiona una realidad oculta, y así desmantela una ficción dada por el Estado. Así pues, es posible leer en “Un caso tortuoso”:

Tanto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia. Háblanme detrás las voces claras, a mis vulnerables espadas les cantaban coros de no decir, de enmudecer. Coros de empalidecer, de no fluir, coros de no advertir —en un grado aceptable, transparente—

---

<sup>76</sup> Una anotación que no pasa desapercibida se encuentra también en *Los lanzallamas* (1932), pues en las “Palabras del autor” denuncia: “se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (Arlt 1972, p. 5).

tanto dolor, el ay, en la obviedad de la palabra obvia, obviamente (Lamborghini 1988, p. 50).

El dolor de la tortura está en función de la palabra obvia, la que dice lo que debe decir. Para leer entonces el proyecto lamborghiniano de inverosimilitud, se requiere que el lunfardo se incorpore al canon; pero esto implica abandonar la marginalidad que lo constituye como una realidad fuera del discurso oficial, y por lo tanto, se conformaría como parte de éste. La oposición de *Literal* y, por extensión, de los textos lamborghinianos, habrá de colocarse en la falta de una verdad “real”<sup>77</sup> que buscar, y más bien en los “accidentes” que el código permite entender como lo real.

### **3.2.Revistas y nueva izquierda. Marginalidad geográfica, histórica, lingüística o intelectual**

La marginalidad, en su acepción geográfica, supone un centro desde el cual es posible alejarse. La idea circulante en el periodo posterior al *boom*, entre los que se dedican a estudiar el fenómeno, considera que América Latina es un territorio marginal de Europa y, por ende, de Occidente. Esto querría decir que la literatura escrita en Latinoamérica fue marginal precisamente hasta el surgimiento de los escritores del medio siglo latinoamericano. Como apuntan bien Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, este “patrón explicativo general”

proporciona un modelo unilateral y mecánico de las relaciones entre las metrópolis y el campo intelectual interno de los países latinoamericanos. Este aparece como mero espacio

---

<sup>77</sup> Esta falta de verdad real se asemeja bastante a lo dicho por Sarduy en su antecitado “Barroco y Neobarroco” de 1972, quien en cierto momento afirma: “La lectura [de los textos neobarrocos] no nos conduce más que a la contradicción de los significantes, que en lugar de completarse, vienen a desmentirse, a anularse unos a los otros... no funcionan como unidades complementarias de un sentido, por vasto que sea, sino como ejecutantes de su abolición que, a cada nuevo intento de constitución, de plenitud, logran invalidarlo, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes, el proyecto siempre inconcluso, irrealizable, de la significación (1999, p. 1390). Podría pensarse incluso como un antecedente directo para la “declaración de principios” de *Literal* (v. *infra*, p. 118)

de recepción de categorías ideológicas y estéticas ajenas, y los intelectuales (al menos predominantemente) como traductores indígenas de esas categorías, en una actividad puramente refleja y sólo funcional a una hegemonía externa (Altamirano y Sarlo 2001, p. 163).

Entender entonces la marginalidad de América Latina con respecto a Europa supondría un sometimiento a lo que en ésta se piensa sobre la cultura en general y la literatura en particular. En este sentido, leer a Borges es leer textos marginales de la literatura inglesa o a Cortázar como un pseudo francés. La analogía es, además de brutal e inadecuada, poco o nada funcional y por supuesto falsa.

La recepción de categorías y estéticas ajenas que los intelectuales traducen es menos una concepción pasiva desde los “grandes universales” que un intento por definir lo propio a partir de la universalización *hacia* el centro que es Europa. Ángel Rama señala, refiriéndose al ensayo de “Problemática actual de la novela latinoamericana” de Carpentier, que “Ante esa minusvalía de una cultura que sólo es regional y no universal como la europea en que se habla de pino o palmera, el narrador debe acometer una técnica esmerada para que el lector ajeno pueda palpar, valorar y sopesar las cosas propias” (1982, p. 173).

La técnica del exceso (el barroco) como medio de representación de una realidad desconocida para aquel centro que es Europa es también el medio de auto conocimiento. Lo que Rama explica es que la tecnificación, el auge por “copiar” los modelos narrativos norteamericanos, franceses o británicos, más que propiciar una aceptación de la hegemonía extranjera bajo la máscara de la influencia, fomenta la propia percepción de los elementos culturales a representar:

Sólo el afán de universalizar la recepción de las obras literarias, partiendo de una cultura marginal a las grandes metrópolis, explica la fundamentación que hace Carpentier de la escritura barroca (la cual podría hallarse con más precisión en otras causas) y nos revela

cuán agudamente incide el polo internacional en las específicas técnicas de la escritura narrativa (*loc. cit.*).

Percibir a América Latina como el margen de la cultura occidental me parece una manera apropiada para entender la incidencia del estructuralismo en la cultura, ya que si se habla en términos espaciales, el margen sería más interesante en sus diferencias con el centro que en sus coincidencias. Así pues, la marginalidad será entendida de diversos modos para la revista *Literal*, cuyas líneas de apertura ya implican una escisión respecto de todo centro: “*La literatura es posible porque la realidad es imposible*” (1973, p. 5).<sup>78</sup>

Esta declaración (diríase de principios) destaca la oposición comentada por Terán (*v. supra*, p. 103) en *Cuadernos de Filosofía*: debe pensarse en una cultura separada de la acción política. Mientras que otras publicaciones periódicas de inicios de la década están pensando en una “trinchera literaria”, *Literal* apuesta por la reflexión sobre el quehacer del escritor y su materia. La revista *Macedonio*, por ejemplo, escribe en la editorial de su primer número:

Al escritor le queda siempre la honda nostalgia por la acción, ya que ha elegido la actividad que menos se parece a ella. Una de sus acciones ha sido siempre el editar revistas. Ésta quiere ser, por tanto y dentro de sus limitaciones, la manera de actuar de algunos escritores latinoamericanos. Actuar para que la libertad y la facultad de discernir la verdad y darla a conocer y discutirla con todos, no se diluyan o desaparezcan (1968-69, p. 3).

La diferencia destaca por la dispar contundencia de los objetivos. ¿Qué intervino en el campo cultural entre los años 1968 y 1973 para que surjan tan extremos puntos de vista? Quizás entre los muchos factores deba destacarse, por ejemplo, la distancia entre Foucault y Sartre.

---

<sup>78</sup> Uso la paginación original de la revista, si bien todas las citas se toman de la edición facsimilar. Debido a que no hay quien firme muchos de los textos que la conforman, me parece más adecuado hacerlo así por el aparato crítico elegido, que puede generar confusiones respecto a la autoría.

Estos dos filósofos no sólo representan dos posturas políticas distintas sino dos formas de pensamiento contradictorias. Mientras que el existencialismo mantiene la responsabilidad del hombre como condición de su historia (Sartre s/f, p. 23), Foucault percibe el cambio epistémico en relación con las condiciones económicas que hacen posible la explotación capitalista, convirtiendo al hombre en instrumento de un complejo aparato social.<sup>79</sup>

Junto a esta disputa filosófica (que no menciono por un afán de posicionar en uno u otro lado a *Literal*, sino por las condiciones que permean el campo cultural), habría que considerar la *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, publicado por Óscar Masotta en 1970. Si bien el psicoanálisis ya es bastante conocido y practicado en su forma clínica, es Masotta quien sabe leer a Lacan<sup>80</sup> desde la perspectiva estructuralista y, aún más importante, en la clave freudiana que el psicoanalista francés pretende.

La revisión a la terminología freudiana, cabría decir, no es por cierto incompatible con (y en muchos casos es análoga a) la lingüística saussureana. Esta aclaración se debe a que Lacan, al replantear (“revalidar”) la clínica psicoanalítica regresando a Freud (Masotta 1970, p. 41) está acudiendo a la lingüística de Émile Benveniste y el propio Saussure para redefinir la terminología que Freud utiliza en su teoría.

Tanto la lingüística como el estructuralismo y la revuelta sin banderas<sup>81</sup> conformaron la creación de una nueva crítica, a la vez que orientaron (no directamente,

---

<sup>79</sup> Véase al respecto la crítica que JPS hace a *Las palabras y las cosas*, en donde no sólo encuentra una imprecisión en el uso del término “arqueología” como ruinas de una praxis cultural, sino que además piensa en la estructura como algo dado e inamovible y no como devenir dinámico de la historia (la contingencia). Esta misma crítica alcanza a Althusser y a Lacan en tanto pretenden leer el marxismo desde una posición estructuralista. Sartre nota que una cultura puede ser estructurada y, por tanto, determina al sujeto (Lacan), pero al introducir el tiempo (contingencia), no es posible mantener el esquematismo repetitivo del que depende la estructura. La edición digital de la entrevista se encuentra en la bibliografía; el texto original pertenece al número monográfico de la revista *L’Arc*, titulada “Sartre aujourd’hui”, a la que lamentablemente no pude acceder.

<sup>80</sup> Aun cuando Germán García, psicoanalista de profesión, realiza una lectura psicoanalítica de Macedonio Fernández.

<sup>81</sup> V. el artículo de Juan Carlos Torre (1969). “Estudiantes, nueva oposición”, *Los libros*, 1, pp. 22-23.

por supuesto) una renovación del proyecto creador. Esta orientación puede intuirse en la manera de entender y estudiar el lenguaje; por ejemplo, Norberto Litvinoff, al reseñar el libro *Lenguaje y comunicación social* de Eliseo Verón, Óscar Masotta y otros, recuerda la importancia del Instituto DiTella en las humanidades, las ciencias sociales y las artes. Litvinoff apunta que “El objetivo de las investigaciones que parten de la teoría de la comunicación social, consiste en desarrollar modelos rigurosos que permitan explicar el sentido de los mensajes” (1969, p. 27).<sup>82</sup>

Pero habría que detenerse más bien en el adversativo de las líneas posteriores, puesto que, como probablemente no se escapara ni a Litvinoff ni a los investigadores, el sentido no es algo inamovible y permanente (aún si se trata de ciencias sociales), por lo cual el reseñista aclara: “pero comprender el sentido de los mensajes científicamente supone el descubrir las reglas implícitas a partir de las cuales fue construido; es decir su *código*, que no puede presentarse bajo otra forma que la de una *estructura*” (*idem*).

El texto, publicado en la revista *Los libros*, que no casualmente fue calificada como estructuralista (Altamirano y Sarlo 1970, p. 3) formula una posible enunciación de la mencionada crisis de código. Ante las distintas revueltas sociales, la guerra de Vietnam, las carreras armamentística y espacial, me parece claro que esta generación de escritores encontrara una separación entre los mensajes revolucionarios y la realidad social. En ésta los hechos son, para Lévi-Strauss, más bien signos, por lo que sujeto y sociedad forman parte de una “gramática” que debe leerse a la luz de esa otra gramática que es la lengua.

Comprender entonces el campo cultural implica, primero, separar cualquier forma de praxis y compromiso político-social de cualquier manifestación literaria; o bien, “leer” la historia como un sistema de signos. Esta operación, sin embargo, se realiza desde y para la Argentina. Es decir que lo local es ya entendido como su propio centro.

---

<sup>82</sup> Dichas investigaciones se desarrollaron en el simposio “Teoría de la comunicación y modelos lingüísticos en ciencias sociales”, llevado a cabo justamente en el Instituto DiTella (Litvinoff, *ibid.*)

La focalización de lo nacional como propio, como autoconcepción de los rasgos locales, podría derivar hacia la discusión sobre lo nacional argentino y en efecto, así se ha discutido en todo el campo, aunque la manera en que *Literal* lo realiza es casi imperceptible y más bien se diría que únicamente en los proyectos creadores de sus integrantes es como se ha discutido, y no en la revista como discurso cultural.

Nancy Fernández ha estudiado este fenómeno indicando la búsqueda de precursores en Osvaldo Lamborghini, remarcando la importancia de Zelarayán para todo el grupo. Aunque no se ahondará en este aspecto, es importante señalarlo aquí por la distancia perceptible entre las demás revistas del campo y *Literal* como fenómeno “éticamente marginal” al que, según Jitrik, “podría atribuirse... una dimensión política, en la medida en que constituye... una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración” (2009, p. 23).

Dado que ya América no puede entenderse como un fenómeno marginal, sino como *extensión* de la cultura occidental, y de la misma forma que Borges y Cortázar no son textos menores de la literatura inglesa y francesa, sino autores argentinos, la marginalidad que parece buscar *Literal* es parte de su misma construcción de canon: se busca una distancia respecto de las instituciones.

Al entender el engranaje social como un sistema de signos, la historia “real” de Argentina se lee como un código en el que el canon y sus instituciones dialogan: “un código es un sistema de reglas, interpretaciones, ópticas: es decir, intereses” (“Matrimonio entre la utopía y el poder” 1973, p. 44). La información producto de este código, por tanto, parecería estar en consonancia con su referente. Aquí es donde *Literal* ha encontrado el principal conflicto:

Si una determinada concentración de poder está en condiciones de inscribir en el presente una utopía cívico-cuartelera... es porque los mismos grupos que podrían oponerse al proyecto se han mutilado con el cuento de la realidad, la eficacia y la táctica: (“desde antes aceptó el código y el juez que lo esgrime; desde antes, entonces, acepta esa palabra como la palabra de la justicia”) (*idem*).

Mientras que en *Los Libros* o en *Macedonio*, por ejemplo, se busca una comunicación entre sociedad e intelectualidad, *Literal* se aparta de éstas porque es justamente el código el que causa el conflicto con lo real, al ser el creador de una realidad “esperpéntica”, como la describe Juan Mendoza, en la que lo inverosímil constituye una tradición:

la inverosimilitud de la Argentina tiene sus tradiciones.... Si el estado narra, si las religiones y las organizaciones políticas narran, contra todos esos comercios con la ficción que se traman en la historia de un país acaso no se debiera considerar tan trivial que un grupo de jóvenes alguna vez se haya preguntado por el estatuto y las especificidades que constituyen lo literario (2011, p. 12).

Esta especificidad, cabe decirlo, se determinó por una reproducción “a media lengua” de Lacan (*ibid.*, p. 10). Podría decirse que gracias a un *misreading* de la teoría lacaniana (y acaso no existe otra manera de leerla), *Literal* se posiciona entre la crítica y la literatura y precisamente como una práctica de mala lectura o una lectura al margen del código: puesto que se trata de una manera de presentar el referente (hablar de “lo real”), será preciso entender el código desde lo que para Lacan implica el significante: “La palabra, en Lacan, nunca pierde la capacidad de indicar una articulación a la falta...: el significante para Lacan es símbolo de una ausencia, referencia a un cambio de lugar” (Masotta 1970, pp. 76-77, n. 10).

Por ello me parece relevante destacar, por una parte, que Lacan vuelve a Freud y, por otra, que Freud y Saussure utilizan una terminología que no es incompatible: en su

misma *Introducción...*, Óscar Masotta advierte que “el freudismo no es una teoría sobre las funciones del significado, sino una teoría sobre las articulaciones del significante, al que Freud llamaba ‘representante’ o ‘representante representativo’” (1970, p. 82).<sup>83</sup> Sin embargo, tal como señala Robert Heim, Lacan “se sirve del algoritmo del modelo del signo... pero simultáneamente lo *des-aplica*” (1986, p. 173), puesto que en la teoría lacaniana es el significante el que prima *sobre* el significado (cf. Lacan 2009, pp. 464-65).

Si el significante simboliza una ausencia, en realidad no hay un referente a precisar, o más bien, el referente siempre está sobre precisado: “Lo que se llama realidad no es un punto de partida —una base— ni el final de un recorrido, sino el efecto de múltiples determinaciones: el ojo que ve y refleja el mundo funda el imperialismo de la representación, modificando la ‘realidad’ que dice reflejar” (“La flexión literal” 1975, p. 10).

Quizás una profundización en cuanto a los conceptos psicoanalíticos lacanianos sea demasiado para un trabajo como este; quizá también, como apunta Diego Peller, corro el riesgo de “tomar demasiado ‘metafóricamente’ esas inflexiones teóricas” (2011, p. 8) sin atender a un vínculo crítico que deslinde la verdadera aplicación de la teoría psicoanalítica como metaliteratura. Mas, por otra parte, acaso leer mal la teoría lacaniana (o simplemente leer mal) sea justamente el objetivo que *Literal* como grupo, pero principalmente Osvaldo Lamborghini, perseguían.

En el texto “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” aparecido en el primer número de *Literal* puede leerse: “Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad

---

<sup>83</sup> Nótese igualmente la consonancia con Sarduy: “Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo” (1999, p. 1395).

del deseo” (1973, p. 6). Si el deseo (pienso en su acepción más común) es banal ante lo real (como el transcurrir-devenir histórico), la llamada generación *Literal* habrá de sacralizar lo banal ante el realismo.<sup>84</sup>

Lejos de una postura ingenua o caprichosa, con el aire que tendrían las revistas *Martín Fierro* o *Sur* en contra del Modernismo y el Naturalismo, la posición de *Literal* da cuenta de nuevos acercamientos tanto al quehacer literario como a la crítica. Novelas como *La traición de Rita Hayworth* o *Boquitas pintadas* de Puig revelan ya una apropiación de lo banal (en cierto sentido Camp) que emanan una “irradiación especialmente intensa... justamente [porque sus] pretensiones culturales más elevadas posibles se ponen en relación con las cosas más profanas” (Groys, 2005, p. 94).

Si se piensa, por ejemplo, que *Los Libros* quiere “desacralizar el libro” en pos de una crítica que destruya “su imagen de verdad revelada, de perfección a-histórica” (Altamirano y Sarlo 1969, p. 3), se diría que ambas posiciones, o ambos grupos, aun cuando tengan por objeto la crítica al hecho histórico como fenómeno preciso, como realidad ya establecida, están francamente en las antípodas uno de otro. La desacralización, si bien tiene por objeto llenar un espacio vacío (justamente el de la escisión del mensaje con respecto de su referente),<sup>85</sup> es contraria a los principios que establece aquella: “Porque los libros, más allá del simple volumen que agrupa un determinado número de páginas, constituyen el texto donde el mundo se escribe a sí mismo” (*idem*).

---

<sup>84</sup> Pienso que es muy significativa la respuesta de Osvaldo Lamborghini a la encuesta de *Los Libros* (no. 7, enero de 1970) específicamente en la pregunta 4: “¿Cuál es para usted el mejor libro de ficción narrativa publicado en la Argentina en 1969? ¿Por qué?”. Lamborghini responde sin dudas que se trata de *Boquitas pintadas* de Puig, pues “la supuesta función ‘expresiva’ del lenguaje literario y la variada gama de ilusiones al respecto, sufre un golpe verdaderamente ‘crítico’”.

<sup>85</sup> “Se trata pues de crear un espacio que en el caso de los libros tiene un terreno preciso: la crítica. Darle un objeto –definirla– y establecer los instrumentos de su realización, permitirán dibujar la materialidad con la que se pretende llenar el ‘vacío’ de la recordada expresión de circunstancia” (*loc. cit.*).

En ambas revistas, la necesidad de una renovación crítica y literaria se manifiesta como discusión con el referente; sin embargo, el móvil de *Literal* será el deseo, pues “Todo el mundo está seguro de que la información cumple una función social [pero] porque informar es una función social y no privada, el poder entiende que es un deber controlar la información, determinar qué trenes chocan y qué sentido tiene tal o cual rebelión” (“No matar la palabra...” 1793, pp. 7-8).

Escribir sin objeto, sin apecho al referente, es por lo tanto una función trasgresora, buscadora de la censura (“Mientras la ley, a través de las prohibiciones, actúa sobre las acciones, la censura obstruye las funciones simbólicas, ataca la realidad de los discursos” (“Para comprender la censura” 1975, p. 18)) y quizá por lo mismo, una escritura marginal: “El poder hace uso de la palabra con el fin de someter la supuesta libertad del otro: la literatura es una palabra para nada, en la que cualquiera puede reconocerse [por lo que] No se trata del arte por el arte, sino del arte porque sí” (*ibid.*, p. 13).

*Literal* no pretende una comunicación social, quizás incluso podría prescindirse del adjetivo: no pretende una comunicación, “Porque toda palabra es una orden, el acto de ‘comunicación’ semeja un crimen donde la apelación a un bien, por bueno que sea, delata la tensión agresiva de quien toma la palabra porque no puede sustraerse a ella”. (“La palabra fuera de lugar” 1975, pp. 24-25)

El miedo y la crítica de Onetti a la incomunicación toman forma en la manera en que *Literal* enfrenta el campo, pero podría interpretarse precisamente en el sentido de una crisis de código: hablar “en argentino” no implica hablar de la realidad argentina-hispanoamericana:

Toda información supone una interpretación que a su vez es el producto de una multiplicidad de informaciones. Interpretar “ver a través de”; un lente, lo que está “entre”; un interés. Un hecho es “visto”, entonces, por mediación de un interés que puede, en la mayoría de los casos, “no aparecer” de manera explícita. Pero este “no aparecer” puede

ser un “aparecer” explícito, puesto que entre interés e interesado, hay otro lazo: la complicidad. Si este lazo no existe lo que queda es el mismo lente. El que mira no ve su lente si lo limpia demasiado, sólo lo ve cuando está sucio, cuando lo quiere ver [por lo que] el hecho y la información son una y la misma cosa (“El matrimonio entre la utopía y el poder” 1973, pp. 42-43).

De esta crisis se desprenden cuando menos dos fenómenos que distinguen a *Literal* tanto de *Los Libros* como posteriormente de *Punto de Vista* (y por ende, de las otras revistas con tendencia política precisa): en primer lugar, la falta de referencialidad: los textos que conforman a la primera (ensayos-manifiestos, como los nombra Peller (2011, p. 5)), incluso los que pertenecen al ámbito de la creación literaria, no debaten con o sobre una realidad política o social: se trata en última instancia de formulaciones teóricas de la lengua y el quehacer literario.

Estas pseudo teorías, a las que la misma generación nombra de distintas formas (intriga, fictocrítica, práctica cruzada, cricción),<sup>86</sup> comportan igualmente un cuestionamiento terminológico. ¿Cómo se puede entablar un debate si el problema es justamente la aceptación del código como natural (v. *supra*, p. 115), condicionante de lo que se supone *es* la realidad?: “Un juez es alguien que juzga, elige, entre dos o más informaciones acerca de un hecho. Su juicio, además, está montado sobre otra multiplicidad de interpretaciones reconocidas: el código” (“El matrimonio entre la utopía y el poder” 1973, p. 43). En el entendido de que “Un código es un sistema de reglas, interpretaciones, ópticas: es decir, intereses” (*ibid.*, p. 44), el problema no se encuentra en la función poética, ni en su discordancia con la referencial, sino en la falta de un código para remitir con aquélla a ésta, lo que se traduce en una operación metalingüística.

---

<sup>86</sup> Las posibles atribuciones de autoría son mencionadas por Juan Mendoza en la introducción a la edición facsimilar, pp. 18-19.

Otro de los epifenómenos que pertenecen a la singularidad de *Literal* en el campo cultural, derivado de este ejercicio “fictocrítico”, es el de confrontar la ficción política (es decir, la que “escribe” el Estado), con la crítica literaria. La intriga, como lo oculto, es una conspiración, una apropiación de la información para apresar la realidad. Nancy Fernández señala que “en *Literal* se trató de ejercer un secreto destino que hacía de la intriga y el complot la base de su condición política” (2012, p. 102).

Pero para no redundar más en la idea que se ha manejado a lo largo de estas páginas, diré que la influencia de ciertos conceptos lacanianos, amalgamados de Freud y Saussure (y no la teoría psicoanalítica de Lacan en general) y sobre todo la relación entre deseo y goce (si bien entendidos, al parecer, en sus acepciones coloquiales y no como conceptos psicoanalíticos)<sup>87</sup> se vincula y entremezcla de una manera poco visible con la revaloración del lunfardo.

Como apuntaba algunas páginas atrás, convertir la literatura lunfarda en parte del canon requeriría aceptarla como parte de las escrituras oficiales, es decir, de las ficciones del Estado. Por otra parte, no sólo son importantes el mensaje y su código en relación con la referencia, sino con todo el aparato comunicativo. Es decir que no sólo la triada aquí establecida (mensaje-código-referente) son determinantes para pensar el campo, sino también emisor, receptor y canal.

El receptor, a quien por razones de espacio no se aborda *in extenso*, ya ha sido descrito por Heker, Vanasco y Blas Gallo en las páginas anteriores. El canal, evidentemente, está determinado por las propias revistas estudiadas (como crítica y

---

<sup>87</sup> Peller identifica, en este sentido, la influencia de Bataille sobre todo en Osvaldo Lamborghini, más que de Lacan, que sería influencia para Germán García. Pero creo que habría que deslindar también el sentido de goce y deseo para Bataille, puesto que en cierto modo remite a la idea lacaniana del dolor (merced a su violencia), aunque en sentido metafísico, sacro. En los textos de *Literal* (independientemente del anonimato y sus posibles atribuciones), el goce parece atribuirse al cumplimiento de un deseo (escribir porque sí), es decir, en un sentido satisfactorio y no punitivo.

oposición al discurso oficial en el que principalmente la televisión juega un papel primordial),<sup>88</sup> por lo que sólo resta explorar el papel del emisor en esta crisis de código.

Si como ha dicho Lacan, un significante roto sigue siendo uno (2010 [1956], p. 82), es acaso necesario preguntarse quién lo rompe y por qué. Y aquí hago una señalización que acaso haya pasado desapercibida, pero que habría que reconocer: uso *Literal* y Lamborghini como sujetos separados, sin que por ello se entienda que deberían verse como uno solo, o que *Literal* comprende a más de un sujeto (García, Gusmán, Lamborghini *et. al.*), sino como un emisor independiente. Quien habla en *Literal*, pues, es la propia revista, dado que como afirma Masotta: “la palabra sujeto no designa una mera instancia, sino el movimiento de una desaparición: muerto, tachado o borrado, el sujeto sólo podrá correlacionarse con un objeto que no se propone nunca de frente, o que sólo es tal por la mediación disolvente del deseo” (1970, p. 63).

¿No parece ésta la razón principal por la que no hay firmas en los artículos de *Literal*? El anonimato permite (de manera astuta y teóricamente congruente) no relacionar deseo y discurso. Las dos líneas de la revista se distinguen (en los números en los que aún colabora Osvaldo Lamborghini)<sup>89</sup> por separar con nombres de autor los textos de creación literaria de los ejercicios “fictocríticos” anónimos.

Si cuando se habla, es la mediación del deseo la que provoca la desaparición del sujeto, es lógico que cuando el sujeto ha desaparecido, únicamente hable la estructura, ya que “el sujeto no es exterior al discurso que lo constituye” (Masotta 1970, p. 46); el

---

<sup>88</sup> Véase a este respecto los artículos “Los dueños de la televisión argentina” y “El negocio de la publicidad en la televisión argentina” de Heriberto Muraro, en los números 2 y 3 de *Crisis*.

<sup>89</sup> Comprendo la necesaria revisión de los motivos que separan a Lamborghini de la revista, pero no es éste un espacio para llevarla a cabo y hay, además, algunos textos que ya abordan el asunto. Por lo pronto y en congruencia, se ha omitido el análisis al tercer número de la revista.

discurso, entendido en términos de Lacan vía Masotta,<sup>90</sup> es menos un hablante que la estructura hablando de sí misma.

Por ello, cuando afirmo que *Literal* habla, estoy pensando en que como revista, su propia construcción es discurso: la falta de registro de propiedad; la acumulación de nombres que no se hacen responsables de sus afirmaciones, el formato de revista académica que sin embargo parece remedar el formato de libro colectivo, incluso de performance.<sup>91</sup> Todo ello conforma una posición que se define como marginal, y con ello, también conforma un canon marginal:

Los 70 y su contexto dieron marco a este proyecto, y de alguna manera se empezaba a construir modelos, líneas de filiación, usos y lecturas de la tradición nacional para poner a prueba el acto de enunciación. Quiero decir, textos y nombres inclasificables hicieron del margen su operación, su moldura y elección; podría decirse que son poéticas del borde por la deliberada opción que, en ese momento, los desaloja al amparo tranquilizador que brinda la legitimidad institucional (Fernández 2012, pp. 102-103)

Este poner a prueba el acto de enunciación está determinado, por una parte, en la ausencia de sujetos (autores) que publican en *Literal*, pero también porque, a la manera de los personajes discepolianos, se levantan “para desmitificar claramente lo que está mistificado y encubierto, aunque resulten paradójicamente las primeras víctimas de su quemante revelación” (Rivera 1973, p. 13).

La desmitificación consiste, en ese sentido, en la falta de una verdad que revelar, puesto que “se ve al menos que la palabra sujeto no designa una mera instancia, sino el movimiento de una desaparición: muerto, tachado o borrado, el sujeto sólo podrá

---

<sup>90</sup> “Concurrencia de mensajes enlazados por una relación pluridimensional y bidireccional constituyendo una secuencia articulada donde a la altura de uno o cualquiera de sus estados siempre es posible realizar (o se halla ya realizada) la conmutación (la sustitución) del significante” (Masotta 1970, p. 39).

<sup>91</sup> Nancy Fernández recuerda una “pegatina de afiches que despleaban una sólida concepción teórica en sintonía con la escuela francesa [*TelQuel*], lo cual, más que para sumar acólitos, se realizó como un *happening* y celebración de lo que para ellos constituyó la práctica colectiva del lenguaje, sin nombre propio ni propiedad privada” (2012, p. 102).

correlacionarse con *un objeto que no se propone nunca de frente*, o que sólo es tal por la mediación disolvente del deseo” (Masotta 1970, p. 63. El subrayado es mío) ¿Cómo entender de otra manera la frase puesta en “Acopiador aviado, perdido”: “Hay que matar a muchos para entender que no hay nada, detrás”? (Lamborghini 1988, p. 42).

La muerte (en el sentido metafórico de desaparecer al sujeto) revela que no existe verdad que revelar, y que cuanto más se repite un mensaje, más muertes se producen.<sup>92</sup> “la respuesta a un mensaje no es sino otro mensaje cuyo objeto o referente no podría ser el objeto del primer mensaje sino —a la vez y simultáneamente— ese mismo objeto entremezclado ‘libre y al infinito’ con el mensaje que lo ha transmitido” (Masotta, *op. cit.*, p. 36).

Pero Lamborghini también pone a prueba el acto de enunciación en el acto lingüístico de romper significantes. Al incorporar el lunfardo (operación para nada novedosa ni reivindicadora en la literatura argentina), descompone también la legitimidad institucional al no permitir que signifique algo: “Elsa esplende, juega en las sombras las perlas: esplende. Ríe con su chiripá coagulado, y *la elsa*. La elsa para besar la boca, roja de deseo”. (Lamborghini 2011, párr. 122. El subrayado es mío)<sup>93</sup>

No procuro interpretar la frase “chiripá coagulado”, ni tratar de establecer una definición del verbo “elsar”, sino de mostrar esa des significación que no permite legitimar el lunfardo como un código natural argentino. La combinación del registro culto y popular (el uso simultáneo de las voces “esplender” y “chiripá” en la misma cadena sintagmática) sólo permite negar que uno u otro sean “código natural”: no hay referente posible que representar.

---

<sup>92</sup> Parafraseo a Giorgio Agamben: “El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el lugar de un muerto [que] se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia” (2013, p. 85), por lo cual “el autor no puede sino permanecer... incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso” (*ibid.*, pp. 90-91).

<sup>93</sup> Nuevamente, la edición digital no permite una paginación precisa, y este texto (incluido en “El niño taza”, fragmento/capítulo VIII) no figura en la edición impresa de Serbal.

Así pues, la escritura lamborghiana requiere de confrontar el código consigo mismo, dado que éste se encuentra naturalizado en el campo cultural. No es un oponerse al referente, a la ficción estatal y al conglomerado de signos sociales que conforman la estructura (social), sino en poner en crisis a esa “estructura estructurante” que supone el lenguaje. Con ello, por lógica lacaniana, se pone en crisis la estructura estructurada que es el sujeto. ¿Quién habla cuando no se dice nada? ¿Qué es lo que estructura el lenguaje cuando ni siquiera puede decirse a sí mismo?:

los efectos de la dispersión del significante y del resto como goce son idénticos: cuando el significante, después de atravesar el signo, después de recibir todas sus significaciones y asociaciones se borra como tal y se convierte en pura materialidad, cuando se deja entender pero no es susceptible de “saber”, el lenguaje anula sus “niveles”, “jerarquías” y “representaciones” que constituyen la base del llamado discurso crítico como metalenguaje” (“El resto del texto” 1973, p. 51).

Habrá que explorar, pues, en los siguientes capítulos, esta “materialidad del significante”; al “atravesar el signo” sin decir nada, será preciso ver qué es lo que *sí podría decir*, si acaso puede decir algo. Mi sospecha principal es que el proyecto lamborghiniano propicia un *misreading* dado por el continuo borramiento del sujeto (incluido el sujeto lector). Propiciar “malas lecturas” o “accidentes”, como lo nombro algunas páginas atrás, depende de la inmixción de los sujetos:

cuanto más precisa la determinación del objeto, más nos alejamos del registro de lo simbólico. Por lo demás, no hay determinación del objeto sin una estructura de relaciones indirectas, sin una línea de clivaje –la que se trata de explicar o de analizar— constituida por la mediación de varios sujetos: la ‘inmixción<sup>94</sup> del sujeto’, dirá Lacan (Masotta 1970, p. 39, n. 14)

---

<sup>94</sup> Pablo Peusner señala, sobre el término, que “a los lectores de lengua española se nos presenta un obstáculo serio al intentar traducir el... término inglés *immixing* [que] no tiene equivalente en nuestra lengua”. Propone entonces dos posibles maneras de entender: yendo con Freud, se trata de la imagen onírica que mezcla a dos personas (o más) como una sola (*Mischperson*); yendo por la etimología, la voz francesa

por lo que trataré, en lo posible, de generar malas lecturas de análisis en consonancia con un “leer salteado” en búsqueda de un método congruente con la mala escritura.

---

*immixtion* se define como “acción de inmiscuirse, de meterse”. Antes de encontrar estas definiciones, hallé también otra usada por la religión cristiana, cuyo uso se reserva al ofertorio, cuando la hostia se parte en tres y una de éstas cae en el vino, uniendo simbólicamente el cuerpo y la sangre de Cristo. Cualquiera de los tres sentidos, sin embargo, podría ayudar a comprender el uso que le da Lacan.

SEGUNDA PARTE: PARA UN CATÁLOGO  
INCOMPLETO DE LAS TÉCNICAS DE  
INACABAMIENTO

#### 4. EL ARQUETIPO MACEDONIANO

He hablado ya de la posible diferencia entre obra inconclusa y enunciado inacabado, que además distingue al enunciado de la obra, quizás con la deficiencia terminológica que el enunciado, tal como se entiende en este trabajo, puede generar.<sup>95</sup> Aún con ello, y a expensas de tratar de establecer un término más adecuado para los textos del *corpus*, creo necesario retomar esta diferencia mediante la enumeración de técnicas de inacabamiento presentes en las escrituras macedoniana y lamborghiniana.

Conviene recordar, por principio, que ni *Museo de la novela de la Eterna* ni *Una novela que comienza* son textos que establezcan o comiencen una tradición de lo inacabado, pues más allá de los casos (ya desestimados) de Sade o Kafka, el inacabamiento llega a la modernidad con la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Hay un diálogo que se intuye entre los textos macedonianos y la novela de Sterne:<sup>96</sup> novelas de digresión, en las que el narrador-enunciador integra su voz para interrumpir la acción, apelan a su lector y construyen con y ante él la narración que le presentan.

Ya desde el Renacimiento, incluso, las ruinas estéticas del Imperio Romano generaron un arquetipo de belleza que podría decirse análogo al fenómeno que aquí trato de recuperar. Pero sólo es hasta después de Cervantes (tanto en sus *Novelas ejemplares* como, por supuesto y principalmente, el *Quijote*) que en tanto técnica y teoría del narrar,

---

<sup>95</sup> Esta diferencia, como apunto en el primer capítulo, radica en la confusión señalada por Kerbrat-Orecchioni respecto al enunciado como el acto de tomar la palabra y asimismo como producto de este acto. Así pues, el término designa más bien su proceso, pues engloba tanto la toma de la palabra como su resultado, o su posibilidad.

<sup>96</sup> Este diálogo, por supuesto, más que realizarse por medio de intertextualidad (referencias, citas), se sobreentiende (o quizás se sobre interpreta). Si bien es cierto que hay alusiones del propio Macedonio a Sterne (“Si supiéramos que [Recienvenido] tuvo por únicos amigos a Mark Twain, Sterne y Gómez de la Serna... y que procuraron ser contemporáneos para visitarse con más frecuencia, no lo ocultaríamos” (2014, p. 26)), en realidad creo que sólo se puede pensar en términos de lectura y asimilación, esa “mágica noción de influencia” que critica Foucault. Claro que, como afirman Salmerón Tellechea (2017, p. 310) y Carlos García (2019, p. 255), habría que ahondar en las coincidencias entre estos autores.

la novela permite entender en un mismo sentido, o como parte del mismo género, la narración-digresión, que permite a su vez el inacabamiento como efecto literario.

Hago la distinción entre narración digresiva y narración activa porque aunque géneros como la épica o la epopeya no dejan de contener “reflexiones” (cuyo sentido, muy laxo, daría una engañosa impresión digresiva), Auerbach recuerda que en éstos la instancia enunciativa es una sola y, por tanto, suponen una sola manera de narrar:

Una interpolación que hace crecer el interés por el retardo del desenlace no debe acaparar toda la tensión ni distanciar la conciencia de la crisis, cuya solución ha de hacerse desear, de forma que destruya la tensión del estado de ánimo, sino que la crisis y la tensión deben conservarse, manteniéndoselas en un segundo plano. Mas Homero... no conoce ningún segundo plano. Lo que él nos relata es siempre presente, y llena por completo la escena y la conciencia (1950, p. 10).

Es decir que en la épica griega la instancia de enunciación (aedo o personajes) todo es su transcurrir, su posición y pensamientos al momento de la acción; el relato griego precisa construir una verosimilitud que evita que tal instancia se introduzca como el *ex machina* de un discurso ininterrumpido. Auerbach lo distingue del relato bíblico, en el que hay una suerte de determinismo: lo que hay ya estaba y sólo se presenta lo que conviene al relato.

#### **4.1. Los problemas de la verosimilitud y la técnica narrativa**

Será necesario, primero, recuperar la relación entre la instancia enunciativa y el efecto de realidad para la épica griega antes de continuar con los textos del *corpus*; me centro en la poesía homérica porque, si son ciertos los reproches que, según Auerbach, se han hecho a Homero, me parece que efectúan una operación más importante que la señalada por el mismo filólogo:

El reproche que a menudo se hace a Homero, de ser un mentiroso, no rebaja en nada su eficiencia; no tiene necesidad de copiar la verdad histórica, pues su realidad es lo bastante fuerte para envolvernos y captarnos por entero. Este mundo “real”, que existe por sí mismo, dentro del cual somos mágicamente introducidos, no contiene nada que no sea él; los poemas homéricos no ocultan nada, no albergan ninguna doctrina ni ningún sentido de lo oculto. Se puede analizar a Homero pero no se le puede interpretar (*op. cit.*, p. 19).

La mentira, entendida en *Mímesis* como inadecuación entre referente y texto, acaso permitió no sólo establecer un pacto lector, sino también diferenciar la instancia enunciativa que para los estudios literarios denominamos narrador, y que se distingue del autor real precisamente por no estar en consonancia con el devenir histórico.

¿Habría alguna diferencia en la *Iliada* o la *Odisea* si en lugar del nombre Homero se dijera Herodoto? Es decir, si al estudiarlo desde la actualidad, el texto permaneciese igual, pero fuese diferente el “autor”, ¿podría considerarse que son Historia y no épica lo que se lee? De considerar al aedo o narrador de cualquiera de estas obras como la voz del autor, sin duda la idea de literatura correría el riesgo de no ser lo que actualmente es.

Disculparé el lector la divagación, aparentemente innecesaria por ingenua, pero me interesa señalar dos cuestiones para la primera técnica del catálogo: lo que Foucault denomina función autor, me ha permitido en el párrafo precedente decir Herodoto y Homero como metonímicos de Historia y literatura, disciplinas que luego de la modernidad se vuelven “independientes”; merced a esta función me es igualmente posible reformular la hipótesis esbozada en el capítulo dedicado al *boom*: la precedencia de la función autoral al enunciado, pues en la medida en que se puede decir autor como descripción o indicador de descripciones (Foucault 1969[2010], p. 232.), se puede deducir que la creación de una figura autoral es imprescindible tanto para el análisis como para la interpretación del enunciado inacabado ya que, como parte del antedicho catálogo, resulta una herramienta tanto de (in)verosimilitud como de marca enunciativa.

Crítica y teoría ya lo han observado antes: no existe ninguna necesidad de establecer la diferencia entre narrador y autor, quizá ni siquiera en lectores no especializados. Tampoco escapa al lector que literatura e Historia, como discursividades y disciplinas de conocimiento distintas, no permite considerar la *Iliada* como evento histórico, ni *Decadencia y caída del imperio romano* como novela, aun cuando ambos, en sentido estricto, sean narraciones (obviada, por supuesto, la versificación). Quizás únicamente en lo que concierne a la figura autoral como técnica de inacabamiento es que se pueda generar una duda de interés, pero quisiera demostrar que todas las nociones planteadas son necesarias.

Como he dicho, lo que permite entender el estudio de Auerbach es que la distinción entre autor y narrador (aedo), tras la aparición del *Quijote*, ya no es posible. La instancia enunciativa diversificada en la obra cervantina permite distinguir entre narradores, pero también a un enunciador. Cide Hamete es leído por una voz que es al mismo tiempo extra e intradieética. Las distintas puestas en abismo (como el escrutinio de la biblioteca o la aparición de los dos *Quijotes*) colocan en la misma realidad a Alonso Quijano y al propio Cervantes.

La nueva forma de verosimilitud, que juega con los niveles de realidad, permite el efecto de identificación autor-narrador por muy diversas formas. Es decir: cuando el aedo narra no se permite decir lo que piensa del pasaje: sus posibles intervenciones consisten en algunos calificativos y poco más, pero tales recursos apelan a la *enciclopedia*: no son propiamente sus convenciones, sino que pertenecen al imaginario cultural del público, son un cotexto del código (Eco, 1976, pp. 159-61 y 1979, pp. 26-27).

En el *Quijote*, por el contrario, existe una posibilidad de sospecha sobre la instancia enunciativa. El lector de las diversas fuentes de la historia, entre las que destaca el manuscrito de Cide Hamete, podría ser el propio Cervantes. Incluso Martín de Riquer

no duda al decir que “nos introduce él mismo en las páginas de la novela apesadumbrado por no saber más de don Quijote” cuando anota el epígrafe correspondiente al episodio del hallazgo del manuscrito.<sup>97</sup>

El tránsito de la cultura oral, pasando por el manuscrito hacia la Edad Media y que desemboca en la imprenta hacia el Renacimiento, permite transformar lo que ahora se entiende como figura de autor, pues para la antigüedad griega poco importaba el papel de quien componía el texto. Es gracias al registro en papel, preservado y seleccionado por la iglesia, que “fue preciso disponer de medios para encontrar con facilidad los pasajes que se deseaba utilizar y los argumentos que fuese indispensable conocer en un terreno muy concreto” (Hamesse, 2011, p. 149). La selección, en principio destinada a la separación de textos peligrosos, se convirtió en un instrumento de catalogación que propicia no sólo describir contenidos, sino responsabilizar a sus productores.

Habría que añadir además que, con la invención de la imprenta, la responsabilidad recae también en el editor, quien “responderá por las faltas y los errores que hayan sido hechos y cometidos tanto por él como en su nombre y bajo su dirección” (Chartier 2005, p. 60). Es decir que el mismo invento que permite fijar los sentidos de un texto (Franco art. cit., p. 112) problematiza al mismo tiempo la función-autor, que “parece desprenderse de transformaciones fundamentales aportadas por la imprenta [creando] un mercado que supone el establecimiento de reglas y de convenciones entre todos aquellos que sacan algún provecho” (Chartier, *op. cit.*, p. 61).

Esta transformación del texto útil al texto indicador, sin embargo, se vuelve problemática al difuminar la distinción clara entre realidad y ficción: si Homero es mentiroso, no es en sí importante mientras el texto conserve su propósito; la narrativa maravillosa funciona justo mediante el pacto lector en la medida en que se sabe que no

---

<sup>97</sup> V. El prólogo a la edición de RBA del *Quijote*.

se remite a una realidad histórica concreta, sino a sus recursos analógicos (alegorías, arquetipos, ejemplos). Pero cuando el lector se enfrenta a una realidad confusa, que es susceptible de ser ficcionalizada, o viceversa, cuando la ficción da una apariencia de realidad histórica, autor y narrador pueden ser susceptibles de intercambio.

Carlo Ginzburg habla de una posible confusión entre los términos *enárgeian* (vividez) y *enérgeia* (acto). Las traducciones de los textos griegos y latinos utilizan estos dos términos al parecer de manera indistinta, pero el historiador se orienta a creer que se trata más bien de una confusión: “En la contraposición entre historia y mito, Homero está firmemente del lado de la historia y de la verdad: la finalidad (*telos*) a la cual tiende su poesía es, de hecho, la “vividez” (*enárgeian*). En algunos manuscritos encontramos *enérgeian* en vez de *enárgeian*, pero el contexto nos hace pensar que la lección más convincente es la segunda” (2010, pp. 21-22).

Ese “estar del lado de la historia” no tiene que ver, sin embargo, con los hechos, sino con la ejemplaridad al presentarlos. Mientras que *enérgeian* ha pervivido en la historia, *enárgeian* cayó en desuso. Es decir que lo que se entiende como narración (sucesión de acciones) en realidad puede haberse malentendido como claridad, vividez del discurso:

En los poemas homéricos, a menudo vistos como ejemplo supremo de *enérgeia*, no figura ese término. Encontramos *enargés*, asociado a la “presencia manifiesta de los dioses”..., y un adjetivo conexo, *argós*, que significa “blanco, brillante”.... Puede traducirse *enargés*, según los contextos, como “claro”; si no, como “tangible”. Al igual que *enérgeia*, es un término que se vincula a una esfera de experiencia inmediata (*ibid.*, p. 23).

Para efectos de este trabajo, que no está interesado en los grados de verdad de un texto sino en la composición que los vuelve difíciles de precisar, valga esta simple errata como despertadora de una intuición de lectura: acaso es menos indispensable atribuir el

discurso a un agente histórico (el autor, el editor) que al grado de vividez, que remite en última instancia a la similitud con la realidad: si el autor es una función, y merced a ello un recurso de escritura, presentar un discurso en boca de uno, varios o ningún autor podría modificar el *telos*, y por ende la posible claridad (vividez) del discurso.

Cabe precisar además la importancia de la oralidad en el pacto lector.<sup>98</sup> En tanto que depende en mucho del enunciador, se constituye en gestos, en “hacer ver” aquello que se narra: “La *enárgeia* estaba ligada a una cultura basada sobre la oralidad y la gestualidad” (Ginzburg 2010, p. 50), lo que para la tradición retórica latina equivalía a la *demonstratio*, la cual “hacía referencia al gesto del orador que señalaba un objeto invisible, volviéndolo casi palpable –*enargés*– para quien lo oía” (*ibid.*, p. 25).

Evidentemente Ginzburg no está pensando en literatura, pero sí es importante resaltar que antes de la búsqueda del dato, de la evidencia, la única manera de representar la verdad para los historiadores antiguos era la retórica; por ello es que el recurso es tan importante: Homero es un ejemplo para éstos justamente por el efecto de verdad que su poesía registra. La novela moderna pone en duda la veracidad, confunde ficción y realidad, por lo que estos conceptos, que sostienen el pacto lector, quedan anulados.

Acaso entonces, ya que la narración no puede proveer el pacto, el autor sea justamente quien lo sostiene. Me refiero a que la instancia enunciativa toma importancia en tanto existe un autor históricamente identificable: tanto si Ulises existió como si no, la convención es que toda instancia enunciativa en Homero es ficcional: tanto los personajes como el narrador, puesto que hace vívido con sus “gestos” aquello que ve (no porque pertenezca a la ficción en sí), se aceptan sus hazañas en calidad de ficción; cuando no es posible distinguir entre ésta e historia, o cuando la instancia enunciativa cambia, o se

---

<sup>98</sup> Comprendo que los términos son incompatibles, pero de momento no dispongo de uno que sea equivalente a la aceptación del oyente a los eventos ficcionales que el orador le presenta como “hechos”.

posiciona en un lugar intermedio, el autor histórico sirve como el diferenciador de ambos estratos: el Cervantes del escrutinio de la biblioteca *alude* al de Lepanto.

Sin embargo, las diferencias con los autores del *corpus* analizado aquí no funcionan de la misma forma, por distintos motivos: en primer lugar, porque su lugar como autores está condicionado por una ficcionalización: se convirtieron en mitos mucho antes que en canon. Es sabido que Macedonio era visto incluso por los mismos vanguardistas como un excéntrico;<sup>99</sup> pero además se añaden a su figura, acaso como parte de su repertorio creativo, su candidatura presidencial (sea que se la interprete como *performance* o se tome en serio) y principalmente el personaje borgeano, el nómada que abandonaba manuscritos en cada cuartito de pensión, el conversador iluminado.<sup>100</sup>

Esta sospecha me permite reformular mejor la hipótesis respecto del autor como recurso de inacabamiento: leer a Macedonio Fernández es tratar de interpretar la vida de un autor a partir de sus textos (e incluso pueda caber también Sterne, quien viene a colación en el análisis por pertenecer a la misma tradición de epígonos quijotescos, entre quienes también está Mme. Bovary) ya que como afirma Premat en *Héroes sin atributos*: “se lee a Macedonio y a su figura a la luz de la producción literaria argentina posterior. Inevitablemente, Macedonio es su leyenda” (2008, p. 33). Y con ello no pretendo formular una ley, ni descalificar esa posible interpretación, sino simplemente dejar constancia de que, como recurso narrativo, el autor ya no es eje histórico alrededor del cual se puede graduar la verosimilitud, como sucede con Cervantes, sino una marca

---

<sup>99</sup> Ya hacia la década del 20 Macedonio era un personaje idolatrado, aunque poco conocido. Carlos García incluso cita a Alfonso Reyes, quien lo refiere como “aquel a quien reverenciaban los ‘martinfieristas’” (2016, p. 5).

<sup>100</sup> Osvaldo Lamborghini, en tanto “escritor maldito”, tiene también un mito bastante adecuado a su etiqueta. Desde los diversos testimonios sobre su personalidad problemática hasta ciertas declaraciones que lo colocan como un caso biográfico interesantísimo. Sospecho (y es únicamente una intuición) que la lectura lamborghiana siempre va acompañada por la biografía, que toda interpretación está cercana siempre a los enigmas de su vida. Añádanse a ello el mito alrededor de sus primeras publicaciones: *El fiord* editado en *la ficticia* Chinatown, sumando también la dificultad para encontrar editor que se aventurase a publicar *Sebregondi retrocede*. Sin embargo, se ahondará más en él en los siguientes apartados.

estilística cuyo carácter efímero (desmontable, re armable, a la manera del happening) obliga a considerar la voz autoral como un artefacto de ficción y con ello a distorsionar la verosimilitud.

#### **4.2. Lo real inverosímil como técnica de autor semiótico**

La ficcionalización de la figura autoral, o el coloquial “mito del escritor”, es indispensable como herramienta de escritura por la cualidad de distorsión antedicha. La mala escritura no depende de la verosimilitud<sup>101</sup> e incluso, podría decirse, la contraviene. Dice Macedonio en “Para una teoría del arte” que “La copia del mundo, y del vivir, sean musicales, pictóricas o literarias no son Belarte. Explotan una eficacia espúrea [sic]: lo asociativo, que no es artístico” (1990, p. 240).

Para Macedonio, la copia, que incluye también al relato fantástico (p. 246), en realidad no refleja el mundo, su todo-posibilidad. Esta rigidez de acontecimientos que remedan la vida en realidad sólo “informan”. Por contraste, su belarte<sup>102</sup> procura “la suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor” (p. 241), únicamente mediante técnica. Podría decirse, pues, que el término verosimilitud en realidad no tiene nada que ver con lo real, pues le falta lo inesperado, lo siempre contingente de la vida; en última instancia: lo nuevo.

La verosimilitud no es entonces la “copia” de la vida (como lo pensaron Zolá, Flaubert o Galdós); siendo ésta más patafísica que física (es decir: no es un conjunto de leyes, sino al contrario, de excepciones), lograr un acercamiento a lo real, a lo verdadero,

---

<sup>101</sup> Si bien se puede seguir a distintos autores en cuanto al término, en un sentido general podría decirse que se trata de “la relación entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero” (Beristáin 1995, p. 492); es decir: generar una relación lógico-causal de lo narrado, que aparente un efecto de realidad. Macedonio no espera que el lector crea (o acepte creer) que algo es verdadero, o incluso mimético-real; le interesa que “el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’”.

<sup>102</sup> Incluso en lo que se podría considerar el logro de este concepto, *Museo...*, en realidad queda sólo como un intento, y no la ejecución efectiva de la teoría. En la invitación final para escribir la novela, el enunciador duda de su propio logro: “La dejo libro abierto... deseando que fuera mejor o siquiera bueno” (Fernández 1993, p. 253).

acaso resulte empresa imposible. La literatura no imita (pues sería un ejercicio periodístico), sino que genera lo que no está en la vida; la verosimilitud, para Macedonio, consiste justamente en suscitar lo ausente, imitar no la información de lo real-histórico, sino su capacidad para crear lo inexistente.

Es cierto que esta diatriba contra el realismo es propia de la mayoría de los grupos de vanguardia y que acaso Macedonio no haga sino repetir un discurso que se propaga en todo el campo cultural del periodo; pero más allá del aire de época o la consigna principal de los ismos, el problema que supone la representación trasciende la época, pues la narrativa parece regresar a ciertos procedimientos del realismo, que Macedonio delezna, durante el *boom*, e incluso antes (es inevitable pensar en la antítesis macedoniana más patente: Rodolfo Walsh).

Sin embargo, menciono esta “vuelta al realismo” de un modo cauteloso: no pienso que exista un afán ni científico, de medicina social (a la manera del naturalismo) ni como incidencia literaria en el ámbito sociopolítico con la que el realismo quería posicionar a la literatura en un mercado que parecía expulsarla. El realismo de la posvanguardia, habiéndose reiterado la imposibilidad de cambio social, acaso obedezca a una mostración del desencanto moderno. Julio Ortega, a este respecto, ha analizado varios autores del *boom* hacia finales de siglo e hipotetiza que

la novela latinoamericana ha abandonado las estrategias del encantamiento lector (como en *Rayuela* o *Cien años de soledad*) para explorar el repertorio de desencanto con la modernidad, con sus promesas varias veces incumplidas (creyendo que la diferencia entre lo “real” y lo “representado” podrían explicarse como diferentes convenciones discursivas), la teoría literaria reciente no había considerado que una novela fuese debatida por su intento de reordenar lo real (1997, pp. 550-51).

Quizá lo más sugestivo del artículo de Ortega sea que las novelas que analiza (*Diana o la cazadora solitaria*, de Fuentes; *Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa;

*No me esperen en abril*, de Bryce Echenique y *El general en su laberinto*, de García Márquez) fueron cuestionadas por su grado de verdad, es decir, su distorsión de ciertos hechos históricos. Pocas líneas antes de esta cita, Ortega se pregunta si la novela latinoamericana ha excedido los protocolos del género, o si bien son los lectores quienes exigen no una “persuasión imaginativa” para la novela, sino “hipótesis de verdad” y sus respectivas “evidencias” (*idem*).

Esta curiosa exigencia hecha a los escritores del *boom* da cuenta de un público lector a la espera de verdades históricas. La suposición de Julio Ortega respecto al desencanto lector quizá tiene menos que ver con la historicidad que con la *enárgeia* que Ginzburg menciona; no es que el lector espere historia verídica, sino poetización (literaturización, si se me permite el término) de la realidad. Pienso por ejemplo en *Relato de un naufrago*, un suceso histórico cuya realidad posterior (la censura y las amenazas a García Márquez)<sup>103</sup> fueron mucho más increíbles que la ficcionalización de un suceso no diría cotidiano, pero sí completamente verosímil. Lo mismo podría sospecharse con *El reino de este mundo*, de Carpentier, novela que inaugura el género de lo real maravilloso.

Ahora bien: ni Macedonio ni Osvaldo Lamborghini son conocidos por recrear realidad. Es cierto que en *Adriana Buenos Aires* se toman ciertos personajes de los grupos de vanguardia que para la edición de Corregidor quedan disimulados “luego del cambio de nombre pedido por un amigo-personaje, el autor resolvió una remoción general de nombres o la deformación de ciertos apellidos o su reemplazo por iniciales” (Fernández 2012, p. 7); es cierto también que en *El fiord*, en clave alegórica, aparecen algunas figuras del peronismo: de Atilio Tancredo Vacán (Augusto Timoteo Vandor), a Carla Greta Terán (Confederación General del Trabajo, posiblemente Eva Perón, incluso Isabel), etc. Pero

---

<sup>103</sup> V. Óscar Altamirano (2014): “*Relato de un naufrago*” en *Letras Libres* <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/relato-un-naufrago> [Consultado el 17 de mayo de 2021]

a ello podría objetar que: 1) acaso deban suponerse como las “novelas malas” de ambos autores justo por este coqueteo con lo histórico-profano y 2) en tanto obras de mala escritura, la parodia es lectura clave como recurso de renovación estética, tendiente a la inverosimilitud.

Si como ha dicho Macedonio, se trata de suscitar estados [sensoriales] que no están en la vida, el lector o el autor, es de suponerse que a partir de la parodia pueda ejercerse el estado que no pertenece a ninguno de los elementos de la vida. En el mismo *Héroes sin atributos*, Julio Premat afirma que “Para volver legibles los textos, para que los textos existan, es necesario agregarles una segunda dimensión ficticia, que en alguna medida los englobe y los complemente” (2008, p. 11). Es decir que, incluso cuando se afirma algo de la realidad, esta afirmación no procede de un ente real, sino de una ficción. Con ello, continúa Premat, “el acto de escritura puede verse como una ‘puesta en intriga de la identidad’” (*ibid.*, 12).<sup>104</sup>

Es decir que, siendo novelas “realistas”, tanto *Adriana...* como *El fiord* son denigrantes del género mismo e, implícitamente, de sus lectores. No hay que perder de vista, tampoco, que a su manera ambas son semi orgánicas: se estructuran como un todo en el que la totalidad supera el carácter aparentemente fragmentario de su construcción. Incluso parte de esta fragmentación obedece a su “narcisismo”, como califica Linda Hutcheon a las obras que sugieren “una cierta curiosidad acerca de la capacidad del arte para producir orden ‘real’, incluso por analogía, a través del proceso de construcción ficcional” (1980, p. 19). En tanto que las novelas llaman la atención sobre su propia

---

<sup>104</sup> Pero no únicamente es el acto de escritura, sino también el de la lectura el que se afecta. Zyanya Mejía, cuando piensa en *Tadeys* como parodia, apunta que ésta “se desarrolla en un ambiente festivo, de total permisividad [que] sin embargo, va más allá de lo cómico y perturba al espectador” (2019, p. 77). Lo paródico trasciende el efecto cómico (en el sentido bergsonianiano de lo que mueve a risa) para perturbar, para generar algo que no es risa, sino incomodidad. La parodia que mueve a estas novelas no es tanto la burla a ciertos géneros como la denigración de los mismos: “a diferencia de la comedia y de la sátira, donde la risa es... *gelao*/gozosa y hace referencia a la alegría... en la parodia [acaso] sea *katagelao*/me río de ti, literalmente, y designe lo denigrante, lo que se subvierte, lo que desciende” (*idem*).

elaboración ficcional, incluso la posible fragmentación, o los “huecos” de coherencia en ellas, obedecen a esta misma totalidad en la que se representan los procesos de escritura.<sup>105</sup>

Se hace preciso, por tanto, repensar la manera en la que el público lee, puesto que como ha señalado Vanasco, el divorcio con el escritor se da por no tener en cuenta la realidad inmediata, pero que al mismo tiempo, según Liliana Heker, es un público que “prefiere no ver esas cosas”. ¿Cómo conciliar estas dos maneras de concebir a los lectores posteriores a 1970?

Quizá al no ser el canon una columna inamovible, permite presentar un “trastrueque en favor de la marginalidad” (Jitrik 1998, p. 30) en el cual la operación realizada por la mala escritura crea más de un público para más de una *illusio*; porque es indiscutible la pertenencia de Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini al canon, pero de ninguna manera significa que son autores leídos por el mismo público de *Cien años de soledad* o *Rayuela*.

Téngase en cuenta que, en términos de Julio Ortega, ninguno de los dos autores pretende “encantar” al lector. Muy al contrario, su lectura tiende siempre a dificultarse, llega a ser ilegible e incluso desagradable. ¿Cómo es que estos autores han llegado a formar parte de un canon, o bien, han formado uno? Acaso tenga que ver justamente la marginalidad no como el espacio de lo excluido por el canon, sino como se vio en el apartado anterior, como el territorio no céntrico de Occidente:

la utilización de una autofiguración para afrontar las dificultades de circulación y de existencia, proponiendo una revisión de la identidad de autor, una reorganización inédita de la tradición, postulando la fertilidad de una creación desde el margen, interviniendo

---

<sup>105</sup> Aunque menos evidentes en *El fiord*, las constantes llamadas de atención sobre sí mismo no son infrecuentes. Al inicio, hay acotaciones que apelan a un alocutario extradiagético: “¿Y por qué si a fin de cuentas la criatura resultó tan miserable –en lo que hace al tamaño, *entendámonos*–” (1988, p. 19); o bien se pone de manifiesto alguna rareza gramatical: “¡no eran momentos de andar cuidando el carajo del estilo” (p. 25).

inclusive en la recepción y en la inteligibilidad de lo escrito... podría verse como una dinámica literaria típicamente argentina (Premat, 2008, pp. 13-14).

En tanto que Argentina (y Latinoamérica) se concibe(n), antes y durante el *boom* como la marginalidad europea, la operación de ficcionalizar al autor<sup>106</sup> se convierte en la tipicidad del discurso literario argentino. Por lo tanto, no trataré de realizar, en las siguientes páginas, una lectura biográfica, ni seguir las huellas de lo que, a partir de Umberto Eco, llamaré autor semiótico.<sup>107</sup>

Por motivos no solamente cronológicos, sino a manera de ejemplaridad, acudo primero a ciertos pasajes de *Una novela que comienza y Museo...* para señalar cómo ciertas huellas de autor semiótico remiten al autor empírico y viceversa. Atenderé principalmente a los epígrafes que introducen a algunos de los capítulos.

*Una novela que comienza* abre justamente con un prólogo que parecería también publicitario del género y el texto: una presumible novela. El paratexto, muy breve, está escrito en primera persona y está dirigido a “la Mayoría”, es decir, los lectores de comienzos. Pero hago más énfasis en la firma, escrita en altas: “TODO EL AUTOR” (Fernández 2010, p. 11).

El hecho de agregar un (no tan) simple adjetivo hace pensar en cuando menos dos posibilidades: podría ser que dicha totalidad se refiera tanto al autor de esta novela como de otras, por lo que habría un Macedonio diferente para cada uno de los textos que componen su constelación aurática; o bien, que podría sólo firmar una parte de él.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> El mismo Julio Premat reconoce esta operación como la fundante de la tradición argentina (v. *infra*, p. 167). La existencia de la poesía gauchesca, indiscutiblemente anterior a José Hernández, no se vuelve la que funda la tradición sino hasta que el autor ficcional la asimila en forma culta.

<sup>107</sup> V. *supra*, p. 30.

<sup>108</sup> Jerónimo Pizarro realiza una hipótesis no tan lejana a esta en el segundo capítulo de su libro *La mediación editorial...*, titulado “Los autores Macedonio Fernández editado por su hijo”. Destaca principalmente que la función-autor es delegada en otros, quienes visualizan distintas facetas del mismo autor a partir de características textuales (p. ej. Gómez de la Serna, Borges y Adolfo de Obieta), o bien, epocales: “la reconstrucción de ese primer Macedonio, que inició fundamentalmente Obieta, así como la de otros Macedonios (por ejemplo, ‘el de los últimos años’), será continuada por otros editores y críticos; lo que presagia que el nombre de un único autor, remitirá a una realidad cada vez más múltiple” (v. pp. 93-124).

Quizás ambas opciones sean ingenuas, incluso equivocadas. El problema es que la adjetivación (en el DRAE: *adjetivo indefinido* y que además posee un uso pronominal) sólo puede provocar la confusión, su indeterminación perturba y obliga a leer mal, o a sobre interpretar. Concédaseme, sin embargo, pensar en ambas respuestas.

Respecto a la primera: si se acepta que existen Macedonios múltiples, ¿cómo entender, por ejemplo, la “Editorial de regreso de la ‘Revista Oral’ [sic] de Córdoba”, (Fernández 2014, p. 51) cuyo subtítulo (imposible determinar si se trató de un agregado de Macedonio o de sus editores) dice: “*Leído por otro, no habiendo podido asistir el autor*” (*idem*. Las cursivas pertenecen a la edición). Si se acepta ello, como decía, el autor empírico es indeterminable: ya sea que se piense en el carácter oral de la revista en la que fue leído, ya que se piense en la publicación escrita, la voz siempre es de otro; por lo tanto, aceptar que hay múltiples Macedonios implica aceptar que Macedonio es incluso quien no es.

César Fernández Moreno afirma en su *Introducción a Macedonio Fernández* que “el autor se muestra en todas las obras... como autor y personaje a la vez” (Fernández Moreno 1960, p. 15); al ser, sin duda, esto lo que ocurre, el autor empírico se corresponde con el autor personaje y por lo tanto se ficcionaliza; al ficcionalizarse, habría que aceptar que el mito macedoniano no es tal, sino únicamente biografía: es decir que, en tanto se acepta el pacto lector, se aceptan las mentiras pseudohistóricas.

Hay que tomar en cuenta que este mito “comienza” (en el sentido de que es el primero de sus libros publicados) con *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, en la que el autor es Deunamor el No Existente Caballero.<sup>109</sup> Y propongo detenerse un poco a

---

<sup>109</sup> Me refiero a la edición de 1928, ya que la de 1967 en Corregidor es modificada por Adolfo de Obieta incluyendo otros textos metafísicos. Este dato también es importante resaltarlo no sólo por las constantes modificaciones que A.O realiza con los papeles de su padre, sino también porque confirmaría la primera de las interpretaciones: el Macedonio/Deunamor es diferente al Macedonio/Obieta en ambos títulos. Y operaciones análogas se dan con *Papeles de Recienvenido* (Cuadernos del Plata), en los que Macedonio/Recienvenido incluye “El zapallo que se hizo cosmos” y “Para una teoría de la humorística” y

pensar en el encuentro entre Hobbes y Macedonio, quien por cierto da al filósofo inglés unos “borradores” titulados “El mundo es un almismo” (Fernández 1928, pp. 47-79).

Por una parte, me interesa señalar el pliegue temporal. El relato inicia con el conocido escepticismo macedoniano sobre la existencia del pasado, pero no como su negación, sino en forma de indeterminación: “Dijo Hobbes el inglés, hace cuatrocientos años (de ensueño o realidad), o quizá ayer, que alguna tarde llegó a uno de los mayores hoteles de Buenos Aires...” (*ibid.*, p. 35).

El primer pliegue consiste en un “ayer” que representa lo mismo que “cuatrocientos años” en tanto imagen.<sup>110</sup> Pero la sutilidad con la que sucede el encuentro con Domínguez, amigo del filósofo que lo presentará con Macedonio es aún más elegante al plegarse doblemente: “Suponiendo que se pueda ser célebre sin Buenos Aires, añadiré que por aquel año de 1928 ya lo *era* mucho Hobbes en nuestra ciudad, cuya celebridad se ha mantenido y crecido hasta *hoy, en el siglo 17* [sic]” (*ibid.*, p. 36. Los subrayados son míos).

El tiempo no solamente se pliega, sino que al referirse a él, crea una dislocación en la que 1928 es el siglo 17 (XVII). Puede suponerse, claro, una errata según la cual debería decir “desde el siglo 17”, pero el hecho mismo de colocar números arábigos en lugar de romanos, ¿no sería un indicador temporal? Quiero decir que quizás el “narrador” adopta la focalización de Hobbes, para quien sería un uso “moderno” el número arábigo frente a la arcaica numeración romana de su tiempo. Recuérdese que el propio filósofo se desdobra en la misma narración:

---

que en Corregidor, reorganizada por Macedonio/A.O, ha descartado para incluirlas en dos volúmenes diferentes. A este mismo respecto, es también significativa la nota de Adolfo de Obieta en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas* (Corregidor, 2010), que abordaré en breve.

<sup>110</sup> Macedonio (o Deunamor) entiende como imagen, en el mismo *NTV*: “La palabra es signo para comunicación. Esta es sólo, más que comunicación, suscitación de imagen por signo. Y el orden de lo así comunicable es puramente el de las imágenes”. (p. 141). La indecidibilidad por un término, pues, está expresado en tanto la palabra es herramienta visual, por lo que ayer representa lo mismo todo el pasado que el día anterior.

Dijo Hobbes... que alguna vez llegó... y fue alojado en habitación modesta del 18° piso... un viajero fatigado [que] impaciente de reposo, tendióse vestido en un sillón... y que una hora después se podía ver al caballero en la puerta del hotel escudriñando en torno con la mirada y mostrando en sus movimientos y expresión indicios de activo reflexionar, vacilación y fantasía. Ese viajero era Hobbes (*ibid.*, p. 35).

Pero esta deriva no tiene sentido sino en tanto que me permite pensar en Macedonio Fernández, el autor, como una construcción ficcional indecible; he dicho líneas atrás que Deunamor es el autor de *No toda es vigilia...*, pero acaso atribuyo mal el efecto de autoría, pues el subtítulo dice “Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el Arte”; es decir que, si Macedonio Fernández es quien efectivamente escribe dichos papeles, Deunamor es quien, como Obieta, los arregla y presenta. Ello implicaría que la creación ficcional, es decir, Deunamor, preceda su propia existencia como personaje de *No toda es vigilia...* para recopilar los papeles que lo inventan y así entregarlos a la editorial; este recurso, para Julio Premat, implica el estilo:

Una serie de textos con el mismo nombre es un autor, pero también una estética es un autor (un común denominador de características, con el efecto de intencionalidad supuesta que así se define). O sea: el texto crea al autor, pero el autor es el que crea las condiciones de posibilidad de la obra; el autor y su nombre son el lazo que lleva de una miscelánea de textos a ese conjunto coherente y organizado, delimitado y cerrado, que llamamos obra (2006, p. 26).

Posteriormente, en un prólogo aparece el nombre y la firma de Macedonio Fernández, una “conversación” con Raúl Scalabrini Ortiz (que éste firma y reproduce) y una serie de cartas a W. James, Juan B. Justo y Eduardo Gironde. Si la serie de operaciones descritas por Premat conforman una “figura inventada por la sociedad... tanto como un efecto textual” (*loc. cit.*), todas estas formaciones estructurales que parecen ser las voces que *no son Macedonio* en tanto aparecen firmadas, remiten nuevamente a la

realidad, a lo profano y a lo que no debería pertenecer al archivo: es posible que Scalabrini Ortiz escribiese el paratexto que lleva su firma, así como son posibles (e incluso comprobables) las misivas con Juan B. Justo y Eduardo Gironde; el caso que destaca, tanto por su celebridad como por su pertenencia/no pertenencia al archivo, es el de James.

Mucha bibliografía se ocupa de, o menciona, la correspondencia entre William James y Macedonio Fernández. Pero Cecilia Salmerón anota: “Macedonio propagó la idea de que intercambió correspondencia con el pensador estadounidense. El tema es famoso y polémico” (2017, p. 94); para demostrar dicha polémica, Salmerón cita a Alicia Borinski, Carlos García y Daniel Attala, quienes no encontraron ninguna evidencia que demostrara el intercambio epistolar.<sup>111</sup>

Esta simple indeterminación, incógnita o equívoco invita a pensar que dicha correspondencia no es con el Macedonio histórico, sino con el personaje. Así como le es posible entregar manuscritos a Hobbes, le es posible escribirse con William James, puesto que el tiempo no es sino una construcción tan ficcional como el “autor” de “El mundo es un almismo”. El hecho de mencionar su nombre no implica su pertenencia a la realidad.

En el entendido de que “Todos los pronombres personales (implícitos o explícitos) no indican, en modo alguno, una persona [sino que] representan puras estrategias textuales” (Eco 1999, p. 89), queda asumir una posición dudosa respecto a la figura autoral: ésta tiende a difuminar los límites ficción y realidad. Dicho de otra manera: el arte, o el ensueño<sup>112</sup>, no es menos real que la realidad.

---

<sup>111</sup> Alicia Borinski dice: “No he encontrado cartas de William James, con quien se sospecha que Macedonio mantuvo una correspondencia que parece no haber dejado huellas visibles”. Por su parte, García y Attala recurren al editor de la correspondencia de James, “quien les confirmó que no hay nada de MF entre los papeles del estadounidense” (Salmerón 2017, pp. 94-95).

<sup>112</sup> Uso los términos de manera sinónima debido a la relación que existe entre lo que llama “estilo de ensueño” y Belarte. Respecto al primero, Macedonio/Deunamor señala: “El Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y únicamente lo sentido por mí y actualmente. El estilo de ensueño es la única forma posible del Ser, su única versión concebible. Llamo estilo de ensueño a todo lo que se presenta como estado íntegramente de la subjetividad, sin pretensiones de correlativos externos” (Fernández 1928, p. 25). En cuanto al segundo concepto, v. *supra*, p. 142, así como “Para una teoría de la humorística” (*passim*).

El Macedonio de *Una novela que comienza* se ofrece “completo”, pero cabe aclarar que aún no es el autor de *Museo/Adriana* y que apenas si podría conjeturarse la publicación de *Papeles de Recienvenido* que Carlos García data entre 1929 y 1930. Esta completitud sólo está en función de sus promesas de novela (v. *infra*, p. 255) y los posibles Macedonios de *Isolina Buenos Aires* (que terminará siendo Adriana), *El hombre que será Presidente*, novela colectiva que jamás se escribe, e incluso la propia candidatura presidencial.

En todo caso, hay una mayoría, o más bien una totalidad (la de lectores de comienzos) a la que se dirige. De cuantos inician la lectura, habrá algunos que la abandonen y otros que continúen hasta el final. Pero el autor no habla a unos u otros, es decir, no se refiere a su lector modelo, sino a todo el que tome su libro y comience a leer. Parecería que con este gesto tan simple se efectúa una operación recíproca en la que, al no construir un lector ideal, tampoco es posible construir un autor modelo, y mientras que el primero remite siempre a “lo real”, el segundo se mantiene siempre en el plano ficcional.

Si, por otra parte, se entiende que el adjetivo TODOS de la forma parcial, es decir que solamente firma una parte de él, hay también algunos hallazgos que resaltar. El primero tiene que ver con la mencionada correspondencia con William James y responde a la negación del yo como vínculo entre el mundo real y la experiencia. En *No toda es vigilia...* se explica que:

llamo... al Ser un almismo ayóico, porque es siempre pleno en sus estados y sin demandar correlación con supuestas externalidades ni substancias, tal como lo es el Ensueño, todo del alma, pleno, absorbente e incomprendido con la alegada Causalidad. Ayóico o sin yo, porque es una, única la Sensibilidad, y nada puede ocurrir, sentirse, que no sea el sentir mío, es decir, el místico sentir de nadie, desde que no hay pluralidad de la Sensibilidad, que deja de ser, por tanto, una Subjetividad. El Ser es místico, es decir, pleno en cada uno

de sus estados; esta plenitud significa: no radicación en un yo y no dependencia o correlación con lo llamado externo y lo llamado substancia (Fernández, s/f [1928], pp. 25-26).

Aunque es tentadora siempre la necesidad de interpretar los pasajes macedonianos, tan ricos de significación, por ahora me interesa destacar únicamente lo que explica como plenitud y subjetividad, ya que el Ser es pleno al no radicar en un yo y ser independiente de lo externo (que entiendo como lo real, lo profano, lo material). El sentir, además, al no ser plural, deja de pertenecer a una subjetividad. La axiomática de estas sentencias me parece que responden a una tautología: sólo se siente en lo individual, pero dado que la sensibilidad no es plural, no pertenece a lo subjetivo (pues no se comprueba por otros yoes) y por lo tanto no hay yo que sienta.

Acaso como una manera de resolver esta aporía es que el autor de *Museo de la Novela de la Eterna* hable de un trueque de yoes en un prólogo convenientemente titulado “Prólogo a mi persona de autor” (*de*, como preposición que indica pertenencia a otra cosa o persona, y no *a mí como autor*, ni *prólogo de mi persona*):

Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo.

Varias son las personas trabajadas, es decir tentadas de trocar, en toda obra mía: Ella, Eterna, William James, Deunamor y el Autor. La irracionalidad del autor y de su identidad se intentó en mi humorística (Fernández 1993, p. 32).

Este trueque explicaría, por su parte, a un Macedonio dividido, que lo mismo puede *ser* William James (no como substancia, sino como estilo de ensueño) e intercambiar correspondencia con él, o consigo mismo; vale también para hablar con la Eterna, e incluso identificarse con el ya conocido Deunamor. Esta parcialización que surge de dividir el yo, parece metaforizar la creación colectiva de la literatura (de la cultura en general), pues cuanto se ha escrito, no es sino lo que Foucault llama Archivo:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas estas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que sea reagrupen en figuras distintas, se compongan las unas a las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (1969a [2010], p. 170),<sup>113</sup>

lo que explicaría una contradicción que surge tras recordar la constante promesa de novedad de *Museo*, principalmente en el prólogo “Todo se ha escrito, todo se ha dicho...”, pues si bien Macedonio se burla del platónico “No hay nada nuevo bajo el sol”, al final también recuerda: “Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo” (1993, p. 8).

De cualquier modo, desconcierta encontrar que en *Una novela que comienza* sea TODO el autor quien firma, cuando menos, la dedicatoria. Pienso que, ya se trate de un posible Macedonio múltiple, ya de uno parcial, el hecho de colocar al autor total invita a pensar en una individualidad que, sin embargo, niega constantemente. La voz autoral, o el autor semiótico, procuran una *enárgeia* (vividez) que suplanta un posible vínculo histórico: lo presenta como real, cuando en realidad sólo es producto de efectos retóricos.

Por tanto, nadie termina dedicando nada. Se trata, en palabras de César Núñez, de un sujeto vacío, cuya identidad “se pone en crisis y se disuelve” (2006, p. 42). Pero esta misma crisis revela también el tipo de lector al que se intenta capturar, ya que al poner en escena el acto de lectura (*ibid.*, p. 61), Macedonio también intenta vaciarlo. En el antedicho prólogo de *Museo*, puede leerse:

---

<sup>113</sup> No debe confundirse con el concepto usado por Groys, que se refiere a los medios y lugares de conservación de la cultura.

Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector. Y sin embargo pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo la belarte puede elaborar (1993, p. 33).

Toda identificación responde, en primera instancia, a crear un efecto de realidad: en tanto hay un personaje ficcional al que le suceden (o que siente) lo mismo que yo, mi circunstancia (sentir) es real. Recuérdese que una de las más efectivas técnicas del realismo, justo para brindar el efecto de lo real, es recurrir constantemente a comparaciones con el arte, porque lo que se presencia en la lectura es “lo real”; la teórica macedoniana, por el contrario, invierte los términos: toda identificación es contraria al arte, es existente y por lo tanto copia de lo real. La desidentificación, entonces, obedece al (bel)arte.

El vaciamiento del yo, por tanto, se realiza por medio del trueque entre autor semiótico y lector real, o bien entre lector ideal y autor histórico. Así, no es una casualidad que Macedonio (autor histórico) pueda cartearse con un William James del que es, parcialmente, su lector ideal del mismo modo que Macedonio (autor semiótico) puede hablar con el lector real en tanto éste no es nunca una subjetividad.

Ambas derivas tienen como intención mostrar la imposibilidad del efecto de realidad, pues en ningún caso (tanto la multiplicidad de Macedonios como la parcialidad de uno) permiten establecer una distinción clara entre realidad y ficción (el paratexto no proviene de una “entidad externa”, ajena a la ficción, como analiza Genette), de lo que se puede deducir que el realismo, entendido igual como corriente estética que como serie de recursos técnicos, no pueden dar cuenta efectiva de lo real. Para el conjunto de textos

macedonianos, el devenir histórico se vuelve inverosímil en tanto es indecible como inexplicable la postulación de causalidades.

Esta falta de causalidad aplica igual para la autoría como para la narración “activa” (*enérgeia*). Mientras que la vida, o lo real, sea la contingencia y la todoposibilidad, no es posible determinar la existencia de un autor que designe (en tanto función) tal o cual texto como propio,<sup>114</sup> será igualmente imposible establecer una verosimilitud que vaya de un momento A hasta un momento B, de carácter finito, pues siempre podría existir una deriva y un nuevo comienzo.

Será motivo de otro capítulo demostrar la imposibilidad de *enérgeia* en los textos del *corpus* que aquí se analizan, pero ahora convendrá detenerse en la aplicación de esta técnica de figura autoral en Osvaldo Lamborghini, pues si mi lectura se adecua a este principio, ya no se trata de establecer técnicas (como en el caso macedoniano) sino de apropiárselas para construir una belarte propia.

---

<sup>114</sup> En el tomo 7 de sus *Obras completas: Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, existe una advertencia puesta por Adolfo de Obieta: “Forman este tomo: escritos publicados en vida de Macedonio Fernández en libros o revistas, escritos publicados póstumamente, y escritos hasta ahora inéditos. La ordenación corresponde al plan de las obras completas, lo que dice que *acaso el autor no hubiera aprobado* la inclusión de algunas páginas, hubiera revisado otras, etcétera. El lector –alias tiempo– dirá”. (Fernández 2010, s.p. El subrayado es mío) La participación del editor como constructor de la obra no podría ser más evidente, pero abre una serie de interrogantes acaso irresolubles: ¿Por qué si existió un plan, éste no fue realizado sino de manera póstuma? ¿Cómo saber si los textos incluidos o excluidos no son el plan de un albacea más que del autor? ¿De qué manera se puede tener la certeza de una autoría cuando el editor bien pudo intervenir los textos en su calidad de transcriptor y corrector?

## 5. LA ASIMILACIÓN DEL ARQUETIPO: PERIODO POST BOOM

### 5.1.El “caldo estructuraloso” y la conciencia del campo

Cecilia Salmerón sospecha que “quizá el fenómeno Macedonio era en realidad (o más que otra cosa) un objeto de estudio creado y moldeado por la crítica para su propio consumo” (2017, p. 66). Su sospecha, en realidad, me parece que acierta al apreciar una lectura muy indicativa del campo cultural del siglo XX: pasar de la estima o admiración personal de Borges, Marechal o Scalabrini Ortiz, a la lectura crítica de Barrenechea, Fernández Moreno y Germán García, me hacen pensar que su posición en el campo está ligada a la relación formalista-estructuralista que toman los estudios literarios desde la avanzada segunda mitad del siglo.

Para ejemplificar, retomo el ejemplo ya mencionado de *Rayuela*: no hay, hasta donde recuerdo, ninguna forma, intertextual cuando menos, de relacionar la novela cortazariana con *Museo* salvo por la estructura: su carácter de “obra abierta”, desmontable y re armable, que lo mismo pueden ser fragmentos sueltos que una sola novela, incluso dos. El hecho mismo de que Adolfo de Obieta publicara primero *Museo* y posteriormente *Adriana* es significativo: ¿no supondría el plan de las mellizas publicar primero “la última novela mala” y posteriormente “la primera novela buena”? ¿Qué privilegia la aparición de una por sobre la otra?

Eliseo Verón menciona una “moda estructuralista”, criticando justamente el mote con que muchos trabajos (entre los que cabría pensar, quizá, a Roland Barthes o a cualquiera de los otros telquelistas, e incluso, pienso, a Jacques Lacan) pretenden emular el método de Lévi-Strauss cuando en realidad sólo replican “la ideología” que de éste se desprende: “Ante todo, está claro que el ‘tiempo’ de la práctica científica es mucho más lento que el ‘tiempo’ de la expansión ideológica surgida a veces de aquélla. Una y otra

muestran distintos ritmos y, salvo momentos privilegiados, hay un desfase entre ambas” (Verón 1970, p. 16).

Cuando en párrafos anteriores hago referencia a la relación “formalista-estructuralista” me refiero justamente al problema planteado por Verón, el cual ya había sido señalado por el mismo Levi-Strauss en su ensayo “De la crítica”,<sup>115</sup> en el que escribe: “casi no reconozco la inspiración estructuralista en la mayor parte de las empresas de crítica literaria que se dicen estructuralistas” ya que muchos de los trabajos

oscilan constantemente entre dos concepciones de la obra, viendo en ella ya sea una construcción muy compleja, sin duda, en donde las propiedades internas y la estructura están tan estrictamente fijadas que decimos que son una gran molécula orgánica, ya sea por el contrario una imagen de test de Rorschach que no tiene significación propia salvo aquella que cada época o cada lector proyecte en ella. Sólo la primera concepción corresponde al estructuralismo, pero se pasa de una a otra sin darse cuenta siquiera de que ellas son incompatibles (1969, p. 21).

Esta confusión ha suscitado, como digo, que Verón encuentre una sofisticada forma crítica en la que el formalismo ahistorizado (principalmente los métodos de Propp, que por supuesto deben mucho a la etnografía) se confunde con el método profunda y a la vez discretamente histórico de Lévi-Strauss. Así pues, al repensar el recelo de Salmerón Tellechea, creo que quizá fuese el mismo campo literario argentino, en tanto moda estructuralista, lo que colocó a *Museo de la novela de la Eterna* como arquetipo de novela y, por ende, a su autor como el fenómeno literario que “inventó” a Marechal o Cortázar, y al que aspiraba Osvaldo Lamborghini.

Prueba de ello es la afirmación de María Virginia Castro, quien en su ensayo “Albaceas y editores...” piensa que en *El fiord* resuena más de un eco macedoniano; en primer lugar por su brevedad, y en segundo, por la aspiración a ser precedido por

---

<sup>115</sup> Publicado en el número 9 de *El escarabajo de Oro*.

numerosos prólogos: “Su primer libro ‘publicado’... aparece en el sello editorial de fantasía Chinatown y consta de veintisiete páginas, lo que hace que su autor fantasee –de manera típicamente macedoniana– con que sus amigos escriban veinticinco prólogos para él” (2013, pp. 3-4).

Esta fantasía es también una toma de posición: no sólo se forma un canon distinto (o marginal), sino que también se establecen relaciones con (contra) el *boom*. Quizá ante la alta tecnificación del “buen novelar”,<sup>116</sup> ya se trate de una obra abierta, ya de una obra “cerrada”, Osvaldo Lamborghini leyó dicha tradición, o más bien, se forjó ese canon desde la perspectiva del mal novelar (recuérdese cómo *El fiord*, en tanto alegórico y por lo mismo sumamente referencial, es equiparable a *Adriana Buenos Aires*, la presumiblemente “novela mala”). Es decir que toma una opción quizás no pensada en otro momento del campo: escribir mal como proyecto.

Julio Prieto propone, en *La escritura errante: Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, que es a partir de la reflexión de Levinas sobre “el fisuramiento de lo ‘dicho’ por la huella del ‘decir’” (que a su vez remite a una hipótesis de Wittgenstein sobre la ética) (Prieto 2016, p. 43), que el gesto de escribir mal supone al mismo tiempo “una dimensión semiótica y una dimensión sociopolítica” en la que “lo ilegible... sería la huella de un desgarrón ético de lo estético, un estremecimiento del texto ante la demanda del otro...” (*ibid.*, p. 42).

Por ello, y ante este desplazamiento hacia “el otro”, convendrá tener presentes los cuatro niveles que Julio Premat encuentra en la “puesta en duda de la ‘autoridad del autor’” realizada por los escritores y críticos de las décadas del 60 y 70,<sup>117</sup> pues tanto la

---

<sup>116</sup> V. a este respecto el texto de Ángel Rama: “La pulsión internacional: las técnicas”, en donde afirma que “La atención por las técnicas significó desde el comienzo, en la segunda pulsión internacional de este siglo, el interés por las obras vanguardistas europeas de entre ambas guerras, donde aparecieron como la original estructuración de una también original cosmovisión” (1982, p. 168).

<sup>117</sup> “La puesta en duda de la ‘autoridad del autor’ se materializa en cuatro niveles: el lingüístico (la lengua es un sistema autónomo y preestablecido, hablar es elegir entre formas preexistentes), el psicoanalítico (el

oposición a los telquelistas del grupo *Literal* (“La historia no es todo” 1977, pp. 11-12)<sup>118</sup> como la pseudo teoría lingüística que Lacan propone en su concepción del significante (v. *supra*, p. 119) además de, finalmente, los trabajos revolucionarios de Foucault, Deleuze y Derrida (*a posteriori*); deben tenerse presentes, digo, porque al confluir en aquel “caldo estructuraloso” que menciona Juan Mendoza, varias ideas servirán para entender cómo la novela latinoamericana, vista ya no como marginal, sino como su propio centro, forja un canon marginal a partir de un autor redescubierto, como lo fue Macedonio Fernández, en el transcurso de 1960 a 1970, lo que directamente implica entender la asimilación que puede leerse en los trabajos de Osvaldo Lamborghini.

Considerando, primero, la lengua como un sistema autónomo y preestablecido, he señalado ya que *Literal*, en tanto discurso sin autor (es decir, como estructura estructurada), iguala la interpretación y el hecho (“Matrimonio entre la utopía y el poder” 1973, pp. 43 y 44); elegir entre formas preexistentes supone que el código, al mismo tiempo que limita, somete a quien lo habla, por el hecho de encerrarlo en una realidad posible para decir.

De este “sometimiento” se deduce que sólo pueden decirse ciertas cosas, mientras que la contingencia se mantiene en un lugar aparte, oculto o ignorado (y destaco que uso el participio como lo que se decide ignorar, y no el adjetivo ignoto, que designa lo desconocido). *Literal* leyó este problema en clave política, o más bien ideológica (puesto

---

sujeto escindido no controla sus acciones ni sus pensamientos, sino que es hablado por otro; su propia identidad es un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance), el sociológico (el autor es una institución determinada, superior a los sujetos que escriben e inherente al arte del humanismo burgués), el filosófico (en la corriente que desarrolla una deconstrucción múltiple del sujeto cartesiano)” (Premat 2008, p. 12).

<sup>118</sup> “Es sabido que *Literal* surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo. En cuanto a los postulados de *Tel Quel*, cualquiera que haya leído *Literal* sabe que se tomó de entrada una posición contra la idea de *producción* y de *trabajo*”. Como ya se leyó páginas atrás (v. *supra*, p. 120), se refiere al trabajo de Levi-Strauss y la ruptura tiene que ver con la manera en que se entiende el hecho social (lo real) como un lenguaje; no habría que confundirse con el psicoanálisis estructuralista de Lacan, ni con la lingüística Saussureana que lo nutre, pues ésta es una revisión *a posteriori* del método levistraussiano.

que no se trata de una crítica al poder, sino al código y, por lo tanto, al imaginario de todo discurso preestablecido). Las reglas que componen el código lingüístico sólo permiten una serie de discursividades limitadas, por lo que toda desviación implica la censura o la marginalidad.<sup>119</sup>

Dicha censura o marginación, sin embargo, no se debe tanto a la intervención político-judicial, sino incluso a los intereses del campo. Es decir que aun entre quienes intervienen el canon existe una elección que privilegia un determinado discurso por sobre otro. Lamborghini, en el número 7 de la revista *Los Libros*, por ejemplo, acusa a Divinsky de negarse a publicar su segundo libro.<sup>120</sup>

Ediciones Noé decide editarlo, pero a condición de transformarlo en novela; condición que, aún a disgusto del autor,<sup>121</sup> podría decirse que se llevó a cabo. Las preguntas que se desprenden de este fenómeno son, si bien irresolubles, también significativas para el análisis: ¿el rechazo de Ediciones de la Flor fue efectivamente un motivo político, o también influyeron consideraciones estéticas?, ¿la transformación pedida por Ediciones Noé obedece al orden mercantil, o bien a un instinto editorial que consiguió, finalmente, satisfacer tanto al mercado (producto) como al autor (productor publicado)?

No es de interés contestar a ellas, sino simplemente mostrar cómo la colocación político-cultural es también una forma de percibir el campo: acercarse a Ediciones de la Flor (que destaca no sólo por su posición política, sino también de avanzada al privilegiar, por ejemplo, el cómic, muchas veces satírico) parecía una opción adecuada de publicación

---

<sup>119</sup> Dice Julio Prieto: “habría que tener en cuenta lo *inescribible* de la demanda ética que continuamente pone en suspenso o contra-dice la proyección política del discurso –lo que el discurso proyecta o prescribe–” (2016, pp. 42-43).

<sup>120</sup> “En estos días, Daniel Divinsky, dueño de Ediciones de la Flor, rechazó mi segundo libro: ‘¿*Qué querés, viejo? Con esto vamos en cana...*’ Por el momento, no iremos en cana”. (“Encuesta: la literatura en Argentina” 1970, p. 12)

<sup>121</sup> “el editor le había pedido al autor que lo transformara en una ‘novela’. Según Lamborghini, ese fue el único motivo por el que hizo la transformación, con la que no estaba de acuerdo” (Aira 2011, párr. 7).

para Lamborghini; convertir un texto de difícil lectura como el verso (o más bien, la combinación de verso y prosa en un proyecto genéricamente llamado poesía), en una más asequible “novela” (o lo que de novela tiene la prosificación inconexa y fragmentaria, a veces narrativa, del que destacan justamente los juegos fónico-semánticos propios de la poesía), también dice mucho de Ediciones Noé, ya que

el sentido y el valor de una toma de posición (género artístico, obra particular, etc.) cambian automáticamente, mientras ésta permanece idéntica, cuando cambia el universo de las opciones sustituibles que se hallan simultáneamente a disposición de la elección de los productores y los consumidores (Bourdieu 1995, p. 345).

En este caso, “arriesgarse a ir en cana” modifica *Sebregondi* en una doble operación que, por un lado, da valor al libro y por otro sitúa en el campo a la editorial como provocadora, incluso “combativa” (su propio nombre se propone como un rescate, y en sus carteles publicitarios ostentan el eslogan: “para sobrevivir al diluvio”). Acaso el interés creciente por la novela latinoamericana, en contraposición con el valor otorgado a la poesía que, en cierto sentido, está generalmente reservada a un público especialista, hizo de esta sustitución no sólo el germen modificador del proyecto lamborghiniano, sino del grupo intelectual que conformó *Literal*, publicada el mismo año que *Sebregondi retrocede* y que *El frasquito*, de Luis Gusmán, gracias al mismo editor: Alberto Alba.

Con esto no quiero decir, por supuesto, que *Literal* existió gracias al rechazo de Ediciones de la Flor o la aceptación de Ediciones Noé;<sup>122</sup> no se trata de ningún modo de atribuir causas y consecuencias, sino que es un intento por comprender qué hay en las

---

<sup>122</sup> Como un dato adicional, pero acaso no menor, sí es posible decir que la concreción del proyecto se debió, según Luis Gusmán, a la venta masiva. En una entrevista realizada por Alberto Munaro, el autor de *El frasquito* señala que “Se vendieron varias ediciones [y] con ese dinero, Alberto Alba editó *Literal* y *Sebregondi retrocede*” (Munaro 2013). [Tomado de: <http://www.edhasa.com.ar/nota.php?notaid=761&t=%22Entonces+ten%C3%ADamos+toda+la+vida+por+delante%22>]

condiciones del campo que permiten leer a Macedonio redescubierto ya como arquetipo literario, ya como fundador de un canon alternativo, pues el mismo Bourdieu aclara que:

Por muy importante que sea el efecto del campo, nunca se ejerce de forma mecánica, y la relación entre las posiciones y las tomas de posición (*particularmente de las obras*) está siempre mediatizada por las disposiciones de los agentes y por el espacio de los posibles que éstas constituyen como tal a través de la percepción del espacio en las tomas de posición que ellas estructuran (*ibid.*, p. 381. El subrayado es mío).

La publicación de los textos macedonianos, reciente en aquel momento, como indicativo de la transformación del campo es, siguiendo las ideas de Bourdieu, una prueba de que también éste modificó la manera en la que se producen los proyectos creadores. No me refiero únicamente a la relación estructural entre *Rayuela* y *Museo*, ni a la “fantasía” prologal de Lamborghini, sino a las decisiones mismas de los editores. Que Obieta publicase primero *Museo*, y separada además de *Adriana Buenos Aires*, tiene más que ver con un campo que está condicionado a ajustarse a las manifestaciones teóricas del periodo (v. *supra*, n. 114, en donde Obieta menciona un “plan de obras completas”) que a un proyecto personal, a una reivindicación o a una formación unilateral e institucional de la tradición literaria argentina.

Y aclaro que este condicionamiento está expuesto por la dinámica misma del campo y no debido a la intervención manifiesta de un poder cultural determinado. Las distintas corrientes teóricas que menciono no están dadas para siempre por institución alguna, pero incluso cuando éstas sean conocidas (consumidas) sobre todo por especialistas, sus efectos son de una importancia mayúscula.

No es materia de este trabajo adentrarse, por ejemplo, en la historia de *Capítulo: Historia de la literatura argentina*, iniciativa que José Boris Spivacow, al frente del CEAL, realiza de agosto de 1967 a septiembre de 1968; pero sí debe tenerse en cuenta que esta editorial, y el proyecto *Capítulo*, cuentan con la participación de un número

importante de críticos tanto consumados como debutantes, los cuales, señala Manuela Barral en el ensayo “*Capítulo (1967-1968): cómo contar la historia de la literatura argentina...*”, difieren en su metodología y, por tanto, ofrecen un panorama aún más amplio del ambiente intelectual:

Aunque sea un detalle nimio, la falta de criterio unificado entre los autores acerca de cómo nombrar el contexto de producción exhibe que esta pauta no resulta homogénea a lo largo de los distintos “capítulos”. Esto ilustra el trasfondo teórico de revisión de las relaciones entre base y superestructura... que los intelectuales argentinos marxistas estaban haciendo en el marco de la renovación de las ciencias sociales de los años sesenta (2019, p. 4).

Lo que sí es importante destacar de *Capítulo...* es el alcance que tuvo en términos de consumo, pues la venta por fascículos de una historia de la literatura que contaba con distintas metodologías, numerosos estudios críticos que además formaban una biblioteca con el ejemplar ofrecido correspondiente y, por sobre todo, una muy nutrida iconografía acompañando cada número, es muestra evidente de cómo lo que al principio parece destinado a un grupo minoritario (la tendencia teórica del momento) llega incluso a los estratos populares.

Me pareció necesario abordar la deriva respecto a la dinámica del campo que me interesa ya que, por una parte, esta masificación de lo literario indica la posición de CEAL en el campo (primera editorial en publicar *Museo*) y, por otra, relacionar tal iconografía con el fetiche, ya que como afirma Bellemin Noël, al ser “la prueba y la huella de una grandeza. Requiere un respeto [e] incita a una adoración” (2008 [1977], p. 55). Por lo pronto, las siguientes páginas tratarán de mostrar cómo la asimilación de una mala escritura comienza por la voluntad de disfrazar el yo autorial, o si se prefiere la expresión, “deshistorizar” al autor como conciencia inmanente del proyecto creador.

## 5.2. “Hacerse un nombre” falso y reapropiarse la tradición

El estudio de la obra de arte, según Bourdieu, debe considerar “la relación entre dos estructuras” del campo: la de las relaciones objetivas de las posiciones de producción y la de las relaciones de las tomas de posición (1995, p. 346). El método propuesto me parece más que adecuado para explicar el proyecto creador lamborghiniano, pues habiendo ofrecido un panorama tanto del campo anterior inmediato y sus posiciones (el *boom* y el compromiso sartreano como el espacio de las posiciones consagradas *versus* el estructuralismo y pseudo lacanianismo como toma de posición emergente), el análisis de las confluencias recursivas entre Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini será menos un ejercicio de analogías y coincidencias que el intento de reformulación de la *illusio*.

Ricardo Straface inicia la investigación biográfica de Osvaldo Lamborghini preguntándose simplemente: “¿cómo habrá sido alguien que escribe así?”, según cuenta en la entrevista que le hace Augusto Munaro (2010). La aparente simplicidad de la pregunta indica, pese al resultado final, una necesidad por encontrar al autor “fuera” del texto.

Pienso que pasa también con *La escritura en objeto*, de Germán García: aun cuando en *Literal* se afirmase que el psicoanálisis no es metaliteratura (cit. en “La historia no es todo” 1977, p. 12), lo cierto es que al realizar un análisis de los textos macedonianos se presupone, o al menos esa impresión da el libro, un análisis del autor;<sup>123</sup> pero como he tratado de mostrar en las páginas precedentes, éste se desdibuja en múltiples yoes o bien se fragmenta, causando una desidentificación con cualquier posible historicidad.

---

<sup>123</sup> V. García (2000) “Los críticos modernos creen escapar a esta disyuntiva [por un lado idealizar al biografiado, por el otro, acercarlo] puesto que no se ocupan de ‘autores’, sino que se dedican a los textos. Pero como el sujeto se identifica con ciertos significantes, los textos pueden ser catectizados tanto como los autores” (p. 34).

¿Cómo conciliar, empero, esta mirada psicoanalítica, con los postulados que realiza *Literal* tanto en sus textos como en su configuración? Dado que la revista es su propio agente enunciator y no el pensamiento particular de sus escritores, sin duda el proyecto colectivo consistiría en la coincidencia de lo que se entiende como *trama*: la relación de las palabras como tejido, más allá de su relación con lo que designan. Por lo tanto, ¿no sería el análisis catectizado<sup>124</sup> del texto con el autor una manera de contradecir el análisis del discurso en tanto trama sin autoría?

La ironía es quizá la primera lección que el grupo aprende de Macedonio (acaso aún más importante que la paradoja): ambas componen la retórica macedoniana, en sus sutiles diferencias. En tanto que aquélla consiste en “una frase [con] un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y [mediante] alguna advertencia en el contexto lingüístico, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido” (Beristáin 1995, p. 271), obliga a dejarse llevar por el lenguaje como juego: no es lo que está dicho, sino lo que una vez dicho se contradice *según su circunstancia*.<sup>125</sup>

En la entrevista “*Literal* o una forma de tramar intrigas”, que la revista 2001 realiza a Lamborghini, Gusmán y García por la próxima publicación de su revista, éstos aclaran: “‘Literal’ viene de cierta incomodidad: la de saber que los discursos dicen lo opuesto a lo que representan y a lo que se proponen” (1973, p. 58). Del mismo modo, Germán García lee la ironía del yo macedoniano como una forma nunca definitiva y siempre comenzante en donde: “El pasado es siempre un relato que al decir acciones ocurridas usa palabras que siempre dicen otra cosa” (2000, p. 38). Es decir que más allá del posible psicoanálisis del autor (que, según el lugar común, dice más del analista que

---

<sup>124</sup> La catexis, dicen Laplanche, Pontalis y Lagache, “hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o grupo de representaciones, una parte del cuerpo, un objeto, etcétera” (1996, p. 49).

<sup>125</sup> “No matar la palabra...” (1973): “La ironía destruye el sentido unívoco de la palabra, destruye el sentido común que asigna identidades fijas y bien delimitadas a todas las multiplicidades que reprime”. (10)

del analizado), leer a Macedonio siempre implica leer a alguien más o, más bien, leer otra cosa:

cuando el manuscrito se transforma en libro el cuerpo vuelve a disgregarse, *mientras la unidad se transfiere al nombre del autor*. Pero en esta nueva unidad hay un desdoblamiento: el nombre del autor puede, incluso, oponerse al autor mismo. El narrador (del libro) adquiere una vida relacionada con las lecturas que provoca, mientras que el autor (del manuscrito) intenta la nueva unificación, el nuevo texto que borrando la dispersión del anterior lo volverá a su objetivo (García, *op. cit.*, p. 31. El subrayado es mío)

Como ya se leyó en el apartado anterior, hasta antes del *Quijote*, es el autor quien mantiene el pacto lector como vínculo entre realidad y ficción. El juego con los niveles de realidad se estudia a partir de la distinción entre Cervantes como autor y como alusión. Pero cuando Julio Premat señala que la literatura argentina inicia por un personaje, la interpretación de García merece reconsiderarse:

no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Echeverría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura.... Inventar una literatura, si tomamos el mito fundador que le atribuye a *Martín Fierro* un lugar central es, por lo tanto, inventar a un escritor (Premat 2008, pp. 16-17).

Lo que lleva justamente a preguntarse, a partir de la diferencia establecida por Germán García entre pensar y escribir (o más bien por Nélida Salvador y retomada por él), sobre una fórmula que recuerda mucho a Osvaldo Lamborghini: “se *escribe* antes de la publicación del primer manuscrito, *se busca escribir* después de publicar” (García, *loc. cit.*). Pero lo que para el autor de *La escritura en objeto* responde a una adquisición de oficio, en Lamborghini será su anulación: la negación del acto de escritura como trabajo: “yo siempre pienso en publicar, nunca en escribir” (1988, p. 85).

En la entrevista mencionada arriba, 2001 pregunta: “Si hay un ‘trabajo’ con el lenguaje, ¿habría un campo de producción individual sobre el que se tendría algún ‘derecho’ (lo que Marx llamaría poseer los medios de producción) o no existe ningún tipo de referencia individual?” (1973, p. 58). La respuesta de *Literal* deja constancia de lo que Lamborghini prefigura con esta inversión de lo expresado por Germán García: “Producción... ¿de qué objeto?... ¿Qué sería el objeto literatura si no fuese *lo que se está leyendo en cada caso?*” (*idem*. El subrayado es mío).

En contra de la idea de la literatura como trabajo, expresada por Flaubert, Constant o Baudelaire como salida del *ennui* y restauración del yo (Bürger 2001, p. 215 y ss.), Osvaldo Lamborghini asesina (lacanianamente) ese yo, al matar la palabra y dejándose matar por ella invirtiendo la fórmula de *Literal*. Esta operación aniquiladora, que trasciende la intención de “obra abierta”, está dada por un autor que se esconde para hacerse inasible tanto histórica como literariamente.

Ya he señalado que *El fiord* parecería la “novela mala” (por mimética) de Lamborghini. Su carácter alegórico la sitúa, más o menos claramente, en un contexto histórico y geográfico determinado, tal como podría decirse de *Adriana Buenos Aires* (a pesar de que hace un intento por difuminar y borrar la referencialidad). Pero es importante tener en cuenta la fama que alcanzó *El fiord* y, principalmente, su condición de “mito fundacional” lamborghiniano, pues si como sospecho, la aceptación e interpretación del enunciado inacabado se debe principalmente al mito de escritor, éste debe anteceder a los enunciados inacabados para hacerlos funcionar.

César Aira afirma, en el prólogo a *Novelas y cuentos I*, que *El fiord* vendió “unos mil ejemplares”, por lo que, en consonancia con la afirmación de arriba, “cumplió el cometido de los grandes libros: fundar un mito” (1988, p. 7). Sin embargo, continúa explicando el prologuista, “durante el resto de la década [de 1970] sus publicaciones

fueron casuales, o directamente extravagantes”, hasta que en 1980 aparece “su tercero y último libro, *Poemas*” (*ibid.*, p. 8), luego de lo cual sólo aparecieron sus textos póstumos.

Sólo tres libros “pertenecen” al plan de publicaciones lamborghiniano y, aun con ello, su trabajo más prolífico (y famoso) es el póstumo. Esta situación parece dibujar a un autor como el máximo proyecto creador, y no a un escritor sin suerte. Se conoce, quizás, al “maldito mito” (Pauls), al desafortunado genio sin publicaciones, al exiliado enfermo, al excéntrico perseguido (o paranoico), pero no al autor histórico.

Esta deshistorización obedece a la confusión ya abordada entre el autor semiótico (v. *supra*, p. 142 y ss.) y escritor histórico. Mientras que la pregunta de Strafacce parecería natural,<sup>126</sup> la imagen privada de Lamborghini dada por César Aira desconcierta por oponerse a la figura mítica: “Fue venerado por sus amigos, amado... por las mujeres, y respetado en general.... Vivió rodeado de admiración, cariño, respeto y buenos libros, que fueron una de las cosas que nunca le faltaron. No fue objeto de repudios ni de exclusiones; simplemente se mantuvo al margen de la cultura oficial” (1988, p. 16).

Crear ciegamente al albacea es una operación peligrosa para el análisis, pues en tanto amigo y editor, idealiza ese capital simbólico que es el mito lamborghiniano, gracias al cual toda la mitología desprendida (léase “obra” “completa”) sigue generando rendimientos tanto económicos como simbólicos. No me atrevería tampoco a pensar que no es cierta la imagen que Aira proporciona, mas también hay testimonios (e insinuaciones) sobre su personalidad problemática; me detengo únicamente en el comentario de Luis Gusmán (pues tampoco es este un espacio para la controversia ni para el descrédito / reivindicación), porque ambas evidencias introducen al rastreo de la autoría semiótica en los textos lamborghinianos. Dice aquél, por ejemplo, que “Osvaldo era un

---

<sup>126</sup> En “El ultraje a las palabras”, Bernard Noël dice: “De hecho, la literatura es difícil de compartir, si he de creerles a mis amigas a quienes les ha ocurrido que tal o cual lector del *Castillo de Cena* pregunte: -¿Es normal? [tu amigo el autor]” (2015, p. 144). El desconcierto que provoca la lectura, muy similar a la lamborghiniana, parece siempre generar este tipo de duda en el lector.

amigo difícil de defender” y que sus “dos textos tenían tal fuerza y virulencia que mucha gente sólo lo soportaba porque era el autor de *El fiord*” (2008, p. 37).

El proyecto autor maldito, como puede verse, llega a través de una construcción testimonial en el que la ironía parece operar; podría pensarse incluso que esta interpretación es *a posteriori*, o bien que en función de sustentarla se recurre a dos opiniones contradictorias y subjetivas. Por ello es que el rastreo del autor semiótico será importante para ver que la figura de autor si no irónica, cuando menos contradictoria, es el gran proyecto creador, pues en términos de Bourdieu, es la principal inversión de capital simbólico:

en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, [los escritores] sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca (‘hacerse de un nombre’), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas [y] por lo tanto condenados a desconcertar por su ‘oscuridad’ y su ‘gratuidad’” (1995, p. 355).

Es decir que la figura sociológica de autor señalada por Premat (“una institución social determinada, superior a los sujetos que escriben e inherente al auge del humanismo burgués”) opera sólo en la medida en que deja de ser un ente históricamente determinado con una función social dada, para convertirse en algo parecido a una marca, en su sentido más publicitario, según el cual se diferencia y se hace reconocer por una identidad, por lo que ofrece, y no por el cumplimiento de su función.

### 5.2.1. *Una autobiografía que comienza, un autor que nace*

Cuando la voz lírica del poema “Hoy, relacionarse: y como sea” comienza a autobiografiarse, su genealogía es conflictiva tanto con la política como con la historia:

su madre, Teresa Galeano es “hija de un caudillo conservador” por el que la historia no pasa:

soy un desgarrado / la historia pasa por mí

y no–

por el viejo cuchillo enmohecido de sus pueriles actos de mala fe,

Sí / el enemigo del pueblo /

la historia” (Lamborghini 2012, p. 6)

Si bien parece que el yo lírico reniega del pasado lo cierto es que, en tanto enunciación, este “yo” no es el yo histórico, sino el creado por la literatura.<sup>127</sup> Los versos que siguen a esta declaración abandonan la historia y se instauran en la construcción de un yo literario. Y aclaro que el yo literario no tiene que ver con un ejercicio de autoficción, pues éste “por una parte parece anunciar... un pacto novelesco [o genérico], por otra, la identidad del autor, narrador y personaje... sugiere una lectura autobiográfica” (Alberca 2006, p. 119);<sup>128</sup> sin embargo, lejos de subvertir o hacer ambiguo el pacto lector, el yo

---

<sup>127</sup> Un gesto que no pasa desapercibido es la deixis en las afirmaciones de existencia. Cuando el yo lamborghiniano afirma “la historia pasa por mí”, el sujeto de enunciación parece un ente fijo, por el que el tiempo transcurre; en Macedonio, por el contrario, el sujeto es dinámico, pues el universo (la realidad) nace con él y se desarrollan-transcurren paralelamente. Y si bien este último es “argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos”, no es propiamente el yo quien permanece fijo, sino la realidad a la que el sujeto mismo se amolda, adecuando la enunciación a la realidad: “¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: –Antes dormía de espaldas, pero ahora... –¿Cómo ‘ahora’? ¿Ya se duerme usted en mi primera página?” (Fernández 2014, p. 98). Tampoco pasa desapercibida la elusión a posibles episodios de vida que, mediante el subjuntivo, distancian cualquier hecho histórico de comprobación, incluso el nacimiento: “supongan ustedes que nací... y supongan también que había cosas” (*ibid.*, p. 99). Al respecto, habría que recordar cómo Beatriz Sarlo señala sobre esto mismo: “La existencia está afectada por una ‘depresiva inseguridad’... Pero en estos textos autobiográficos sobre nada, Macedonio incluye unas pocas certezas que son significativas. Entre ellas, la de la genealogía... En textos que se niegan a la representación, que vacían la biografía del autor convirtiéndola en historia de nada, que duplican y contradicen las fechas de nacimiento y desafían toda ilusión referencial, Macedonio, sin embargo, incluye este único dato seguro, casi un presupuesto” (2003, p. 44).

<sup>128</sup> Conviene aquí recordar también que para Philippe Lejeune, la autobiografía requiere de la identidad entre narrador, personaje y autor; al basarse en el trabajo de Benveniste, su refutación principal al argumento deíctico del lingüista (“Benveniste parece olvidar que este indicativo distinto [el que diferencia al yo de otros yoes] *existe*, y es la categoría léxica de los nombres propios” (1994, p. 59)). Sin embargo, también afirma que “En el *nombre propio* es donde persona y discurso se articulan antes mismo de articularse en la primera persona, como lo muestra el orden de la adquisición del lenguaje en los niños” (*idem*). Como se verá a lo largo del análisis, dicha distinción es inviable en tanto que, por un lado, este “yo” lamborghiniano es un yo trascendente al sujeto, al encontrarse en el código (como afirma Benveniste) y ser utilitario al enunciar al momento de tomar la palabra; por otro lado, el mismo Lejeune afirma que: “Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es *la línea de contacto* entre ambos. El autor se define simultáneamente como *una persona real* y

literario no pertenece a la biografía (la historia y su correlato referencial) ni a la ficción: no se trata de un personaje, sino que existe únicamente como significante; dicho de otro modo, su “yo” se encuentra sólo en la relación con las palabras y obedece al uso que se hace de ellas, como se advierte en líneas posteriores.

Tomo como ejemplo el verso “el YO estaba primero FUI”, cuya sintaxis sólo permite interpretaciones aventuradas, pero tendientes siempre a separar por un lado la historia y por otro el código y su norma: si consideramos dos oraciones simples, “el YO” sería el sujeto que “estaba primero” (lacanianamente, la estructura estructurante del código: la lengua y su sistema permanente), mientras que “FUI” excluye tal estructura del acto de existir al ser un hecho consumado. Es decir que “fui”, en pretérito, determina el final del ser (ya no soy), mientras que “estaba”, como copretérito, señala al yo como un hecho que inicia en el pasado, pero sigue operando en el presente; mientras que el código se ha mantenido, el sujeto no: la historia pasa –y no– por él.

Otras posibilidades podrían barajarse, pero me parece que el punto queda esclarecido: por un lado se encuentra la inmanencia estructural de un código heredado que, según lo expuesto, obliga a decir sólo ciertas cosas. Dentro de ellas, el sujeto no es más que el residuo de un pasado inexistente. Los versos siguientes, por su parte, reformulan la idea del yo como creación del código:

... hay otras cosas, sobre todo, que puedo entender:

las palabras las

la melodía la

melodía

de las palabras / cada / palabra / cada / melodía

y fui un homosexual pasivo el año

---

socialmente responsable y el *productor de un discurso*” (Lejeune, *op. cit.*, p. 61. Los subrayados son míos), con lo cual, como se verá, se opone a la idea laciana del discurso como producto del sujeto y, por extensión, con lo afirmado en general en este trabajo.

el año complaciente ofrecido al falo de las palabras

y entonces—

*aquí mi autobiografía comienza—* (Lamborghini, *loc. cit.* El subrayado es mío)

Este “aquí”, subordinado al espacio, remite igualmente al presente, es decir que se está presuponiendo a la escritura como el inicio de la biografía; la *deixis* da origen al sujeto. Confróntense por ejemplo los verbos relacionados a la escritura (“puedo entender la melodía la, las palabras las, etc...”) y aquellos en los que el sujeto deja de ser textualidad para instaurarse en la biografía (“fui un homosexual pasivo” “tuve ciertamente la certeza”).

Incluso aquellos versos en los que la biografía remite a la escritura, el pretérito es indicativo: “Escribí El fiord / Escribí El niño proletario / Escribí un libro de poemas: Fetichismo / Escribí (le) una carta de despedida a Chichita”, ya que, al colocarlos al nivel biográfico, el dato se vuelve falso, mientras que la escritura enunciada en el momento que el lector está leyendo, siendo presente, otorga significado al yo: “LO CIERTO... Escribo / Escribo / Escribo / ¿de quién son estas manos? Mías----- Escribo, escribo, escribo”.

Nótese cómo, a pesar de que se enuncia la genealogía, cuyos ejes no casualmente son la historia y la política (los generadores de realidad), la existencia comienza después de que la escritura irrumpe en (sodomiza al) yo lírico. El “falo de las palabras” remite justamente a esa manera con la que se regula lo real, acaso violentándolo, mientras que el año se ofrece como *lo* otro y al mismo tiempo, como la propia identidad: si antes *fui* homosexual (la otredad, el castrado), ahora *soy* (pues comienza mi autobiografía, mi propio significante).<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> Cabe señalar también, como lo hace Julio Premat, la importancia en el reconocimiento de una tradición literaria: “El comentario cultural, la filiación trazada (Genet, Sartre, Mallarmé en este caso), la palabra de esas figuras protectoras que acompañan el nacimiento de la obra y del autor... llevan a poder entender..., es decir a integrar analíticamente una herencia cultural antes de escribir” (2008, p. 151).

Dice Masotta, en este sentido, que: “El Falo instala en la sexualidad el desdoblamiento del ser y del tener: desdoblamiento del pene en algo que no es de la *empiria* y constitución de una función, la que clausura, desde ‘afuera’ de la escena a la escena como tal” (2008, p. 67).<sup>130</sup> En tanto que es el símbolo de la ley (la autoridad), la norma se encuentra en la palabra, que el yo lírico puede entender (es decir, *tiene* el lenguaje); pero al no ser *empiria*, sino *significante*, función, el yo puede *ser* también autoridad.

Cabría aclarar, además, que analidad y otredad son reafirmadas como sinónimos en más de una ocasión en la fraseología lamborghiniana. No se trata, en principio, de una asociación arbitraria, sino de una constante en otros textos.<sup>131</sup> Pero más allá de cuestionar, en este ensayo, la relación entre hegemonía patriarcal y analidad, me interesa cuestionar quién habla en el texto lamborghiniano. Si el yo lírico de “Hoy, relacionarse y como sea” es siempre otro en tanto ano complaciente que se ofrece al falo de las palabras, pero es también autoridad al ser *significante*, no deja entender si es Lamborghini quien habla, o si por el contrario es el código (la estructura estructurante), puesto que como ha explicado Masotta, “la significación estructura... al sujeto, y no al revés” (*ibid.*, p. 62).

---

<sup>130</sup> La escena, aunque se refiere a “La carta robada” de Poe, en realidad tiene que ver con la relación entre las figuras masculina y femenina (el ministro se ha “feminizado” al dejar de poseer la carta). Esta clausura obedece, pues, no a la acción del cuento, sino al momento en el que Daupin arrebató la ventaja que le otorga poder al ministro. Diríase, pues, que el falo instala y clausura tanto *fuera* de la relación hombre/mujer como *en* esta misma relación; o dicho de otra manera, es condicionante de tal relación.

<sup>131</sup> En “Travesaños”, por ejemplo, el transcurso temporal y el respectivo juego de palabras año/ano permite entender una imagen que regresa como en caleidoscopio: “Esas imágenes pasan a través o se atraviesan: como un ano que pasara (que pasara) por el orificio de otro ano” (1988, p. 77). El ano atravesado, significado incluso gráficamente por los paréntesis abiertos por los que “atraviesa” la misma frase anterior, mira esas imágenes concéntricas como un reconocerse y, en el reconocimiento, cuestionar la norma: “El ano pasaba a través del otro, cuestionaba la noción de lo anormal. El ano era un orificio para ser cortado, y era el lugar en el que el otro ano atravesaba para pasar a través” (*idem*). Esta imagen de la puesta en duda, que también es la duda de la identidad (travesaño es también jerga para “travesti”) remite siempre al paso del tiempo, que nuevamente lo opone contra la estructura, carcelaria, del código: “Los años de través..., retroceden: mirados desde ese ano tomado como vacío y como espejo, los años de través son travesaños. Rejas” (*ibid.*, p. 78). Por su parte, en *Tadeys*, el ano es el enigma máximo de la otredad. En tanto los machos de la especie son conocidos por sus prácticas homosexuales, el narrador-enunciador se pregunta: “¿Año tenían o no tenían [las hembras tadey]? Si lo ten: ¡dispuestas por él hasta morir! Todo, el deseo podía transformarlo. ¿A no? ¡Año Sí!”; o bien, en la nota 42, el Obispo pregunta si “¿tienen ano las mujeres?” (2009, p. 222). En ambos casos, las hembras/mujeres, como la otredad ignorada (nuevamente, lo que se decide ignorar) se diferencia identitariamente a partir del ano.

La duda no plantea cuestiones psicológicas ni metafísicas: se trata de un problema puramente enunciativo semejante al de la fragmentación – ayoización macedoniana. Si como enumera Umberto Eco, el autor modelo puede distinguirse por: a) un estilo reconocible, b) un puro papel actancial y c) una aparición interlocutoria o fuerza perlocutoria *ajena al enunciado* (1999, p. 88. El subrayado es mío), entonces habría mucho que cuestionar tanto biográfica como ficcionalmente.

Dejando de lado el conflicto que supone la definición de “estilo”, ¿cómo se podría distinguir una enunciación autoral “genuina” de una imitación? De existir una herramienta teórico crítica capaz de poder realizar esta distinción, ¿sería pensable el papel de un corrector de estilo como en la famosa leyenda alrededor de *Pedro Páramo*, según la cual su corrector realizó cambios que conformaron la novela magistral que hoy se conoce?

El asunto principal con el reconocimiento de un estilo implicaría, para el caso que ahora me ocupa, hacer que el narrador y el enunciadore compartan la misma identidad, obstáculo que evidentemente la semiótica intenta bordear. Mientras que para efectos de los estudios literarios, el narrador es una instancia enunciativa independiente del autor, en el caso lamborghiniano implicaría que no existe diferencia que sortear. No me refiero sólo a ciertos ejercicios de apariencia autoficcional que, como he explicado, sólo nombran un significante (ya que únicamente habla una estructura, un código), sino porque narrador y enunciadore comparten el efecto de creación: no son tanto un “ficcionalizarse” como ficcionalizar el enunciado mismo, hacer creer que se está haciendo la ficción. Quiero decir que en la medida en que los textos representan su propio hacerse (*mímesis de proceso*), la enunciación no deja lugar a la distinción de uno u otro.

Comienzo con el que me parece el ejemplo máximo de este fenómeno textual: una nota al margen en uno de los borradores para la tercera parte de *Tadeys*, cuyo contexto

viene de las tribulaciones de Maker, el reverendo traductor ya expulsado de LacOmar, que se excita ante los actos sodomitas de los tadeys: “En la innombrable zona, su hábito estaba empapado, así como sentía los muslos pringosos de, del... líquido innombrable (¡innombrable!), pensó, ¡hipócrita época, cuántas letras se perdían por tu culpa!”. La nota a la que me refiero dice simplemente: “(Esta nota irá aparte)” (Lamborghini 2009, p. 337).

A primera vista, no parece sino un ejercicio del estilo *ceci n'est pas une pipe*, mas ¿debe suponerse que la nota sólo se refiere a sí misma? De serlo, ¿cuál sería el objeto de observar tal interrupción por parte del narrador si, según Genette, las notas “están tan estrechamente relacionadas con tal o cual detalle del texto que no tienen... ninguna significación autónoma”? (2001, p. 272).

Haciendo caso a Genette, la nota sólo puede leerse en relación con el cuerpo del texto, pero de algún modo da a entender que hay algo que debe colocarse fuera de éste (hasta donde está escrito, sólo se sabe que es la nota misma). No por ello debería pensarse sólo en la referencia a Magritte, pues hay otros casos, en los mismos borradores, en que una parte del texto principal queda finalmente como una nota al margen en la versión “definitiva”, como en el caso justamente titulado “Nota al margen” de los borradores (p. 397), que en la carpeta III aparece como “Una nota al margen” (p. 206), en un tercer o cuarto grado de marginalidad de la nota 32 (p. 199).

Si bien no ignoro su carácter de “borradores y reescrituras” pienso que, al estar publicados, la crítica no puede pasarlos por alto merced a esa misma etiqueta. En todo caso, y justamente como parte de un “plan” de publicación, el proceso de escritura es fundamento para la configuración de la “obra”. Entonces, la nota en la p. 337 es importante en tanto deja señalado que, más allá de su posible contenido, existe un ordenamiento a considerar.

Retomando la pregunta sobre quién habla en dicha nota, podría conjeturarse: 1) que ese texto (lo referente a la excitación de Maker) debería pasarse a la “versión definitiva” como una nota; 2) que hay un plan para escribir una nota sobre el pasaje, mismo que no se efectúa; 3) que la ambigüedad sobre el carácter informativo de la nota es parte del propio sistema de escritura (gesto Magritte).

Ahora bien: siguiendo el mismo argumento, cabría señalar igualmente que en las notas “el cuadro de destinadores posibles... es el mismo que el del prefacio” (Genette 2001, p. 275). Salvando cualquiera de las combinatorias que el teórico enumera, aún podría decirse que la voz de quien proporciona las notas es una instancia externa al cuerpo del texto. El problema de pensar en tal exterioridad es que ciertas notas remiten tanto a instancias ficcionales de enunciación como a instancias “externas” (el propio autor). Por ejemplo, cuando Dam Vomir se hospeda en el Rau, se dispone a escribir en su *Diario* [sic]; en este pasaje de *Tadeys*, hay una nota al pie que merece análisis: “Al que había titulado, con pedantería: EL MANUSCRITO (también puede faltar)” (Lamborghini 2009, p. 145).

No sólo la oración parentética resalta por su doble carácter narrativo-enunciativa, la cual parece indicar una anotación propiamente autoral que señala un posible libro inserto;<sup>132</sup> también la ambigüedad generada por el uso del verbo haber, que puede confundir la primera y tercera persona, dejan un margen de duda: ¿quién había titulado con pedantería, el autor o el personaje? Por su parte, subrayar una obra tan íntima como el diario, no destinado a su publicación dentro de la diégesis, ¿es una decisión autoral, un rasgo de la soberbia del personaje o una corrección accidental de los editores?

---

<sup>132</sup> Si bien se abordará esta promesa de obra como otra de las técnicas de inacabamiento, en *Tadeys* principalmente, pero acaso también en otros textos lamborghinianos, las referencias metaficcionales dentro del mismo universo son frecuentes; los clásicos de LacOmar (la *Taddeseada*, por ejemplo) y el diario de Hien Jones son promesas de libro que jamás quedan resueltas y muchas veces sólo apuntadas.

En cualquiera de los casos mencionados, cual sea la respuesta que se elija, se encuentran presentes las características definidas por Eco para identificar al *autor modelo*; sin embargo, éste no sólo “escribe con el mismo estilo” que en *El fiord*; también cumple un papel actancial que narra y reescribe, llegando a corregirse al mismo momento de narrar, e incluso (y aquí está el principal problema) aparece de manera inlocutoria (“La había titulado”) tanto como perlocutoria (“esta nota irá aparte”; “también puede faltar”).

La pregunta que surge de esta distinción, como lo mencionaba algunos párrafos atrás, es ¿quién habla? Si para efectos de análisis se determina que es el autor modelo (el concepto semiótico generador del enunciado, el emisor que, junto con el lector modelo, conforman el pacto de lectura) entonces *Tadeys* implica un conjunto terminado y fijo, una obra (inorgánica, abierta) lista para ser interpretada; si por el contrario, se considera que quien habla es el autor histórico, las indicaciones sobre posibles variantes, modificaciones y, en general, todos los indicios de inacabamiento son evidencia de una obra inconclusa que se publica a pesar del autor.

Ninguna de estas dos posibilidades, sin embargo, es satisfactoria para explicar, por ejemplo, la inclusión de las notas al margen 1ª y 2ª versión de la p. 179, es decir, en las carpetas revisadas (el texto “canónico”); tampoco es satisfactoria la pregunta por la autoría de *Tadeys*, ni de *Novelas y cuentos* (I y II) ni de la última edición de sus poemas (la que se cita en el presente texto). Dado que la selección, ordenamiento y publicación pertenecen al albacea y los editores (acaso la misma persona, acaso diferentes), ¿leemos lo que Osvaldo Lamborghini, en tanto función descriptiva, quiso entregar a prensa o lo que, en cuanto función indicadora, escribió en carpetas, agendas y cuadernos, de los que debía seleccionar y descartar, ordenar y publicar por sí mismo?

Menos que responder a esta última pregunta, intento destacar que, al igual que en el caso macedoniano, no es posible diferenciar al autor histórico del semiótico; y del

mismo modo hacer notar que fiarse de una realidad dada, históricamente comprobable (como las constantes fechas puestas en *Las hijas de Hegel* o el ordenamiento de los *Poemas* e incluso en el posible carácter alegórico de *El fiord*) no puede revelar gran cosa respecto de las condiciones de escritura (y por ende, de interpretación), ya que cualquier intento por pensar en un Osvaldo Lamborghini “real” implica aceptarlo como ficcional y viceversa.

### 5.2.2. *Los nombres de Osvaldo Lamborghini: “Ni muchos ni tampoco uno solo”*

*Sebregondi se excede* es quizá lo más cercano a un texto autobiográfico o quizá, para decirlo en términos menos ambiguos, raya con la autoficción. Zyanya Mejía establece que los tres *Sebregondis* (la “novela”, el poemario y el texto póstumo *Sebregondi se excede*) “como ningún otro texto de la obra lamborghiniana, trenzan con palabras la vida, la obra y la lengua de Osvaldo Lamborghini” (2019, p. 117).

Si bien es cierto que algunas anécdotas, e incluso el personaje principal surgen de episodios biográficos,<sup>133</sup> la lectura propicia una imagen dúctil tanto del autor como de su contexto. No busco con ello catalogar los distintos *Sebregondis* en ninguna clasificación teórica, sino mostrar cómo es que la operación de autor mítico desdibuja los niveles enunciativos que caracterizan el texto literario según su género; es decir: el “narrador” de *Sebregondi retrocede* y el de *Sebregondi se excede* deberían ser distintos del yo lírico de *Sebregondi* (Mondadori).

El problema de esta difuminación enunciativa se presenta cuando se tiende a relacionar al autor histórico con el autor mítico, pero no como un acoplamiento, sino

---

<sup>133</sup> Según Aira, en *Sebregondi* “se fundían las [figuras] de Gombrowicz, Pepe Bianco y un tío de Lamborghini que había viajado de Italia a la Argentina a visitar a la familia cuando Osvaldo era chico [y que] había resultado un farsante y terminó escapándose con toda la plata que logró extraerles a sus parientes” (Aira 2011, párr. 21).

como el generador de un aura particular en la que el “estilo”, la biografía y el mito trabajan sobre la recepción.

Así pues, quisiera examinar algunas de las alusiones que se hacen del nombre Osvaldo Lamborghini no sólo en los *Sebregondis*, sino también en *Tadeys*, pues la desautorización del yo en estos textos conlleva menos a encontrar un yo ficcionalizado que a una materia metamórfica, significativa sólo en la medida en que la propia trama lo significa.

Recuérdese que las partes “dejan de ser partes cuando la última ilusión de cosagrande redonda está pinchada” y asimismo que “No hay muchos uno ni muchos ni uno uno” (Lamborghini 1988, p. 37). Al considerar que las numerosas alusiones hechas en los *Sebregondis* obedecen al nombre de Osvaldo Lamborghini, autor, habría quizás que pensar, como en el caso macedoniano, que se trata de partes, es decir, de múltiples Lamborghinis. Pero éstos “son algo más que partes” que dejan de serlo al anular al autor (la cosagrande redonda, pinchada). Desinflado el ego (es decir, el yo enunciante), los muchos (nombres) dejan de ser uno y muchos.

“Ele: Oh, sombras débiles” dice el final del fragmento titulado simplemente “L” en el *Sebregondi* “novelizado”. Si L remite a pensar (y no hay nada que lo indique) a Lamborghini, L O únicamente sería una “sombra débil”, un rastro de autor que no es el constitutivo principal del texto;<sup>134</sup> ante esta posible interpretación (que no me cansaré de insistir, es quizá sobreinterpretación) habría que tomar con cuidado cualquier episodio

---

<sup>134</sup> Acaso también L pueda remitir a Leónidas. L y O (Leónidas y Osvaldo) serían, en esta lógica, las sombras débiles. Un apunte casual, pero significativo, que reafirma esta hipótesis está dado por una lectura que Nancy Fernández revisa en su ensayo “Los hermanos Lamborghini: contrapunto y desafío”, en donde observa que: “Los críticos coinciden en considerar a Leónidas un escritor de vanguardia (o, mejor, de neovanguardia) por la ruptura que establece con las convenciones estéticas, sintácticas, fonéticas, por montar y desmontar (deconstruir) la estructura sólida del lenguaje levantado sobre la Idea, sobre ideas de lo bello y lo comunicable” (2012, p. 112), que es, también, lo que distingue a su hermano Osvaldo. Al afirmar también que éste traduce y se apropia de la figura fraterna “imitándolo primero para traicionarlo después”, O y L serían un solo significante que se desvanece hacia ninguno de ambos.

autobiográfico del que, según Aira, “podría reprochársele la ficcionalización algo desprejuiciada de algunos miembros de su familia” (1988, p. 15).

Pero acaso “L” también designe al lunfardo, pues en el final del segundo fragmento titulado con esa misma letra, se lee: “El lunfardo. / En esta reja las palabras aparecen labradas al revés” (*ibid.*, p. 48). Es decir: al iniciar afirmando que “las partes son algo más que partes”, y que dejan de serlo al “pinchar” el ego, ¿no están brindando las propias frases una clave de lectura, su “trama”?

Ele “permite” pensar en Osvaldo Lamborghini cuando remite a sus iniciales (LO), en un párrafo que remite al ejercicio de escritura; sin embargo, cuando ele se refiere a Sebregondi (y cabría puntualizar que por primera vez en el libro), en el segundo encuentro entre éste y el “narrador”, “L” podría designar al lunfardo. Incluso, si se extiende esta sobre interpretación al *Sebregondi* poemario, L designaría también la libertad y la ley.<sup>135</sup>

Cuando se realiza una lectura autobiográfica o autoficcional (o, en todo caso, una posible alusión a cualquier género de “las escrituras del yo”), se corre el riesgo de buscar una referencia inexistente, o bien de perder el hilo tramado de las cadenas significantes. No se trata, sin embargo, de juzgar dichas interpretaciones, sino de pensar un problema específico tanto del campo (que moldea y define el proyecto creador lamborghiniano) como de la concepción particular de la lengua que hace Lamborghini.

Pienso por ello que es preciso notar que los nombres y las alusiones no tienen correlato, se las ha despojado de referente. Sin embargo, como bien advierte Saer en “El concepto de ficción”: “todo lo que es verificable en este tipo de relatos *es en general*

---

<sup>135</sup> En el *Sebregondi* versificado (2011), el poema “Una ley” (ubicado entre “Palangana” y “Quites”, textos que se conservan en la prosificación), la libertad es tematizada en relación con la muerte y el amor. En una interpretación apresurada, se diría que el poema canta un triángulo amoroso entre el buitre, André y una mujer. Según se puede inferir en la tercera parte del poema, ella ha sostenido una conversación con el buitre (el yo lírico) nombrándolo André (“Aleluya porla / Invocación / A André / Aleluya *pero*”) (versos 54-57), lo que provoca el asesinato por parte del buitre. El amor a una (o más) personas es una cadena: “Sálvese / Quien por ley se encadena a tantos vaya” (versos 74-75) que se rompe con la muerte, salvación del alma esclavizada: “¿Libre, André? / ¿Ahora seré libre?” (versos 3 y 4).

*anecdótico y secundario*, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor *abandona el plano de lo verificable*” (2014 [1989], p. 11. El subrayado es mío). La pregunta, por tanto, radica menos en la posible verdad referencial del enunciador que en el momento mismo de la enunciación: ¿el nombre, la situación, se encuentran en el plano de lo verificable, o bien por el contrario se lo abandona?

Esta misma objeción es la que Luis Gusmán reprocha a César Aira en el prólogo a *Novelas y cuentos I* de Serbal: “La cita [biográfica]<sup>136</sup> de Aira... prosigue en términos en que la ficcionalización tiene una función neutralizante; un texto que no fue dado a leer a nadie pero que estaba en estado de reserva” (2008, p. 45). Así pues, una escena como la de *Sebregondi se excede*:

Mi padre era un pobre loco: loco de frac en el burdel, haciendo brindis por la revo, revolución del 43. El ‘asesor’ del general Savio: –Mi padre no, *tu* marido: –¡Era *tu* padre! –interrumpe mi madre: Entonces: entonces. *Entonces no te acompañó al banco, ja* –la amenaza (1988, p. 86).

es neutralizada por Aira al negarle su capacidad para decir una verdad a riesgo de desautenticar al sujeto histórico: *su* Lamborghini construye únicamente un personaje mediante las afirmaciones sobre su padre; para Gusmán, esta misma afirmación revelaría una verdad profunda sobre el sujeto mismo e incluso, propondría pensar al igual que Saer, en el carácter puramente ficcional, ya que “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las propiedades del tratamiento [de la verdad]”, por lo que el escritor no claudica “ante tal o cual ética de la verdad, sino [que busca] una un poco menos rudimentaria” (2014 [1989], p. 11).

---

<sup>136</sup> “El manuscrito [de *Sebregondi se excede*] está en un gran cuaderno; no fue pasado a máquina ni dado a leer a nadie por el autor, quien ni siquiera se refirió a él nunca –destino que compartió con muchos otros textos...” (*apud*. Gusmán, *loc. cit.*) Aira, dice Gusmán, intenta atenuar las imágenes terribles que presenta Lamborghini respecto a Masotta (pp. 91-92) y que, por metonimia, son aplicables a todos los personajes de la biografía. Recuérdese la cita de la página anterior: “podría reprochársele...”.

Pienso sobre todo en que no existe un hilo narrativo para el conjunto *Sebregondi retrocede* ni, en general, en el grupo de “los *Sebregondis*”; sin embargo, hay una trama (no en el sentido narrativo, sino como ya se vio páginas atrás, como el tejido de las palabras) y en ella, el nombre, el sujeto, tiene su correlato sólo en relación con el momento enunciativo. Dicho de otra manera: Osvaldo Lamborghini es un *Operator* (que hace la obra) y no un *Scriptor* (que ha hecho una obra).<sup>137</sup>

Al leer en clave narrativa tanto *Sebregondi retrocede* como *Sebregondi se excede*, se pierde de vista el carácter ensayístico (en su sentido más elemental, no como género, sino como borradores de escritura): en “Borras”,<sup>138</sup> aparece la caracterización del personaje, así como su llegada con la familia. Hasta este momento del texto cobra sentido el *segundo* encuentro con el “narrador” en “L”.

La lectura de cosas sin sentido, el pensar escribiendo macedoniano (o la aparente escritura automática perfecta que Aira le atribuye) no construye una narrativa susceptible de analizar en tanto tiempo diegético, sino que se efectúa como un construir en el momento de pensar; quiero decir que, a diferencia de la narración, esta operación de escribir ante el lector da un efecto de habla, más que de escritura. El tiempo del discurso (es decir, el tiempo interno, el de la narración como desarrollo diegético) (Ducrot y Todorov 1978, pp. 358-59) es suplantado por el tiempo del escritor (el tiempo externo que obedece al momento de la escritura).

Este mismo efecto produce el borrador titulado “Tadeys o muerte”, en el que nuevamente aparece una alusión al propio Osvaldo Lamborghini, también en una nota (es decir, una exterioridad al texto hecha por un agente externo). En el juego de variaciones de la voz “tadey” del comarquí, la ortografía “tadd-ey” de la narración es aprovechada

---

<sup>137</sup> V. *supra*, p. 30 y ss.

<sup>138</sup> En lunfardo, “borra” significa: “Cosas, expresiones y palabras inútiles o sin substancia”. Definición tomada de [todotango.com](http://todotango.com)

por este agente externo para reflexionar sobre el español y, además, para narrar y divagar sobre su relación personal con un experto en la lengua comarquí, que al final deriva en una nueva narración que se incorpora, o podría incorporarse, al cuerpo principal del texto.

La nota me interesa porque pone en escena la idea de una posible referencialidad que nuevamente seduce para la interpretación del pasaje. Al nombrar su amistad con Omar “Roy” Lemos, Lambor aclara: “me prestó el dinero para *venir ¿a qué? a Barcelona*” (Lamborghini 2009, p. 366. El subrayado es mío); detenerse en la averiguación sobre el referente de Roy implicaría aceptar que se trata de una autoficción en la que Lambor y Roy tienen su respectivo correlato en el autor y algún amigo. Pero, al igual que con el encuentro entre Hobbes y Macedonio, se tendría que aceptar la posibilidad de que La Comarca tenga un posible referente y que los tadeys sean una alegoría, como en *El fiord*.

Lambor, en la nota, viajará a La Comarca para satisfacer su deseo homosexual: “Yo no veía al tadey como un animal. Claro, patente, veía al marica. Sólo quienes habían nacido en La Comarca veían *realmente otra especie* y no una especie de puto” (*idem*, p. 369). Pienso que si se buscara una referencia, se obviarían algunos rasgos importantes de la enunciación: el agente externo que escribe la nota (en el presente externo) daría la apariencia de una voz autoral; pero esa voz ingresa en su propio universo narrado, prohibiendo así la interpretación referencial, pues se integra al tiempo diegético interno, fundiéndose con el narrador: “y no una especie de puto. Y perdido el hilo otra vez. La nota era para explicar más extensa, ¡académicamente! (acabo de romper las fichas), por qué *tad-ey* en vez de *tadey*” (*loc. cit.*).

Es importante advertir que el hilo no se pierde dentro de la nota, sino en el cuerpo del texto: “*Pero, de todos modos*, me he pasado la vida hablando de los *tadeys* y jamás he visto a ninguno.... Éste es un típico pensamiento enfermizo —un síntoma, se dice—: perder el hilo y gozar, gozar cuando se pierde el hilo” y, más adelante: “Como fantasmas

podríamos, perdido el hilo, preguntarnos impacientes, desde ahora: ¿dónde comeremos esta noche un cráneo de tadey? Pero el hilo no tan perdido... *Ahora son las seis de la tarde...*” (p. 359)

Cuando en capítulos anteriores decía que el cuestionamiento al código implica rechazar las convenciones ideológicas (la correspondencia entre mensaje y referente), este cuestionamiento supone también el rechazo a la relación entre lectura y pacto lector, o bien, la convención de que la novela está en el desarrollo de acciones, en la semántica temporal o, dicho de otro modo, en el tiempo en la función poética. Para Julio Prieto, se trata de “ejercer una *paciencia* de la contradicción”, puesto que lo contradictorio genera una fuerza significativa mediante “su capacidad de cuestionar y reimaginar las reglas del discurso y la relación social” (2016, p. 44)

El hecho, pues, de nombrarse, no implica una autoficción, pues no hay “Ni muchos ni tampoco uno solo [ni] Ninguna soledad mayor o menor” porque “*Entonces*. La convención se sostiene[:] la convención que se sostiene [es] La convención [semántica]” (Lamborghini 1988, p. 37). Recuérdese que *Literal* ha hecho notar que el código es un problema, al permitir construcciones ideológicas que obligan a la coincidencia entre mensaje y referente; por ello su discurso se propone desarticular esta convención: se tiene que vaciar al código de toda enciclopedia para que sea eso “oculto”, “no sabido”, lo que conforme el objeto literario.

En este sentido se entiende, como lo señala Silvana López, que sea justo en donde el código deja de producir referente donde hay que buscar el artefacto literario lamborghiniano:

la poética lamborghiniana corta y separa, en una singular operación de intervención, la frase, las adjetivaciones, la palabra, la sílaba, la letra, produciendo que en el coágulo – que escande la linealidad sucesiva del lenguaje– y en el intersticio –el espacio en blanco,

la barra o el paréntesis– ingresen los fantasmas y reverberen los infinitos sentidos de la lengua” (2016, p. 20),

ya que, como se recordará, es en la inversión del logaritmo saussureano de Lacan en donde se encuentra el discurso, es el significante el que otorga el significado, por lo que todo Signo será la cadena fónica que produce referentes. El problema principal radica en que se lee según la operación inversa, en la que es el referente el que da sentido a los significantes.<sup>139</sup>

En este modo de leer se encuentra también la asociación temporal. Se lee en forma de novela (incluso si genéricamente, como en *Tadeys*, conforma el artefacto textual) lo que en primera instancia es un acto del “habla” del enunciador, quien adquiere forma en tanto dice, más que decir algo formado. Por ello me parece importante pensar en la posición enunciativa antes que en la linealidad diegética: la trama ya no es, para el proyecto creador lamborghiniano, el tiempo diegético e interno de la obra, sino la forma en la que los significantes van construyendo significados.

Por tanto, y a manera de resumen, los cuatro niveles de desautorización del yo que Premat señala, están presentes en la constelación textual lamborghiniana no a partir de su toma de posición en el campo, sino en la forma en el que éste modificó la manera de leer a Macedonio Fernández:

a) En cuanto a lo lingüístico, el yo no es ni muchos uno, ni uno uno (si se me permite el parafraseo): es el símbolo de una ausencia (v. *supra*, p. 122) y un cambio de lugar. Por lo tanto, “O.L”, “Ele, Oh”, Lambor, y cualquier otra manifestación del “yo” de autor sólo responden a su relación con el resto de la cadena sintagmática: los juegos

---

<sup>139</sup> V. *infra*, p. 205, donde se abordará más detalladamente la problemática de los tiempos de enunciación y narración.

fónicos son la “estructura estructurante” entre la que coagulan los fantasmas, esos “restos” que, al ser inaprensibles para el crítico, conforman el objeto literario.<sup>140</sup>

b) En lo psicoanalítico, al ser “un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance” (Premat 2008, p. 12), el autor se posiciona no como el *scriptor* que entrega (publica) una obra, sino como el enunciadador (*operator*) que muestra su proceso, susceptible de intercambiar su identidad según “lo que se está leyendo en cada caso” (v. *supra*, p. 168), o, en palabras de Masotta: “si el sujeto habla... es porque se sitúa en el lugar... desde donde el discurso fue proferido” (1970, p. 63). Si se lee desde el tiempo interno de la diégesis (semántico), sus formas gramaticales “no suministra[n] ninguna información y no constituye[n] siquiera un asomo de situación temporal” (Ducrot y Todorov 1978, p. 358) ya que los tiempos que están funcionando son enunciativos (tiempo del discurso): el tiempo del escritor y el del lector (tiempos deícticos).

c) El autor como institución sociológica, queda determinado como superior a los sujetos que escriben, en tanto que su autoridad es también una construcción literaria: el mito como proyecto creador es responsable de su enunciación, pero el sujeto histórico no, ya que la combinatoria que permite su obra está a merced de la voluntad del lector; así, la inherencia del autor en el humanismo burgués queda indeterminada en tanto cuestiona la firma como sinónimo de discurso emitido por un yo histórico.

d) Finalmente, habría que preguntarse si los distintos yoes lamborghinianos “desarrollan una deconstrucción múltiple del sujeto cartesiano”. Porque si en Macedonio Fernández encontramos también a William James o a la Eterna (y, en la praxis, Macedonio también es Adolfo de Obieta y Ana Camblong como ordenadores y

---

<sup>140</sup> “los efectos de la dispersión del significante y del resto como goce son idénticos: cuando el significante, después de atravesar el signo, después de recibir todas sus significaciones y asociaciones se borra como tal y se convierte en pura materialidad, cuando se deja entender pero no es susceptible de ‘saber’, el lenguaje anula sus ‘niveles’, ‘jerarquías’ y ‘representaciones’ que constituyen la base del llamado discurso crítico como metalenguaje” (“El resto del texto” 1973, p. 51).

seleccionadores del discurso), en Lamborghini no hay un sujeto, ni hay muchos: se trata de objetos que en tanto designan y describen indistintamente, obtienen significaciones en tanto su propia cadena signifiante se desarrolla temporalmente, en el entendido de que “La temporalidad lacaniana... depende del *acto de anticipación lógica por el cual el sujeto decidió su elección del signifiante y del efecto ‘retrógrado’ (‘retroacción’) del Código (esto es, del ‘lugar del Otro’)* sobre el mensaje que de ella resulta” (Masotta 1970, p. 39).

En esta atención al efecto retrógrado es donde, sospecho, se articulan mejor las distintas técnicas de inacabamiento, pues al ser un efecto retórico, y no una recuperación *a posteriori* de la escritura, sus técnicas son tan susceptibles de análisis como importantes en la reformulación de la *illusio*.

## 6. MALA ESCRITURA, GRAMÁTICA NEGLIGENTE, SEMÁNTICA ENRARECIDA

Julio Prieto propone en su *Desencuadrados...*, una descripción para la mala escritura que es conveniente retomar para el inicio de este apartado: “distancia que existe entre la claridad didáctica de un discurso racionalista y la ex-céntrica opacidad de una escritura que empieza a trabajar la noción de extrañeza<sup>141</sup> en la superficie de la materia verbal – una superficie plagada de caprichosas ‘rarezas’ que obstaculizan e interfieren el avance *normal* del sentido” (2002, pp. 42-43).

De esta definición (o la descripción de lo que supone una “mala escritura”) destacan, pienso, la racionalidad ligada a la claridad discursiva (lo didáctico podría referirse a lo entendible, que asimismo es explicable); también la existencia de un centro (estético) del que la escritura se distancia; y finalmente que sea en la materia verbal, y no en el contenido, donde hay obstáculos, interferencias de sentido (es decir: el enrarecimiento está en la función metalingüística y no en la poética).

En tanto que la “buena” escritura centra la atención del lector en el contenido de un discurso, la “mala” parece destacar más bien la reflexión sobre el código; distrae del mensaje al presentar una alteración lingüística y obliga a pensar en la corrección del error, en la eliminación de erratas y la clarificación discursiva. Por ello es importante destacar el adjetivo utilizado (y subrayado) por Prieto: al hablar de *normalidad*, se refiere al modo en que el lector registra la información del texto; cuando ésta pasa a segundo plano es porque la perturbación al código focaliza el “avance” en la reflexión sobre sí.

Sin embargo, a pesar de lo ilustrativa y delimitada que resulta la definición de Prieto, además de la utilidad que aporta para el análisis de los autores que aquí se abordan,

---

<sup>141</sup> “Extrañeza” no supone una cualidad en el estudio de Prieto, sino un género narrativo. Las “narrativas de la extrañeza” son categorizadas a partir del trabajo de Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, aunque como se especifica, éstas atañen menos a la verosimilitud, la metaforización de lo indecible, o la cotidianidad de un suceso, que a la materia lingüística.

esta descripción tiene el problema de situarse muy tardíamente en el rastreo del fenómeno. El hecho de focalizar lo que llama las “narrativas de la extrañeza” en el siglo XIX, particularmente en el relato fantástico, y su posterior lectura freudiana, obligaría a omitir una de las fuentes macedonianas más importantes, la novela que pienso como la raíz de todo posible estudio sobre la mala escritura (acaso cojeando del mismo pie): *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne, es el inevitable fantasma que ronda este trabajo; inevitable no sólo por ser, como dije, una de las fuentes más importantes de Macedonio Fernández, sino justamente porque esta obra es, ante todo, una pieza maestra de la negligencia en la escritura.

Analizar la novela de Sterne es difícil: no basta la literalidad del título, pues en realidad el lector termina sabiendo muy poco de la vida del narrador (que sucede luego de doscientas páginas y no se aborda mucho más); y si bien hay *muchas* opiniones suyas, es notable que cada digresión sea precedida por la voz de un personaje; es decir: las opiniones se expresan sobre otras opiniones; quizá por ello Shklovski asegura que “las causas siguen a los efectos” (1991, p. 149), pues cada opinión de Tristram es en realidad el motivo de una nueva digresión sobre las opiniones de los otros personajes. Además de que, como protagonista, brilla por su ausencia, y como narrador es tan omnisciente que hace notar su posición extradiegética, lo que deja en más problemas al lector: ¿desde dónde y cuándo narra Tristram Shandy?

Pero quizá cause más extrañeza su impacto visual: desde los signos de puntuación, específicamente, rayas, guiones y puntos suspensivos que parecerían subordinar la enunciación, jerarquizar las acotaciones parentéticas de segundo, tercer o cuarto nivel, hasta las páginas en blanco (o en negro), asteriscos y demás formas de hacer notar ciertas ausencias. Al mismo tiempo, es frecuente encontrar hipotaxis o perífrasis que entorpecen,

o cuando menos dificultan la lectura. Para ejemplo, transcribo una cadena oracional que de tanto agregar objetos directos y subordinadas, retrasa el núcleo de la oración:

La esposa del cura párroco se compadeció de [una viuda] y, habiéndose lamentado con frecuencia de la dificultad con la que durante muchos años había venido desenvolviéndose el rebaño espiritual de su marido, al no existir partera de ninguna clase o categoría a quien acudir en caso urgente en más de seis o siete millas a caballo. Siete largas millas que en noche cerrada y por penosos caminos en un terreno muy arcilloso valían por catorce (que para el caso era como no tener comadrona). Se le metió en la cabeza a la mujer del pastor que sería una atención para toda la parroquia, así como para la pobre señora, instruirla un poco en los principios fundamentales de su oficio (Sterne 1985, p. 39).<sup>142</sup>

La cadena oracional se rodea por una perorata contextual que, como el mismo narrador afirma, avanza por digresión y no por acción: pesan más en la lectura las oraciones respecto a la falta de partera que el núcleo que subordina (la compasión por la viuda) y que la resolución de la esposa del cura para instruirla en la partería. Es notable cómo el traductor recupera al sujeto, porque definitivamente conservar la sintaxis equivaldría a entorpecer la lectura y acaso también la comprensión del pasaje. El mismo Tristram, por ello, solicita a su lector (apelando directamente) que “no pierda el buen talante”, y le conceda la lectura porque algo de bueno hay en ella: “Si en ocasiones –doy la sensación de despistarme en mi camino, –o parece que en algún momento me pongo un gorro de histrión con cascabel al encontrarnos usted y yo, - -no huya, -concédame el

---

<sup>142</sup> Aunque uso la traducción disponible en español hecha por José Antonio López de Letona, la curiosidad por el original me llevó a cotejar la versión en inglés; fue notable que la puntuación se desvirtuó en función del ritmo. Así, mientras que en la edición inglesa se lee: “within less than six or seven long miles riding; which said seven long miles in dark nights and dismal roads, the country thereabouts being nothing of a deep clay, was almost equal to fourteen” la subordinada y su coordinada intermedia se pierden en la traducción para brindar una sintaxis más pausada y de fácil lectura en una sola oración. Lo mismo sucede en las siguientes dos, igualmente subordinadas en inglés: “and that in effect was sometimes next to having no midwife at all”, que el traductor coloca entre paréntesis, e “it came into her head that it would be as reasonable a kindness to the whole parish...”, que además de volver a incluir el sujeto (perdido entre las siete oraciones subordinadas de la versión inglesa), coloca pausas de lectura que facilitan la comprensión del pasaje.

crédito suficiente hasta que me muestre más juicioso, fiado de que, –al avanzar la historia, se reirá usted de mí, o conmigo” (*ibid.*, p. 38).

Esta breve muestra, que acaso saldría de la definición de Prieto justamente por su claridad didáctica y racionalidad (la novela, recuérdese, se escribe durante el periodo ilustrado), es sin embargo muy representativa de lo que constituye cuanto analizaré en las siguientes páginas: por un lado, la materia verbal se enrarece ya sea por medio de la puntuación (guiones, rayas y todo tipo de marcas ortográficas que son significativas como parte de un discurso constantemente interrumpido),<sup>143</sup> ya por medio del aletargamiento temporal que se traduce en un solo acontecimiento, nimio, extendido en poco menos de seiscientas páginas: el nacimiento de Tristram Shandy.

Quiero decir que no basta con categorizar de raro el uso de la palabra para designar la mala escritura, ni tampoco el entorpecimiento de la misma, sino que esta rareza sea precisamente una categoría útil del análisis, algo más que un adjetivo. El problema estriba en encontrar qué es “raro” en el lenguaje y qué no. Si la lengua ya no se estudia como la representación de lo natural, no es posible acudir a lo que Foucault llama “variables de enlace” en la gramática clásica, que tienen que ver con la manera en la que se designaba y cuánto de ello hay en lo designado:

El origen del enlace; un signo puede ser natural (como el reflejo de un espejo designa lo que refleja) o de convención (como una palabra puede significar una idea para un grupo de hombres). El tipo de enlace: un signo puede pertenecer al conjunto que designa (como la buena cara forma parte de la salud que manifiesta) o estar separado de él (como las

---

<sup>143</sup> Es muy común encontrar asteriscos que censuran ciertas palabras (uso que se extiende en la actualidad), como en la p. 112, en donde para explicar un silencio del tío Toby, Tristram explica qué es la aposiopesis y aclara que en los asteriscos debería aparecer la palabra “trasero”, pero como se trata de una impudicia, prefiere modificarlo por una metáfora: “camino cubierto”. Sin embargo, hacia la página 570, los asteriscos sustituyen un parlamento “ya dicho”, que se explica hasta la página 582, pues como el narrador había escrito el capítulo XXV antes de los capítulos XVIII y XIX (donde los asteriscos están colocados), se entiende que esta omisión obedece a la falta del texto correspondiente. Como se ve, el humor asociado al inacabamiento, al proyecto y el trabajo en progreso ya están presentes.

figuras del Antiguo Testamento son los signos lejanos de la Encarnación y de la Redención). La certidumbre del enlace: un signo puede ser tan constante que se esté seguro de su fidelidad (así, la respiración señala la vida); pero puede ser también simplemente probable (como la palidez del embarazo). Ninguna de estas formas implica necesariamente la similitud; el signo mismo no la exige... Estas tres variables sustituyen a la semejanza para definir la eficacia del signo en el dominio de los conocimientos empíricos (Foucault 2010, p. 75).

Concedo: recurrir a la gramática renacentista (francesa, además) para ilustrar un problema que aparece en el siglo XX puede pecar de anacrónico y fuera de lugar, pero ruego al lector seguir este razonamiento para explorar cómo acercarse a la designación de lo raro como categoría. Cuando la *episteme* pasa de “leer el libro de la naturaleza” (es decir, cuando se abandona la idea del signo natural y se pasa a la arbitrariedad, estudiando el signo en su convención y no en su semejanza), las palabras dejan de indicar cosas y se emplean para “medir” cosas, pues “en su perfección, el sistema de signos es este lenguaje simple, absolutamente transparente que es capaz de nombrar lo elemental; es también este conjunto de operaciones que define todas las conjunciones posibles” (*ibid.*, p. 79); por lo tanto, continúa Foucault:

Ahora es posible definir los instrumentos que prescribe al pensamiento clásico el sistema de los signos. Es este sistema el que introduce en el conocimiento la probabilidad, el análisis y la combinatoria, lo arbitrario justificado del sistema. Es él el que da lugar a la vez a la búsqueda del origen y a la calculabilidad; a la construcción de cuadros que fijan las composiciones posibles y a la restitución de una génesis a partir de los elementos más simples; es él el que reconcilia todo saber de un lenguaje y trata de sustituir todas las lenguas por un sistema de símbolos artificiales y de operaciones de naturaleza lógica (*idem*).

No es de sorprender que este sistema, altamente autorreferencial, sea a la vez el que da lugar al *Quijote* o *Las meninas*, y por consiguiente *Tristram Shandy* o *Jacques el*

*fatalista*. En tanto que el sistema consiste en presentar “una idea [que] puede ser signo de otra no sólo porque se puede establecer entre ellas un lazo de representación, sino porque esta representación puede representarse siempre en el interior de la idea que representa” (*ibid.*, p. 81) debe existir un acuerdo previo sobre lo que el signo puede y no puede representar.<sup>144</sup>

Así pues no es discordante que para el siglo XIX –y disculpará el lector el abrupto salto temporal–, cuando Saussure se queja de la supremacía de la escritura por sobre la oralidad,<sup>145</sup> pareciera denunciar esa fijeza con la que se mantiene el signo en el tiempo, pues cualquier alteración de las posibilidades desafía la convención.

Por lo tanto, la capacidad del lenguaje para no semejarse a lo natural, ni tampoco a lo que se convino en que debía o podría designar, es lo que manifiesta su calidad de raro. Sin embargo, recuérdese que la lengua no sólo es semántica, pues también establece convenciones sobre el cómo pronunciar (fonética), cómo articular (lexicología, gramática) y además cómo representar todo esto (fonología, morfología, sintaxis);<sup>146</sup> así pues, una categorización de la rareza también debería contemplar estos aspectos en sus manifestaciones escritas, para dar una descripción más completa de lo que es la mala escritura.

Trataré de abordar para este análisis, por tanto, aspectos tanto sintácticos como morfológicos, fonológicos y ortográficos que den cuenta de estas rarezas, para ilustrar lo

---

<sup>144</sup> Foucault estudia la transición de la Edad Media al Renacimiento; sin embargo, parece que no toma en consideración la lejanía de esta discusión sobre naturaleza y convención del lenguaje, que ya está en el *Cratilo*.

<sup>145</sup> “la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo.... Esta ilusión ha existido en todos los tiempos, y de ella están teñidas las opiniones habituales que corren sobre la lengua. Así, se cree comúnmente que un idioma se altera más rápidamente cuando no existe la escritura: nada más falso. La escritura puede muy bien, en ciertas condiciones, retardar los cambios de la lengua, pero, a la inversa, su conservación de ningún modo está comprometida por la falta de escritura” (Saussure 1945, pp. 51-52).

<sup>146</sup> Todas estas aproximaciones descriptivas están basadas en el material de Brenda María Islas (2018) para la UAPA de la UNAM; sin embargo, soy responsable de cualquier error o malinterpretación.

mejor posible lo que la mala escritura supone dentro de la tradición que inicia con Macedonio en Argentina y llega al siglo XXI con Lamborghini.

### **6.1. Gramática negligente: rarezas morfológicas, sintácticas, léxicas y ortográficas**

Creo que lo más difícil para empezar este análisis es elegir los pasajes con los cuales comenzaré la exposición, pues de tan numerosos los leo y releo tanto que o comienzan a tener mucho sentido, y por lo tanto dejan de ser ejemplos de mala escritura, o bien no son propiamente ejemplos de mala escritura sino de sintaxis intrincada, pasajes con neologismos u ortografías particulares que no necesariamente desvirtúan la norma.

Así pues, no me parece inadecuado comenzar con una nota al pie, correspondiente al prólogo “A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta” de *Museo...*, que a la vez justifica la mala escritura y viene ad hoc con lo ex-céntrico: “No faltan obras más difíciles que la mía: es decir, las hay que faltan. Sin embargo, desde esta mañana estoy sintiendo el canto de peinarse de Maruca y ahora a la tarde me parece que está concluyendo las dos cosas: no siempre lo difícil queda sin hacer” (Fernández 2015, p. 31).<sup>147</sup>

La cita obedece a lo que Prieto denomina “distancia de claridad didáctica”, muy probablemente debido a la excesiva ambigüedad. Desde el inicio, la frase coloquial “No faltan” (perífrasis para “hay”, o ironía para “sobran”), termina negando su sentido ordinario para reafirmar su literalidad y contradecir lo que regularmente se entiende: “las hay que faltan” implica que la ausencia es lo que hay de estas obras, pero que tampoco son necesarias: “no hacen falta”.

---

<sup>147</sup> A partir de este capítulo las citas a *Museo de la novela de la Eterna* se toman de la edición de Corregidor, pues aunque también aparecen algunas citas de Archivos, me pareció que la primera adopta más el “estilo” macedoniano y por ende descuida ciertas imprecisiones que podrían volver más rica la lectura planteada.

Por otra parte, el segundo orden de ideas modifica de tal modo la sintaxis que no sólo produce más de una ambigüedad para la interpretación. Primero, el que me parece más evidente, “el canto de peinarse de Maruca” implica que hay un sujeto (Maruca) que tiene un canto específico cuando se peina: el enunciador identifica “el canto de peinarse”, tanto como identificaría “el canto de barrer”; al mismo tiempo, también podría interpretarse como “cuando Maruca se peina, invariablemente canta; por tanto, al escuchar su canto, está peinándose”. Incluso, apelando a la enciclopedia, ¿qué impediría pensar no se trata de una olvidada canción de María Isolina Godard, uno de cuyos seudónimos era justamente ese, y que además recuerda a Adriana/Isolina?

Por supuesto que voy de la medida a la posible sobreinterpretación, pero pretendo hacer notar que la mala escritura propicia justamente una lectura confusa, tendiente a hacer dudar al lector, tanto si acude a la enciclopedia (v. Eco), como si permanece en la literalidad. Así como es posible pensar, por ejemplo, que podría tratarse simplemente de una redacción descuidada en la que el deíctico “estoy sintiendo”, que delata un sujeto escribiendo desde el presente, se contradice mediante los adverbios “desde” y “hasta”, puesto que “ahora a la tarde” más bien ya lo deja de sentir, por lo que hubiese sido “más adecuado” un copretérito [escuchaba el canto...], o la perífrasis de gerundio [estuve escuchando el canto]; de la misma manera, deja pensar que la nota se escribió en el transcurso de todo un día, e incluso llega a inferirse que la dificultad para escribirlo consistió en la molestia de escuchar el canto de Maruca:<sup>148</sup> “no siempre lo difícil [p. ej. escucharla, terminar la obra] queda sin hacer”.

---

<sup>148</sup> Debo a mi querida Vanessa esta posible interpretación sobre la molestia que se percibe en el enunciador respecto al canto de Maruca, que yo no había percibido. Cabe decir que su lectura, menos analítica y más intuitiva, me mostró cómo la escritura macedoniana no es fácilmente digerible, pero “emite un tono” inconfundible. Acaso, como parte de la misma selección, “estoy sintiendo” no sea sólo aplicable al verbo “escuchar”, sino al efecto que produce en el auditor, al que le es penoso, doloroso, el oír dicho canto.

Tanto la selección léxica, como la disposición sintáctica, según la hipótesis que trato de señalar, obedecen a una cuidadosa forma de producir el efecto de descuido, de improvisación. Pareciera sin duda que sucede lo que Bourdieu describe respecto al “arte bruto”, que sólo es posible gracias a un campo cultural determinado sin el cual, no sería aceptado, a primera vista, como arte:

los ‘teóricos’ del arte bruto sólo pueden constituir las producciones artísticas de los niños o de los esquizofrénicos como una forma límite del arte por el arte, gracias a una especie de contrasentido absoluto, porque ignoran que únicamente pueden parecerle una producción artística a una *mirada* producida, como la suya, por el campo artístico, por lo tanto habitado por la historia de ese campo: es toda la historia del campo artístico la que determina (o hace posible) el proceso esencialmente contradictorio y necesariamente condenado al fracaso a través del cual ellos tratan de constituir unos artistas en contra de la definición histórica del artista (1995, p. 365).

Pero de ser cierto, ¿no se reconocería en principio al propio “descubridor” antes que al autor del arte bruto? Recuérdese que Macedonio ya ha formado un capital cultural, o “se ha hecho de un nombre” (ambas expresiones de Bourdieu), por lo que no es el campo el que reconoce que detrás de eso rudimentario hay “arte genuino”. Por otra parte, ¿cómo ignorar la decisión de Camblong respecto a los textos “excluidos” de su edición en Archivos, y principalmente la corrección que realiza en “El fantasismo esencial del Mundo”, donde anota: “Cf. **errata** de Ed. Corregidor: ‘fanatismo’, p. 94; se reitera en Biblioteca Ayacucho, p. 241” (1993, p. 85, n. a. Las negritas son mías).

¿Qué orilla a Camblong a pensar que se trata de una errata? Pensar en la fantasía de la percepción de un yo (tema que aborda el texto), dadas la argumentación y el tono filosófico también podrían tomarse como un contraargumento del fanatismo, es decir, la creencia irracional y apasionada (tema que subyace al otro).

Además, la revisión de los textos no necesariamente apunta a una corrección de, cuando menos, posibles erratas. Esto hace aún más difícil la decisión de los editores y críticos al momento de determinar cuándo una variante resulta más o menos adecuada, cuándo hay errores de redacción y cuándo simplemente es una marca de “estilo” del autor. En un pasaje del “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de arte”, puede leerse:

Si me ha salido una novela-museo, ¿qué importa si logro interés por el relato y mientras el lector se cree lector porque los personajes le son personajes en la novela y en los prólogos aunque *leve*, ahumadamente entrevistos y en actos y hechos truncos –yo creo que la Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, Deunamor serán inolvidables aunque apenas los puse a lectura–, operar, a favor del descuido concienical obtenido por interesamiento, un “choque de inexistencia” en la psique de él, del lector, el choque de estar allí no leyendo, sino siendo leído, siendo personaje? (Fernández, *op. cit.*, p. 43. El subrayado es mío).

Este “leve”, que aparece también así en la edición de Archivos, ¿no podría ser igualmente una errata? En un análisis minucioso, me parece que cobra más sentido el pronominal “les ve” cuando, recuperando la oración luego de los paréntesis, el objeto directo es “operar”. Sin embargo, nada parece restarle sintácticamente su calidad de adjetivo, que se adverbializa (“leve[mente], ahumadamente entrevistos”) para indicar que incluso en los prólogos los personajes operan el “choque de inexistencia”, aunque de manera más débil. Otros casos podrían mencionarse tan sólo en este párrafo, pero mi interés está más bien en tematizar un fenómeno de lectura producido ya sea por la atención quisquillosa, ya por la desatención.

Cuando Ricardo Piglia describe al lector moderno, joyceano, recuerda al “lector salteado” que prefería Macedonio, pues éste “se hace cargo de la interrupción, de todo lo que interfiere y lo incorpora a la lectura. Entra y sale, se dispersa, se concentra, se va”

(2015, p. 19). Pero las interrupciones, en este caso, parecen provenir más bien del emisor, pues no se trata de desviar una lectura atenta, sino de provocar la impresión de haberse perdido de algo, o bien de hacer notar los errores.

Podría decirse, junto a Sean Cubitt, que esta literatura tiende a introducir fallas técnicas (*glitches*),<sup>149</sup> errores en la “transmisión” del mensaje; aunque el fenómeno se da más bien en el contexto audiovisual, me parece que es un concepto útil para entender el tratamiento respecto a la mala escritura. Cubitt explica que el “*Glitch* es la evidencia de que el control nunca es total. Completitud, perfección y control sólo van juntos como trío sellado bajo las condiciones de la modernidad” (2015, p. 1). Asimismo, debe entenderse como lo que escapa a la voluntad individual:

es a la vez un evento material y un momento en el cual la posesión de la subjetividad está en cuestión. Una obra de arte o, incluso cualquier comunicación, típicamente establece su fuente como una forma humana, sea imaginaria, ficcional o determinada, o bien planteada como igual, como subordinada o autoritaria. El glitch indica una subjetividad otra en el medio, el fantasma en la máquina, lo inhumano en nuestras comunicaciones (*ibid.*, p. 2).

Si bien es dudoso, pero no improbable, que en el cine existan estos fallos de manera accidental, en literatura no es tan notorio justamente porque como señalo arriba, puede tratarse de una falta a la norma: un error comprensible a nivel frase, u oración, que se pierde entre el gran conjunto que es el libro completo. Al final de cuentas, trabajos de

---

<sup>149</sup> No hay términos equivalentes para *glitch* o *datamoshing*, que aparecerán en adelante; mientras que el primero refiere a “cualquier forma de interferencia electrónica, especialmente a aquella que es audible o visible en la transmisión” (2015, p. 1), el segundo, más específico, se refiere a la corrupción de un video (aunque en muchas ocasiones también afecta la calidad del audio) en la que la imagen se pierde, o se “píxelea” en cuadros que hacen indistinguible el primer plano. Jourdan Aldredge explica que es “básicamente una técnica para dañar video clips creando un efecto de *glitch* de manera que el fotograma que debería cambiar, no lo hace. Es más notorio en los cortes y las transiciones [across motion]”. (*RocketStock Blog* [en línea]: <https://www.rocketstock.com/blog/datamoshing-learn-create-viral-effect/#:~:text=Datamoshing%20is%20basically%20a%20technique,between%20cuts%20and%20across%20motion>. Consultado el 24 de abril de 2022). Las traducciones de estas citas y las que aparecen en el cuerpo del texto son mías.

la magnitud de *Museo...* o *Tadeys*, en su calidad de póstumos, no cuentan con la revisión última del autor, y es necesario presentarlos más bien en tanto manuscritos, ante textos,<sup>150</sup> y no como obras. Sin embargo, creo que la ambigüedad, tanto como la agramaticalidad son condiciones buscadas.

En *Tadeys*, por ejemplo, se encuentran oraciones sumamente discretas junto a sintagmas que aparecen como una sola idea, pero que no cuentan con ningún nexo gramatical. Cito un pasaje muy curioso, por la inocuidad con la que se presenta el error: “Al padre del libro, inmovilizado por una camisa de fuerza y un tejido de complicidades (por fin comprendía qué era la araña Ky) para encerrarlo en un manicomio, a pesar de ser una persona importante” (Lamborghini 2009, p. 68). En términos semánticos, toda la cadena sintagmática tiene sentido, pero la única oración colocada en este pasaje está entre paréntesis. La referencia a la paranoia de Strindberg (el “padre del libro” al que se alude), atribuible más bien al narrador que al personaje, no cumple gramáticamente ninguna función; de hecho, el posible nexo entre el entendimiento de la araña Ky, o el surgimiento de la locura, no se da por subordinación o coordinación oracional, sino en la analogía; es decir que no corresponde al texto, sino a la enciclopedia.

Este “fantasma en la máquina” que hace funcionar incluso la agramaticalidad como generador semántico en el texto, es interpretada por Cubitt como una marca subjetiva en tanto permite una “libertad en su más grande expresión” (*ibid.*, p. 2), pues en efecto, únicamente el individuo puede oponerse a una pretendida universalidad, como la que aparentemente introdujo a los autores del *boom* en el mercado internacional.

Esta interpretación es sustentada incluso por Concepción Company, aunque en este caso su interés se encuentre en la oralidad y no en el texto escrito.<sup>151</sup> Pero destaca

---

<sup>150</sup> V. *supra*, p. 38. El hecho de requerir la participación del crítico en su conformación es lo que toma aquí importancia, pues mientras que el borrador podría reducirse a la relación autor-texto, el ante-texto se formula con la intervención de una instancia que se superpone a aquél.

<sup>151</sup> Al respecto, v. p. 15.

que su análisis esté dedicado a la relación entre sintaxis y subjetivización, relación que a su vez transforma la semántica. En su estudio afirma que “toda subjetivización conlleva un número importante de restricciones en el comportamiento sintáctico de las formas que experimentan este cambio,<sup>152</sup> consistentes en el debilitamiento, e incluso cancelación, de la capacidad sintáctica normal..., es decir, una expresión subjetiva conlleva aislamiento sintáctico y cancelación de sintaxis” (2004, p. 2).

Al comparar las citas de *Museo...* con esta última de *Tadeys*, lo que salta a la vista es que en las primeras la interrupción parece darse a cada momento, mientras que la fluidez de la segunda incluso podría pasarse por alto, llegando a invisibilizar el anacoluto. Pero ello no quiere decir que el texto lamborghiniiano no se haya rarificado, o bien que no presente rasgos de mala escritura. De hecho, como señala Company Company, la modificación semántica obedece justamente a la subjetivización aceptada como hecho lingüístico. Por lo que acaso, en tanto construcción subjetiva, es equiparable al estilo.

Mientras que para Roman Jakobson el idiolecto (y por consiguiente, en tanto representación gráfica, el estilo) es una “ficción perversa”, también acepta que en los casos de afasia en los que se ha perturbado la similitud (o la capacidad metalingüística), “su ‘idiolecto’ deviene, en verdad, su exclusiva realidad lingüística” (1970, p. 44); con ello no quiero decir que los autores sufriesen un tipo u otro de afasia (aunque hay cierta insinuación sobre el escritor y la afasia que habría que considerar), sino que en ambos existe una manifiesta inconformidad con el código.

Así por ejemplo, las traducciones puestas en *Tadeys* parecen entrar en conflicto cuando se las hace funcionar en el conjunto narrativo; no sólo se prestan a dobles sentidos, sino que además incitan a pensar en el trabajo en proceso y con ello en la imposibilidad de capturar la totalidad de un contexto: “Aquel ser no era hombre, arriesgó [Maker], luego

---

<sup>152</sup> Al decir “este cambio” se refiere a las “consecuencias sintácticas de un proceso de subjetivización”, que se da en la “relación entre sintaxis y semántica” (*idem*).

de hablarle en varias lenguas, incomprensibles para *Tadey* [nota 14] –así lo había bautizado porque además de la versión literal de “tadey”, era el gruñido que más repetía al mirarle, fascinado, el miembro...” y en la nota respectiva: “*Tadey*: ¿Visión? A no arriesgarse: fue Maker quien así tradujo” (Lamborghini 2009, p. 187).

En este primer encuentro, Maker ha traducido “tadey” por “visión”; el propio narrador hace notar que quizá este vocablo se refiera más bien al pene (que páginas adelante se llamará “la maker”), puesto que el pequeño simio se entusiasma al señalarlo y gruñir. Sin embargo, cuando más adelante se encuentran otros gruñidos como “tadearse” o el lexicalizado “hacerse *tadear*”, el “vocablo” parece designar el acto sexual. Llama la atención cómo en ningún caso el narrador elimina, ya por su trabajo filológico, ya por su omnisciencia, la ambigüedad: *tadey* podría interpretarse como un imperativo (cógeme), como un sustantivo (pene) o incluso como un adjetivo o una simple interjección, dada la reacción del pequeño animal.

El término, además, ha pasado a la lengua comarquí, aun cuando se lo niega como voz “oficial”.<sup>153</sup> Cuando Jones Hien amenaza con renunciar a sus cargos y exige, para no hacerlo, un fondo millonario del que no dará cuenta, solicita que el proyecto sea “comprendido en menos de 24 horas, pues dado su *tadeísmo* de persistir en conservar sus funciones especiales de gobierno... quería una respuesta clara y rápida” (*ibid.*, p. 70). Este “tadeísmo”, cuyo significado sólo puede inferirse por contexto (es decir: únicamente connota), ¿no habla de una selección particular dada por la realidad comarquí, y no por su código que, por otra parte, es inextricable? (v. *supra*, p. 185)<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> El ministro de Educación y Cultura afirma: “Hace dos años estoy al frente del ministerio, puedo jurar que para mí la inclusión en el *Diccionario de la Lengua* de la palabra *tadeo* es un sueño que me persigue desde la infancia” y más adelante agrega: “Tadeys o tadeos, pero que aparezca en el *Diccionario Oficial*... Son los académicos quienes toman estas decisiones. Todo lo probé para que voten positivamente, hasta propuse la voz *tadeus* que podría hacer pensar en una etimología latina. Pero se han negado por completo. Pretenden que es de tan mal gusto en cualquiera de sus variantes como si en el *Diccionario Oficial* incluyéramos *puto* además de *sodomita*. En fin: ni *tadeo* ni *tadeys*. Y tampoco *tadeus*” (*idem*).

<sup>154</sup> V. también Lamborghini 2009, p. 366, nota 3, en donde se describen las romantizaciones que sufre el comarquí.

Esta insuficiencia terminológica dentro de una novela que por momentos parece emular el tópico del “manuscrito hallado”, con largas notas filológicas que, no exentas de cierta malicia, hacen burla del crítico, son interpretables bien como falta de rigor académico, bien como traducción simultánea. En cualquier caso, al analizar por medio de lo que Foucault denomina variables de enlace, se delata signo inanalizable: en tanto su origen, no hay convención ni naturalidad respecto a su significado; en tanto su tipo, más que referir una pertenencia (el miembro y el acto sexual), refiere al animal por una arbitrariedad del traductor y el hablante (tadeísmo = imbecilidad); en cuanto a la certidumbre, ésta es únicamente probable, como ya se explicó, debido a que las distintas instancias (traductor, narrador y hablantes) configuran el significante de maneras diversas.

Considerando la primera definición que el propio Lamborghini da de sus tadeis como “bichos que irrumpen a través de las endebles paredes de los sujetos de la gramática” (1976, p. 82) se puede apreciar que es en la designación fija en donde se encuentra el problema con el signo. El poema que aparece en la revista *Dispositio* se declara en contra de la palabra que constriñe y encierra la designación: “estilo ligero de signos, que se entrega a ese desborde [de la palabra], extremada muerte de la vieja honra de significar” (*idem*).

Una palabra que fija sus sentidos, que honra la significación al no permitirse decir más que ciertas cosas, necesariamente restringe la realidad que designa; recuérdese que el algoritmo invertido de Lacan propone que es el significante el que moldea sus significados. El código, parece reclamar Lamborghini, es insuficiente, o más bien, es la realidad la que desborda de posibilidades que aún no se terminan de nombrar y que la convención no puede calcular.

A esta misma situación responden los múltiples neologismos macedonianos:<sup>155</sup> si se trata de suscitar estados psicológicos que no estén en la vida, ni el lector ni el autor (Fernández 1990, p. 236), la lengua carece de significantes para nombrar esos fenómenos posibles. Así, cuando el *autor* (o el *scriptor*, en términos barthesianos) quiere enterar a los lectores del destino de los personajes luego de la novela, cuenta que cuando el Presidente los convoca para anunciarles su abandono, “los invitaba a cumplir una despedida eterna de todos y a procurar elegir cada uno el camino que más lo distanciara de los demás”, por lo que “todas las amarguras de la separación por muerte las *presufrieron* tan por entero en esta despedida colectiva por separación, que sintieron haberse tributado las lágrimas de la despedida mortal” (2015, p. 258. El subrayado es mío).

Es notable que sea el *scriptor* (el que ha escrito) y no el *operator* (el que escribe) quien haga esta aclaración, pues es probablemente la misma voz que en el prólogo “Andando” ha dicho que “Nadie muere en ella [la novela] –aunque ella es mortal– pues ha comprendido [el autor] que, gente de fantasía los personajes, parece toda junta al concluir el relato” (*ibid.*, p. 18). Mientras que al *operator* le estaría vedada tal información, el *scriptor* tiene la facultad de saber el posible desenlace (que sin embargo no llega); por ello, el sufrimiento posible de la muerte en alguno sólo se dará cuando acaezca, de ahí que la necesidad de pre sufrir, no contemplada en la lengua, sí esté sin embargo figurada en su morfología.

Jean Franco dijo que la imprenta permite reproducir con fidelidad la intención del autor (v. *supra*, p. 84), señalando justamente el papel de la escritura inamovible, fija, la

---

<sup>155</sup> Además de los ya señalados en otros capítulos (“almismo ayóico”, p. 141, “belarte”, p. 131) se encuentran también el “mareo (o sacudón) concienical” (Fernández 1993, pp. 18 o 38; 1990, p. 258), pueden ejemplificar mejor esta idea el concepto “imagen” (p. 138, n. 93), que ante la insatisfacción de la palabra comunicable, la denotación es simplemente una herramienta de “suscitación de imagen”. Lo mismo con “interjección conceptiva” (1990, p. 247) que sustituye a metáfora, porque “sólo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido”, y no sólo haber comparado.

misma de la que Saussure reniega debido a que no muestra el dinamismo de la lengua viva. Tanto Macedonio Fernández como Osvaldo Lamborghini parecen sugerir la imposibilidad de fijar la palabra en el tiempo; son sintagmas que dicen al momento, se enmiendan y reconstruyen, oponiéndose a lo dicho por Franco en tanto que:

no hay carácter, acto ni suceso material que no sea tan posible como cualquier otro, y la socorrida congruencia de ‘carácter’, ‘verosimilitud’..., desesperado argumento para defender al realismo (que no es arte porque no es mera técnica, sino información que incumbe a la ciencia), son cosas que nunca existieron en la vida (Fernández 1990, p. 236).

Estas elecciones simultáneas de selección y disposición, tal como han aparecido, al dar la apariencia de ser construidas en el momento de enunciarlas, parecerían emular una especie de oralidad. Su incompletitud está en función de fijar en papel lo susceptible de enmienda, y así lo muestran en otros pasajes (v. p.ej., en *Sebregondi* o *Una novela que comienza*); la *enárgeia* sustituye, en todos los casos citados, a la *enérgeia*, lo que equivale a decir que el acto del habla sustituye al relato.

Por ello la necesidad de preguntarse por la posición enunciativa mencionada en otros momentos de este trabajo, pues tanto la apelación como la recomposición y enmienda del discurso son rasgos que aparecen también en el diálogo, por lo que la siguiente pregunta esclarecerá aún algunos motivos más de esta rarificación lingüística: ¿desde dónde habla, y con quién, el enunciador del ante texto?

## **6.2.Las posiciones enunciativas del libro autómatas: una reflexión metalingüística**

A diferencia de Flaubert, quien pensaba que “el autor, en su obra, debe estar como dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna”, tanto Macedonio como Lamborghini pretenden ser visibles en sus textos, de los que, paradójicamente, están ausentes. Su presencia está fundada en la figura del *operator*; pero el *scriptor* pasa a

segundo plano en tanto que la curaduría de los textos difumina o incluso anula la autoría: las ediciones póstumas, como se indica en otros pasajes, modifican cuestiones tan mínimas como las erratas (“fanatismo” vs. “fantasismo”, “casa quinta casa” vs. “quinta casa quinta”)<sup>156</sup> hasta la constitución completa de los volúmenes.

Más que una oposición al Realismo (en su vertiente naturalista decimonona y socialista en el siglo XX), esta fuente de indeterminación parece obedecer al papel mismo de la literatura en relación con su materia, el lenguaje. La fijeza de la palabra, así como la supremacía de la escritura sobre la oralidad, finalmente terminan por ser ilusorias: la interpretación es independiente de cualquier intencionalidad subjetiva, no así el lenguaje, que puede subjetivarse hasta imponer una forma de entendimiento. Quiero decir que más que en el discurso, en la función poética, es en el código en donde se debe prestar atención al detalle para generar interpretaciones.

Cuando Kerbrat-Orecchioni señala, siguiendo el trabajo de Benveniste, que ciertos vocablos incluyen valoraciones implícitas por parte del hablante, hace notar que cualquier selección léxica, por casual que fuese, lleva en sí una forma subjetiva debido a que la misma palabra contiene ya una valoración positiva o negativa. Siguiendo este razonamiento, podría también citar a Antonio Blanco, quien en su ensayo “Cómo hacer cosas malas con palabras...” reúne un catálogo de voces que designa como “actos de habla hostiles y/o socialmente mal vistos” (2008, p. 4). Ambos autores (y quizá también cabría incluir a Searle y, por supuesto a Austin, a quien parafrasea Blanco) señalan el

---

<sup>156</sup> En *Novelas y cuentos I*, de Serbal, César Aira apunta: “una frase, hacia el final del cuento [Sonia o el final], dice ‘casa quinta casa’, lo que parece una errata por ‘quinta casa quinta’. Mi copia a máquina da la primera lección; el manuscrito (creo recordar que eran unas hojas sueltas) se ha perdido. Como Osvaldo revisó la copia caben las siguientes posibilidades: que el texto dijera realmente ‘casa quinta casa’; que dijera ‘quinta casa quinta’ y se le haya pasado por alto al revisarlo; o bien que él hubiera escrito originalmente ‘quinta casa quinta’ y la lección incorrecta *no* se le haya pasado por alto sino que haya preferido el error, que echa a perder el chiste pero lo hace pasar (y esto es muy lamborghiniano, a un nivel ultratextual, a cargo del lector” (Lamborghini 1988, p. 14).

valor puramente ilocutivo<sup>157</sup> y, con ello, la posible intencionalidad subjetiva que persiste a la ulterior intervención “externa” al texto.

Un problema que se apuntaba en el apartado anterior de este capítulo me servirá para comenzar este análisis, pues uno de los efectos de lectura más recurrentes no sólo en la mala escritura, sino en el ejercicio cotidiano de leer, me dificultó seleccionar los pasajes que representasen mejor la mala escritura. Sospecho que toda relectura implica un esfuerzo que termina por dar sentido incluso a aquello que podría no tenerlo, a sabiendas, claro, de que no hay enunciación sin significado, salvo quizá en los balbuceos infantiles. Un texto releído implica, por tanto, un esfuerzo por otorgar sentido a algo que, se sabe, aportará alguna información; de ser verdad, ¿no estaría el lector prejuiciado para encontrar sentido incluso a aquello que, por la propia intencionalidad o por descuido, podría carecer de significación?

Jean-Louis Lebrave, en “La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos”, señala que ésta “plantea, pues, dos problemas específicos: ¿cuáles son los mecanismos que aseguran la unidad y la homogeneidad del ‘discurso’? ¿Cómo se articula la discontinuidad genética sobre la continuidad de los enunciados?” (2008, p. 184). Para él, la interrupción puede encontrarse materialmente en los manuscritos mediante ciertas marcas, y gracias a ello, se puede diferenciar también un estado de *inacabamiento*. De ello se sigue que, por ejemplo, uno pueda distinguir entre un simple descuido y una forma de frase inacabada: “Si el trazado de una frase no termina con una puntuación fuerte, es, en efecto, mucho más frecuente un olvido que una marca de interrupción de la escritura”, mientras que “una infracción a las reglas de coherencia y de saturación sintáctica”, o bien

---

<sup>157</sup> Blanco critica en Austin, especialmente, el “vago criterio” con que distingue el acto ilocucionario, entendido por aquél como “el que realizamos *al* decir lo que decimos y no el *de* decir lo que decimos” (*ibid.*, p. 3); la diferencia, aunque pueda parecer de matices, es importante, ya que en el primer caso, el decir implica efectuar la acción enunciada, mientras que en el segundo cobran importancia la intención (y cómo se la toma), la selección y sus motivaciones.

la constatación de “un fallo en el nivel semántico”, o finalmente una “imposibilidad de organizar el contenido de una manera coherente” (*ibid.*, p. 186) son indicadores de un inacabamiento, diríase, “voluntario”.<sup>158</sup>

Así pues, ¿cómo darse cuenta si, por ejemplo, existe un evidente anacoluto (es decir, la omisión de un componente sintáctico como recurso retórico) o se trata más bien de una licencia del editor para obviar una frase incompleta en función del todo? La nota 4 de la tercera carpeta de *Tadeys*, cuyas dos versiones abordan la historia de LacOmar terminan, respectivamente, en “la Catedr” y “–Usted acaba de hablar de un” (2009, pp. 179 y 180).

Siguiendo el razonamiento de Lebrave, la falta de puntuación fuerte (de hecho, su ausencia absoluta), tanto como el “fallo semántico” (“Catedr”) y la “infracción a las reglas de coherencia” (“hablar de un”) sería indicativa de un descuido, una interrupción que al estar en la carpeta respectiva, el editor incluyó, pero que por su incompletitud tendría que pertenecer a los borradores. El hecho de que sean dos las versiones de dicha nota apoyaría tal hipótesis, dejando ver que la indecisión por la primera (en el manuscrito) le hizo intentar una segunda, que probablemente tampoco convenció al autor y al final ya no pudo completar.

Asumiendo esta situación como verdadera, ¿qué papel jugó Aira como editor? ¿Se debería asumir como una falta de escrúpulos esta decisión por publicar una narración incompleta para su comercialización? Sospecho que el albacea de Lamborghini supo leer esta doble interrupción como parte de la narración misma, pues también publica los

---

<sup>158</sup> Los fines a los que obedece la distinción de Lebrave no son los que persigo en este trabajo, pero la pertinencia de sus conceptos y observaciones son útiles para el análisis; quiero decir que el teórico no está interesado en el inacabamiento como poética, ni en las técnicas que dan ese efecto, sino en el estudio de los manuscritos a partir de las variantes que sufre un texto, bajo la premisa de que el método de escritura que va transformando los manuscritos en obras se infiere a partir de los cambios en el pensamiento del autor; si existe algo que interrumpa sus meditaciones iniciales, eso se verá reflejado en el modo en que cambia abruptamente una idea de un borrador a otro, en la manera en que se da continuidad a una idea según las variantes de una frase o párrafo, etc. Por tanto, habrá matices como éste, que no pertenecen al objetivo de Lebrave, pero sí puede inferirse cierta afinidad con lo que intento expresar.

borradores y las reescrituras como una forma de mostrar el “texto completo” y su “proceso”. Así, las cuatro versiones de “La filosofía Tadey”, que conformarían el inicio tentativo de la carpeta III (la misma en la que están las dos notas referidas), tienen sus propias variaciones respecto a la historia de Goms-Lomes o LacOmar. Y despierta la curiosidad que ninguna de las notas consignadas en estos apartados esté incompleta.

Las posibilidades de esta incompletitud podrían fundarse en al menos dos alternativas: 1) que la falta de puntuación, coherencia y semántica obedezca a una interrupción de carácter “inspiracional”, y la muerte terminó por dejarlas incompletas; 2) que la interrupción fuese voluntaria y obedeciese a un intento constitutivo de la novela, según la cual la voz filológica (el narrador que encuentra dicho “manuscrito” y lo va comentando, como en el caso de las traducciones) sea quien se interrumpa de manera análoga a como lo hace el narrador cervantino en el episodio del vizcaíno.

Dada la excepcionalidad de estas notas (pues como dije, son las únicas incompletas), me inclino a pensar que se trata de la segunda opción, lo que obligaría a pensar que hay más de una voz narrativa enunciando, tal como lo distinguiese Sanguineti, pues además del *scriptor* y el *operator* (voces que se intercambian en el grueso del relato) se encuentra también esta voz que deja más indeterminaciones que certezas (como en el caso de las traducciones).

Es justamente esta distinción entre voces la que me interesa destacar respecto a la “voz del libro” mencionada por el mismo Sanguineti, y con la que retomo, a raíz de la incompletitud, el problema del prejuicio lector. Si esta voz, o este libro autómatas, “no se limita a pronunciarse, sino que continuamente se interroga [sin que ello signifique] que se esté continuamente objetando [y más bien] se da una mano a sí mismo” (1979, p. 30), debe pues completar sus propios huecos a partir de lo que el escritor italiano denomina

“parahipotaxis”:<sup>159</sup> “porque la discontinuidad sintáctica, o francamente la falta de sintaxis... no significan –por fortuna de los gramáticos y de las gramáticas– que se deba renunciar del todo a una explicación gramatical” (*ibid.*, p. 49).

Remito a uno de esos ejemplos mencionados al principio del capítulo, en el que no hay propiamente una incoherencia, aunque gramaticalmente representa un reto. El párrafo pertenece al motín en el buque de amujerar, y para facilitar la exposición, he omitido todos los paréntesis:

Golpearon la puerta de su amplio camarote. Ahora bien, golpearon la puerta no con familiaridad, y menos todavía de una manera irreverente, pero lo hicieron de un modo tal, como el que no se habría atrevido jamás ni el capitán del barco ni el jefe de la guardia.... Sonrió Ky. Pensó en su muerte, en la que no creía, recordó la literatura aventurera... que había devorado cuando niño convencido de que lo había marcado para siempre: por encima de la ley, inventor de leyes, y el último acto: ejecutado, arrojado a la ingenua “nada” por los hombres... olvidados ya de que no habían soportado las angustias, y que luego se habían mostrado también incapaces de lo único que no se puede ser incapaz: el goce, el goce esta vez de las nuevas tablas grabadas en la piel. Incapaces tanto de vivir en la obediencia, *por debajo*, como también de gozar el vértigo de la grandeza y vivir, pero aquello..., ya desbordaría aquello esa palabra, “vivir”. Lejanía e inefable bisturí: ya que no *por debajo*, la obediencia, que hasta podría ser orgullosa: *por encima* entonces y a sabiendas: ninguna “cumbre”, ninguna “nada” siquiera, sólo la soledad de cada uno en su palacio solitario. La soledad y el aullido luego de abortada la ilusión (Lamborghini 2009, pp. 102-03).

El párrafo transcrito, por sí mismo, carece de causalidad: se trata en todo caso de las divagaciones de Ky, focalizadas por el narrador; pero la causa que lleva al toquido de

---

<sup>159</sup> La hipotaxis, en gramática, es la subordinación oracional derivada de una idea principal (v. *supra*, p. 191, el ejemplo de Sterne). La parahipotaxis, por lo tanto, sería una subordinación alternativa al orden lógico, no regido por una oración principal, sino contextual, temática, enciclopédica o analógica.

la puerta está en función de un escándalo que el propio doctor anotó en su diario, en la página anterior, y que se queda al pasar, como sin importancia, pues continúa con sus reflexiones en torno a su experimento de transformación. La falta de causalidad no queda ahí, pues desde el llamado a la puerta hasta su causa, con la intervención de Jonas Hien, aparece dos páginas después.

La elección del pasaje obedece a que, en una primera lectura, percibí el párrafo como una muestra de anacoluto puro, es decir, creí que se pasaba de una idea a otra sin consecución ni orden. Los paréntesis eliminados, que acentúan aún más esta inconsecuencia, obedeció a un intento por seguir el hilo de la idea principal; mas al leerla de corrido, me di cuenta de que no hay, o más bien, son tres los núcleos semánticos: primero, la llamada a la puerta y cómo esta afectación debe tomarse como signo grave (narrador); luego, la reflexión del doctor Ky, focalizada por el narrador, sobre su inminente fatalidad, después de ser el dueño absoluto del poder; finalmente, los orígenes de lo que (se imagina Ky) es su final: la insubordinación de los amujerados.

La confirmación, que se establece –como dije– dos páginas después, en una primera lectura parece muy lejana, pero no incoherente. Podría decirse que se trata de una divagación controlada, un ejercicio de *peroratio* que sin embargo recobra su *loci* mucho después de trazar un camino azaroso. La subordinación, así, no se encuentra en la cadena oracional; no está en función de la sintaxis, sino de ejes temáticos que pueden incluso no llegar a ningún lado, como en las notas, o como en otro pasaje en el que *Mato y río* viola a *Maker* y eyacula.<sup>160</sup> Ahí, el tránsito de un pasaje a otro deja igualmente un hueco semántico que sólo se resuelve por relectura:

Tenía [Maker] más ganas de cagar y no podía, así como tenía que vomitar de a poco: las lombrices azules le tapaban todos los conductos. Pero de alegría no lo podía creer,

---

<sup>160</sup> Cabe aclarar que *Maker*, obligado a penetrar a *Gran Tadey*, lo mata de dolor-placer, y sigue dentro del cadáver mientras *Mato y río* lo sodomiza.

tampoco nosotros lo sabemos: si porque le dieron por el culo o porque el cadáver se pudo desenterrar. El Gran Tadey, ya muerto, tuvo casi al final una contracción: si no lo aparta de un golpe en la espalda, de nuevo lo atrapa.

Cura, pero en el doble sentido *comilón*, hasta ponerse más robustas, aunque necesitaron un esfuerzo y un golpe de cuajada más para ocupar por entero el cuerpo del monje inmoral, vacilante sobre todo; y todo el mundo ya estaba harto de él. Al encontrar el lugar, las lombrices fecundaban... (*ibid.*, p. 251)

Por una parte, es ejemplar la manera sintáctica en la que se relata la alegría de Maker. Una oración de apariencia “normal” (o de una sintaxis poco enrarecida) comienza en “Tenía”... y finaliza en “conductos”; lo siguiente, aun cuando la sintaxis se enrarece, tampoco carece de coherencia: “Pero [aún con los conductos tapados] de alegría no lo podía creer: El Gran Tadey, ya muerto, tuvo casi al final una contracción [y] si no lo aparta de un golpe en la espalda, de nuevo lo atrapa. [Sin embargo] tampoco nosotros sabemos si [su alegría era] porque le dieron por el culo o porque se pudo desenterrar del cadáver”.

Esta glosa, en la cual me tomo la licencia de ordenar la cadena sintáctica con el fin de mostrar que no existe una agramaticalidad, sino un enrarecimiento sintáctico, señala cómo el prejuicio de querer encontrar información en realidad es más bien una exigencia del código por restablecer su sentido; dicho de otro modo: el *glitch*, como fallo del texto, ofrece una “voz fantasma” dada por la gramática, independiente ésta del sujeto que la emite.

Nótese además el cambio en el orden de ideas que indica el descolgado, donde el segundo párrafo inicia con un sujeto sin verbo, de tal modo que “Cura, pero en el doble sentido *comilón*” no concuerda con “hasta ponerse más robustas... necesitaron”, cuyo sujeto, sin subordinarse ni coordinarse con la no-oración referente al Cura, aparece con el siguiente punto y seguido (es decir, otra oración: “Al encontrar el lugar, las lombrices

fecundaban”). Cabe decir que el relato sobre el semen tadey y su microcosmos acaban sin aportar, ni afectar, la trama de Maker, que tras un nuevo descolgado, “finaliza” el conjunto de las tres carpetas, retomando al sujeto del párrafo anterior: “Cura, pero en el doble sentido comilón (p. 251)... Maker había perdido el respeto, no las mañas (p. 254)”.

Con lo expuesto pretendo señalar que, en tanto mala escritura, el lector podría decir que se trata de una forma descuidada de redacción, cuyo ordenamiento obedece al conjunto narrativo (es decir, que se trata de un texto que adquiere coherencia por contexto), con lo cual se publica no un texto literario, sino el borrador de una obra inconclusa: un fetiche, una curiosidad literaria que adquiere valor por el renombre del autor.

El análisis, sin embargo, muestra que es el texto mismo quien se exige coherencia. No me parece muy osado pensar que el autor inició el texto con la oración: “Cura, pero en el doble sentido comilón, Maker había perdido el respeto, no las mañas” y que, de manera deliberada, decidió incluir todo el párrafo referente al semen tadey, dejando a cargo del *operator* la tarea de presentarlo *como si se improvisara* entre el objeto directo y el predicado, pues a decir de Nicolás Rosa: “Clínicamente hablando, no es un texto, sino una estela de enunciados, por momentos incomprensibles, por momentos llenos – repletos– de significación. La incomprensión –su presunta legibilidad– está en el exceso de significación” (2006, p. 117).

Tampoco parece casual que esta reiteración esté presentada en un pasaje erótico, pues como ha expuesto Sarduy, el neobarroco siempre es de carácter erótico: “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo... que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del ‘diálogo’ natural de los cuerpos” (1999, p. 1402). No quiero decir con ello que Lamborghini fuese un neobarroco (por

adscripción),<sup>161</sup> sino más bien que en esa proliferación, en ese juego que se complace en el desperdicio (oracional), hay en efecto una trasgresión de lo útil. La ‘poética del tajo’ que Perlongher identifica en Lamborghini no se da sólo a nivel fonético, sino también en la construcción sintáctica.

El caso particular de las voces en *Adriana Buenos Aires* ofrece también una multiplicidad de finales que permiten discernir este recurso de inacabamiento, distinto al proyecto singular de *Museo...*, pues se trata de una novela, en apariencia, orgánica, que sin embargo deja ver su patente inorganicidad (v. *supra*, p. 54 y n. 43, la noción de maquillaje) y la intención de seguir como proyecto, atentando contra el “final de muerte académica”.

Dejando de lado los epitextos de Adolfo de Obieta y C.D, J.L.B. y S.D.<sup>162</sup>, la ficción comienza con la “Nota a la novela mala”, que como paratexto macedoniano, y como perteneciente al mega proyecto de las novelas mellizas, es enunciada por el *scriptor*: “De los dos géneros de la novela, *ésta es* la ‘Última Novela del Género de Mala’, como la ‘Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido’, *es* la ‘Primera Novela del Género de Buena’, según ha quedado advertido en prólogos de *esta última*” (Fernández 2012, p. 13. Los subrayados son míos).

Digo que aquí comienza la ficción considerando que las palabras de los amigos, o la “Advertencia” de Adolfo de Obieta pueden considerarse “umbrales”, como los llama Genette, invitaciones al límite del texto, mientras que al incorporarse la voz del *scriptor*,

---

<sup>161</sup> V. a este respecto la observación de Julio Prieto en *La escritura errante*: “En Osvaldo Lamborghini, en efecto, hay tajo, minorización, saga lumpen; pero también habría que señalar lo que no hay...: un discurso de lo barroco, un gesto de afiliación o un ensamblaje intertextual consistente con ese imaginario” (2016, p. 267).

<sup>162</sup> Obieta hace una nota al pie: “¿César Dabove, Jorge Luis Borges y Santiago Dabove?” (Fernández 2012, p. 11). La interrogante pretendería ignorar los nombres que el mismo Obieta conoce, ya que en su “Advertencia previa” señala que Macedonio solicitó “En una apresurada nota ‘por si me muero’ (1938)... suprimir los nombres César y Santiago”; y aunque reconoce que “la pedida supresión de nombres quedó sin hacerse efectiva” (*ibid.*, p. 8), su compromiso con el juego de indiferenciabilidad referencial no pasa desapercibido.

tanto la “Nota” como las “Autorizadas opiniones” (p. 15) o la “Guía de omisiones” (p. 17) son voces que fuerzan al texto a salir de la ficción para “entrar en la vida” (sacudón concienzoso), o más bien lo contrario: hacen entrar la vida en la ficción; el primero, al recoger la voz del lector y de los amigos del autor (sin firma, sólo mencionados) y el segundo al escribir “reseñas” y eslóganes publicitarios del propio Macedonio (o la figura tras las siglas “M.F.”).

Pero en cuanto a la trama y el análisis diegético, hay una versatilidad deíctica que transforma el enunciado en algo más que una novela presuntamente orgánica, si entendemos que lo orgánico caracteriza al género de lo “malo” dadas la definitividad de su final y su mimesis como lo inamovible, negación de la todo-posibilidad. Se pueden distinguir cuando menos un narrador-personaje que se intercambia con uno semi omnisciente, un narrador omnisciente extradiegético y el *operator*, que a veces pretende suplantar al *scriptor*.

Respecto al primero, se puede decir que la línea de apertura: “La conocí en febrero de 1921” (p. 19) parecería emular al narrador clásico en primera persona, pero su “semi-omnisciencia” aparece cuando se analiza, por ejemplo, su intervención extradiegética en “Lo veremos pronto” (p. 21), que podría pensarse como omnisciencia, de no ser porque en lugar de acudir al pospretérito (a la manera de Homero o García Márquez),<sup>163</sup> usa el futuro y se identifica como intradiegético (puesto que la afirmación incluye tanto al lector como al propio narrador personaje), delatando así una posición enunciativa distinta,

---

<sup>163</sup> En *Cien años de soledad* en realidad se usa el copretérito compuesto, aunque sospecho que se trata de un uso particular del condicional (“había de recordar” por “habría de recordar”); pero incluso si no fuese así, el complemento circunstancial con que inician la oración y la novela (“Muchos años después [de esto que comienzo a narrar], frente al pelotón de fusilamiento”) dan la pauta para comprender la omnisciencia del narrador.

Por su parte, en la *Odisea*, Ulises teme verse descubierto por Euriclea cuando Penélope ordena que le sean lavados los pies; entonces, aquél “se sentó prestamente en la sombra, / pues de pronto pensó que la anciana iba a verle en la pierna / una gran cicatriz con que todo *sería* descubierto” (uso la edición de Biblioteca Gredos, 2006, p. 319). La omnisciencia del narrador-aedo adelanta un hecho contingente que, aunque el público conocía de antemano, gramaticalmente exige la condicionalidad del pospretérito, puesto que en el universo diegético la acción aún no se realiza.

cercana a la del *scriptor*, que sabe lo que sucederá. Sin embargo es posible explicarse que, dada la posición enunciativa del personaje, éste sabe bien lo que sucederá debido a que cuenta hechos pretéritos desde su presente; es decir que no le es indispensable la omnisciencia para realizar las prolepsis; pero sí se torna profética cuando describe su amistad con Don Juan, Racq y Susanita, de quien asevera, por ejemplo: “Había ocurrido el caso de que la atendiéramos enferma, la curáramos; y *ahora, al escribir esto (que ella leerá)* me busca el recuerdo de cierta noche...” (p. 152. El subrayado es mío). El personaje, que asegura la lectura de su amiga, se posiciona de una manera distinta en ese presente en el que no hay certeza de que Susanita lea, y aquel otro de los hechos diegéticos ya sucedidos.

Nótese, en cualquier caso, que la “intercambiabilidad” pasa inadvertidamente, como cuando el *operator* advierte sobre la casualidad como rastro de inverosimilitud en el encuentro con Estela, a quien anteriormente había visto dormida en el cuarto de su padre (sin que aquella supiera a quién pertenecía dicho cuarto, ni Eduardo supiese quién era ella): “La hija de Paredes había dormido en el lecho de muerte de su padre [nota 1]” (p. 156) En dicha nota se lee:

No se precipite a la crítica: ésta es la primera casualidad con que se ayuda nuestro relato.

Es una, contra un millón, quizá, la posibilidad de quien viene de Chile buscando a una persona que apenas sabe que está en Buenos Aires (que hasta cuatro años antes, tal vez, estaba en Buenos Aires), ignorando domicilio y todo, pueda dar con ella; y es una contra un millón de millones, quizá, la posibilidad de que esa persona buscadora venga a Buenos Aires desde Chile a dormir en la cama ocupada horas antes por el buscado, moribundo, su padre. Había una posibilidad, y esa posibilidad se cumplió. No me interesa defenderla de inverosimilitudes. Y eso fue todo (pp. 156-57).

No se trata del *scriptor* interviniendo “de manera externa” en el texto, sino que más bien, dentro de la misma construcción (es decir, por intervención del *operator*), se

explica la verosimilitud de esta “primera casualidad”; la voz que habla no es ajena al relato, pero tampoco pertenece a la trama, sino que la complementa en tanto lo que escribe tiene razón de ser, aunque a la manera de “Cirugía psíquica...”, reflexiona sobre el propio quehacer literario en la misma elaboración; muy distinta a la nota de la página 215, perteneciente enteramente al *scriptor*: “Qué vergüenza; en 1922, yo creía que estaba haciendo una gran novela. Es doloroso salir de esta inocente seguridad”.

Con estos ejemplos pretendo hacer notar que hay una relación entre la mala escritura y el taller literario, o el proceso de escritura como proyecto creador, de tal modo que el enunciado inacabado, paradójicamente está completo. Mientras que existen, presumiblemente, obras inconclusas de completitud inacabada, los trabajos de taller se presentan como una incompletitud acabada. Por ello, *scriptor* y *operator* deben presentarse simultáneamente como voces enunciativas, ya que su diferenciación hace que el segundo construya, de manera permanente, un posible enunciado de los muchos que el primero ya enunció.

La mencionada apariencia de oralidad que se percibe en las distintas enmiendas, así como la ilocución “agramatical” (entendida en el sentido que le da Blanco Salgueiro como indicio de subjetividad) y principalmente en la apelación con que el texto intima con el lector son un elemento importante, que funciona en los dos sentidos de lo que entiendo por enunciado: en el uso de la palabra del *operator* al momento de realizar el objeto literario (*lo* enunciado) y en el producto, o los productos, derivados del acto ilocutivo del *scriptor* (*el* enunciado). De tal modo que podría decirse: “esto que te cuento ahora” sin diferenciar el *Papeles de Recienvenido* de 1944 o la última edición de Corregidor, en 2014, aunque sí la tenga.

Macedonio aspiraba a una literatura sin asunto (1990, p. 243 y ss), y también desdeñaba el cuidado gramatical en tanto que los gramáticos “Ni siquiera saben que la

gramática no se puede enseñar, porque cada acto de enseñanza del idioma es para el que no sabe ningún idioma, sencillamente un acto de creación del lenguaje, un comienzo de la palabra” y por tanto “habría que comenzar esa enseñanza sin palabras, pues las primeras que se emplearán en el texto, y su sintaxis mayormente, serían sonidos tan sin idioma como el bulido del tráfico o de un motor” (1993, p. 307).

Por su parte, Osvaldo Lamborghini también ha decidido “chicanear... el ballet de las convenciones y la monotonía de la cátedra” con sus “*Tadeys*, la contraprueba [de] la palabra como puro pánico, espátula de una correosa sustancia puesta a contener el desborde y la amenaza del grafismo a-semántico” (1976 [1974], p. 82). Esta monotonía contra la que su a-semantización se rebela, propone no sólo una sintaxis “macedoniana” (sonidos sin idioma que inauguran cualquier nuevo lenguaje), sino también una ortografía propia, que puede colocar una coma luego de un adversativo para lograr que éste adquiera un significado propio, sin relación con aquello que debería negar: “el secretario del Obispo tomó a su cargo el intento de reprimenda, cortante y suave por igual, pero, contundente” (2009, p. 179); “Desde adentro del repollo se ve la misma luz en todas partes, *pero*. No hay partes” (1982, p. 37); “Y el culo siempre se lo entregué al marido, no a, sin embargo. *Pero*, Grullo, ni al primer/boludo/ que pasara por la calle” (*ibid.*, p. 95).

La mala escritura, entonces, pone en entredicho la excelencia lingüística que la buena escritura da por sentado; se trata de una reflexión sobre la materialidad de la literatura, quizá sobre lo literario mismo. Su aspecto de taller, de trabajo permanente y de imperfección tácita (conceptos que remiten necesaria y metafóricamente al artesano) recuerdan al lector, y por sobre todo al escritor, que la lengua es materia dúctil y en constante cambio, imposible de apresar como forma última del discurso. Beatriz Sarlo recuerda que de los “Apuntes y materiales” de Benjamin “únicamente tenemos esbozos

preliminares y una colección ordenada de fragmentos y citas [de] un libro que no fue” (2000, p. 27). *Museo de la novela de la Eterna y Tadeys*, al igual que *París, capital del siglo XIX* representan sendos “libros que no fueron”, pero al mismo tiempo abren las posibilidades infinitas de reconstrucción, de hipótesis perpetuas de acabamiento.

## 7. LA RETÓRICA DEL INACABAMIENTO OPERANTE

El inacabamiento y la inconclusión, como he señalado en páginas anteriores, tienen una diferencia fundamental: mientras que la última obedece a una interrupción, probablemente fortuita, el primero se propone como parte deliberada de la composición textual. Dejar un trabajo inconcluso permite conjeturar un final posible que brinde a la obra en cuestión una organicidad, vuelve al texto perfectivo y perfectible; el inacabamiento, contrariamente, abraza la posibilidad de no finalizar, su imperfección deja clara la apertura de una obra que se asume concluida.

Dicha apertura, sin embargo, no es suficiente como método de lectura para los trabajos que se estudian como el *corpus* principal (*Museo de la novela de la Eterna, Una novela que comienza, Tadeys*), ya que según apunta Umberto Eco:

nuestra conciencia estética occidental exige que por “obra” se entienda una producción personal que, aun en la diversidad del placer estético que produzca, mantenga una fisionomía orgánica y evidencie, comoquiera que se entienda o prolongue, la huella personal en virtud de la cual existe, vale y comunica (1992, p. 97).

Pero la sospecha principal que hasta ahora mueve el presente estudio, es que estos textos, y en general el conjunto que se reúne bajo los respectivos nombres de Macedonio Fernández y Osvaldo Lamborghini no son, desde esta perspectiva, obras. La definición enunciada por Eco tomado justamente de *Obra abierta*, selecciona aquellos trabajos artísticos que, aún en su fragmentariedad y caos estructural, mantengan una “fisionomía orgánica”, cierta unidad invisible merced a la “huella personal [autoral, en tanto es “producción”] en virtud de la cual comunica”.

Podría decirse quizá que la primera condición para la elaboración, lectura, análisis e interpretación de una obra abierta, es que ésta se asuma como arte; es decir que forme parte de la *illusio* aun si hace trampa en el juego. Cuando Italo Calvino escribe *Si una*

*noche de invierno un viajero*, estructura la novela de tal forma que no presenta un final, o el final es justamente el momento en el que Lector acaba la lectura de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino. Sus múltiples relatos no finalizados (ninguno de ellos lo está) se unen temáticamente mediante el inacabamiento, diegéticamente por la trama de Lector (que adquiere un libro al que le falta el final) y estructuralmente con el cierre del círculo que se abrió en la primera página de la novela: “Estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti cualquier otra idea” (2015, p. 23).

Aunque se trate en todo sentido de una novela del inacabamiento, cuyo final abierto no parezca resolver la trama, entra en la lógica de la obra justamente por mantener la fisonomía orgánica que requiere toda obra (abierta o cerrada): el inacabamiento se encuentra en la trama, pero la novela obedece al más estricto sistema narrativo clásico: la novela inicia con la advertencia de que empiezas (tú, lector) a leerla y acaba con estoy (yo, lector) terminando de leer.

Quiero decir con esto que el inacabamiento no es una estrategia textual, sino una tematización. Sería interesante analizar con las preceptivas macedonianas (su desprecio por los asuntos, por ejemplo; y su insistencia en una novela sin asunto) tanto la obra de Calvino como la obra maestra de Julio Cortázar, *Rayuela*, que aun animada por el espíritu macedoniano, sigue entrando en la categoría de obra: sus dos posibilidades de lectura destacan la clave de la unidad; puede un lector salteado obedecer la lógica de los fragmentos y brincar entre capítulos, o bien puede ser uno de esos lectores seguidos que vayan de la página 1 a la 69. Las dos posibilidades (e incluso la tercera, en la que el autor indica la libertad para no seguir ninguna de las opciones y dejarse llevar) evidencian la lógica de una organicidad que une los fragmentos dispersos en una totalidad: hay que leer todo.

Esta exigencia no se da en *Museo (MNE)*, ni en *Tadeys*, y ciertamente tampoco en *Una novela que comienza (UNC)*. Todos estos textos obedecen a la categoría de abiertos sin mayor problema, pero con la salvedad de que no se les exige una totalidad. Extraer un capítulo del primer grupo dejaría novelas incompletas; extraerlo del segundo grupo no representa una incompletitud, sino una “versión”. Mas hago notar que, para el primer caso, la presencia del editor sería completamente evidente, mientras que en el segundo se mantiene operando la figura del autor.

Pienso que este fenómeno, paradójico en cierta medida,<sup>164</sup> se debe a una serie de recursos retóricos que al analizarlos por separado necesariamente remiten uno a otro, pero que forman parte de un mismo proceso que conforma lo que se denomina texto-taller. Dichos recursos son, a saber: el duda-Arte (denominado así por Macedonio); la “mala escritura” o “escritura negligente”, según la califica Julio Prieto; la/s promesa/s de obra y el inicio perpetuo; todo ello maquinado por un autor semiótico u *operator*.

Por supuesto que no pretendo agotar las posibilidades retóricas que contempla una escritura de inacabamiento ni reducir todos los virtuales recursos discursivos únicamente a estos cinco componentes. Como he dicho, estos recursos operan en los textos de manera simultánea y acaso pierda de vista algunos más, o bien los confunda con otros recursos que en cuestión terminológica no sean diferentes a otros ya analizados por el mismísimo Aristóteles. En todo caso, mi pretensión es estudiar el funcionamiento de dichos recursos en el *corpus* por cuanto ponen en crisis los conceptos “obra” y “literatura” y, por lo mismo, enrarecen la *illusio* al poner en entredicho su papel como generadora de canon.

---

<sup>164</sup> Paradójico sólo en el sentido de que, en el primer caso, la voz editorial se superpone a la voz autoral por necesidad: el texto mutilado no es obra del autor, sino del editor (aun si se trata de una modificación mínima); en el segundo caso, cualquier manipulación sigue supeditando el trabajo editorial a la figura del autor (aún si se trata de una modificación monumental).

### 7.1.Duda-Arte o simulacro literario

En una carta a Silvina Ocampo, Macedonio escribe: “Fuera de la Música y de la Humanística quizá, todo lo demás cuando es bueno, genuino, es duda de arte” (1937, p. 2). Esta idea, que parece rondar toda su producción literaria, aparece también en “Para una teoría del arte”, donde reafirma: “En arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte” (1990, p. 235).

Pero acaso la duda de arte no sólo la pensó en calidad de “eficacia clasificante” (Fernández 1937, p. 2) sino también como eficacia creadora, pues si bien se ha de coincidir en que la escritura macedoniana es literatura, lo mismo que la escritura lamborghiniana, ambas dejan claro también que no necesariamente lo son. En algún punto es posible (y habrá quién así lo manifieste) pensar que dichos textos no son literarios (incluso entre colegas que han realizado afirmaciones parecidas).

Según lo expresado por Macedonio, si una manifestación artística hace dudar de esta misma cualidad, de su artísticidad, entonces podría decirse que es arte verdadero y no “Tonelada Estética” (1937, *loc. cit.*), como denomina al arte de la perfección: “Antes de que la conciencia de arte despertara, entre-despertara hace muy poco, lo que se ha hecho es Palabra y Paleta, refinaron sintaxis y régimen, vigilancia del vocabulario, física de los Colores y física del Sonido que pasa por Música a veces” (*idem*).

Por una parte, la duda como principio de existencia recuerda a Descartes; si bien Samuel Monder afirma que Macedonio lo parodia (2007, p. 84), ésta supone desandar el camino de la filosofía moderna, no imitar su método: “El primer texto de la filosofía moderna se dice en primera persona... La invención de la filosofía moderna coincide con la invención de un personaje: el meditador solitario. Que ese rol sea retomado en *No toda es vigilia* por un personaje que se reconoce y proclama *no existente*, involucra desandar el camino de Descartes” (*ibid.*, 92-93). Macedonio, en cambio, constantemente llama a la

duda justamente como método de constatación para la in/existencia, pues el objeto de su Belarte consiste no en suscitar emociones (método de aquella “Tonelada Estética” que denomina “Culinaria”), sino en generar un mareo que cause en el lector la impresión de que éste también forma parte de una ficción:

Leed nuevamente el pasaje en el que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad en esto: un “personaje” con “historia”. Sentiréis un mareo, creeréis que el Quijote vive al ver a este “personaje” quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer en lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros que os creéis al contrario vivientes, un “personaje” sin identidad (1990, pp. 257-58).

Por otra parte, el hecho mismo de la parodia señalada por Monder, brinda el camino que me interesa seguir y que une los textos macedonianos y lamborghinianos mediante la técnica del mareo concienical, cuando señala aquél que el existente caballero Descartes se opone al no-existente Deunamor: “Esta introducción<sup>165</sup> sirve a un texto caracterizado por la infinita repetición de lo mismo, un minucioso *collage* de escritos anteriores y la ficcionalización del sujeto de la enunciación” (Monder, *op. cit.*, p. 84). Digo que me interesa por el grado de verdad que parece haber logrado Macedonio como creador de soluciones imaginarias.

En este ensayo, Monder asume que dicha parodia pretende “explorar los clichés y convenciones de un discurso del que, de esta manera, se distancia” (*ibid.*, p. 82) y, según apunta Marisa Muñoz, el hecho mismo de que Macedonio sea tomado como referencia para la filosofía argentina en muchos centros y cátedras universitarias (2013, *passim.*, esp. p. 43) indica que, como filósofo, aunque no inauguró una nueva filosofía, sí forma parte del sistema filosófico americano.

---

<sup>165</sup> Monder se refiere al “prólogo” que aparece firmado por R. Scalabrini Ortiz en *No toda es vigilia...*

En otro trabajo he discutido por qué habría que dudar de este Macedonio filósofo y más bien leerlo como patafísico; por ahora, baste con enfatizar que el propio Monder señaló la posición ficcional del sujeto de enunciación, lo que para él comprueba el sentido de parodia al discurso filosófico de academia, plagado de lugares comunes que el autor intenta bordear. Lo que pretendo destacar es: si quien escribe es un autor ficcional, ¿el texto modifica su contenido (pseudo) académico? ¿la clave de lectura que provee está en código filosófico o literario? ¿se trata de una simulación, una disciplina patafísica que podría denominarse “ficción filosófica”?<sup>166</sup>

*No toda es vigilia...* emula un discurso filosófico, pero no necesariamente debe entenderse como tal. Lo notable es que el efecto que produce puede satisfacer tanto al literato como al filósofo: Monder no duda que es Macedonio quien propone una nueva (o si no nueva, renovada) mirada filosófica; Muñoz, por su parte, ha elaborado un muy completo mapa de las lecturas que los filósofos han hecho de Macedonio. Y aunque me siento tentado a decir que “han caído en la trampa” patafísica, en realidad no habría por qué desestimar dichas lecturas, puesto que Baudrillard ha señalado que un simulacro, cuando copia todos los signos de lo real, no presenta ninguna diferencia respecto de eso que se considera real (1978, especialmente pp. 36-37 y 43-44).

Lo que sí es importante precisar respecto de estas lecturas, es que en términos de Belarte han sabido marear la conciencia de sus lectores. Considerar como filosófico un texto que, aún con todos los signos discursivos de la disciplina (sean paródicos, sean conceptuales), es enunciado, o al menos presentado por un personaje de ficción, hace entrar dichas lecturas al espacio ficcional, o viceversa, saca de él al personaje de ficción para concederle vida. Finalmente, la Belarte macedoniana postula que: “Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector por contragolpe de asunción de vida en el

---

<sup>166</sup> El término es utilizado por Samuel Monder, y según señala Cecilia Salmerón, la ficción ensayística con la que suele relacionarse la obra de Borges, es un término similar. V. Salmerón, *op. cit.*, pp. 209-10.

personaje, sólo la literatura intelectualista, no la realista, puede engendrarlo: ningún otro arte, ni aún la realidad, lo pueden” (Fernández 1990, p. 258, n. 2).

En tanto simulación de discurso filosófico, la Belarte también puede suponerse simulación de literatura. Al ser “Arte de trabajo a la vista, es decir para lector consciente y hecho de recursos ostensibles. De asunto mínimo, sin jerarquía de valores de asunto al modo infantil” (*idem*, p. 242), el texto belartístico supone un realizarse frente al lector (en tanto éste es consciente, no acepta como realidad el texto presentado, sino que constantemente se le recuerda que está ante una ficción). La escritura misma deja entender que se trata de un trabajo en desarrollo y, por lo mismo, no puede ser considerado obra, sino proceso.<sup>167</sup>

Pero este proceso como duda, y ésta a su vez como técnica, no debe entenderse como un simple mecanismo de autocuestionamiento: nuevamente, creer en un gesto Magritte es insuficiente, no basta con que un texto contenga una expresión análoga a “¿soy literario?” para considerarlo duda-Arte. En realidad, se trata de un efecto retórico más complejo, relacionado con la construcción a la vista del lector.

Yendo cronológicamente, en *Una novela que comienza*, llama la atención que los hechos se presenten como “reales”. Real, aquí, carece por supuesto de relevancia: un amigo del enunciador pide a éste que ponga un anuncio en el periódico para encontrar a un par de desconocidas de las que se prendó. El hecho de presentar la solicitud como verídica, más allá de su posible comprobación histórica, es irrelevante, puesto que la trama consiste no en el encuentro con las susodichas mujeres, sino en la forma en la que se lleva a cabo la escritura del anuncio.

---

<sup>167</sup> O bien, una obra por “mímesis de proceso”, ya que como enfatiza Hutcheon: “Leer y escribir pertenecen a los procesos de la ‘vida’ tanto como a los del ‘arte’” (1980, p. 5).

La aclaración por la supuesta veracidad de la anécdota en realidad sólo es, para efectos de la poética macedoniana, un mero pretexto,<sup>168</sup> pues según el título mismo y el texto que se construye, así como sus condiciones de publicación, son el comenzar una novela.<sup>169</sup> La metaescritura, la técnica que opera, tiene como pretexto la solicitud de un amigo del enunciador; es decir, que bastaría con ello para hacer del texto belarte, pero incluso esta escritura sobre la escritura genera dudas sobre sí misma.

Uno de los menos obvios, pero a mi juicio importantes, modos de dudar de su propia calidad artística radica en la enmienda del discurso. Cuando describe a R.G (el amigo que solicitó el anuncio), el enunciador lo compara consigo y entre sus diferencias destacan los “Ojos negros, él y lentes; ojos azules yo, sin ellos” (2010, p. 13). Luego de una extendida digresión que además parece remitir a Isolina / Adriana, se retoma la descripción de R.G.: “Cuidado en el vestir, ojos negros (ya lo dije, pero no dije que eran grandes)” (*ibid.*, p. 14). Esta mínima diferencia, aun cuando pudo omitirse, está presente como parte de la propia digresión.

Adolfo de Obieta aclara, en la edición de *Corregidor*, que el texto publicado en 1941 en Santiago de Chile se copia de un manuscrito de 1921, al que se le añadieron modificaciones en 1938, fechas en las que corregía también sobre *Adriana Buenos Aires (ABA)*. La coincidencia entre las fechas me plantea cuando menos dos preguntas principales: ¿no habría sido evidente para Macedonio la repetición? El trabajo de añadir

---

<sup>168</sup> “Los asuntos son extraartísticos, no tienen calidad de arte y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica” (Fernández 1990, p. 236).

<sup>169</sup> Quizás alentado por *Cómo se hace una novela*, Macedonio escribe sobre “Cómo hacer un aviso de periódico” usando las mismas estrategias unamunianas, que no niega: “Por eso yo –sigo el paréntesis por fuera para que no se me moteje de digresivo como Unamuno, que nunca escribe sobre lo que trata–, por eso yo, que a veces estoy tan poco y tenue, que me parece que me llamo Ningunamuno” (2010, p. 17). Me parece importante destacarlo aquí como una metaescritura, es decir, la técnica que conforma la belarte del texto en cuestión. En cuanto a las condiciones de publicación a las que me refiero, está el hecho de que la edición de 1941 la novela comenzaba, pero era seguida por algunas narraciones, que para 1987 aunaron “poemas” y “misceláneas”: es decir que la “novela” comienza cada volumen.

y modificar (en caso de que se conjeturase un error tipo cervantino) habría eliminado el error; sin embargo, no sólo no se elimina, sino que se lo evidencia en calidad de error.

Por otra parte, en *ABA*, Obieta señala pasajes específicos que fueron añadidos al manuscrito original compuesto hacia 1922: “De 1938 son el final (capítulos XI-XV) y el IV, y las páginas previas al relato propiamente dicho, además de algunas acotaciones al pie de página” (Fernández 2012, p. 7). Estas añadiduras, que son más bien paratextos no unidos a la diégesis, también parecerían apuntar a la enmienda y a la duda. Por un lado, el capítulo XI, el autor se lamenta de no poder completar dos capítulos que tenía pensados para *ABA*: “Estela se desnuda” y “El lanzamiento de una cortesana”.

Sin embargo, en la edición 2012 de *Corregidor* aparece como capítulo X el titulado “Estela. El lanzamiento de una cortesana porteña” (pp. 187-229). Al comparar el capítulo X con los esquemas del XI, en efecto aparecen la promesa de Estela de desnudarse ante Eduardo del Alto, así como su decisión de convertirse en cortesana. Lo que llama la atención es que, al igual que en el capítulo IV (v. *supra*, p. 67), se menciona la falta, lo que no aparecerá: en lugar de realizar una enmienda, el enunciador ratifica la ausencia de lo que debería leerse en dicho capítulo (acaso también como una forma de promesa de obra). Con ello se evidencia, pues, que por una parte el carácter de añadidura como revisión sigue sin acabar de organizarse (jugando con la etimología *organon*, a la vez que no se pone en orden, no termina de ser orgánica), y al mismo tiempo deja ver que:

- 1) los capítulos no acabarán. A la vez que los “esquemas” son una muestra del inacabamiento, hacen dudar incluso de que el capítulo X esté acabado, pues Estela ni se desnuda ni se la ve como cortesana;<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Es cierto que en el esquema los personajes la miran caminar ya puesta en dicho papel; sin embargo, esto no implica que ejerza su oficio: “El lector dirá si en esta novela el personaje Estela debe o no ser presentado con ulteriores actividades de cortesana” (p. 232); además, en esta primera salida ella “comunicó más tarde que entreveía que su carrera de cortesana había llegado a un final” (*idem*). La paradoja típica macedoniana consigue un inicio finalizado.

2) que como novela mala, tampoco es la última, pues la invitación a finalizarla permite, virtualmente, la multiplicación de finales e igualmente que, al preguntarse en el capítulo XIII “¿Conseguí hacerla última?” (p. 235), el hecho mismo de dudar de su propia promesa (Última novela mala) está en función del inacabamiento. Podría pensarse también que la calidad de última se refiere de manera exclusiva a la de la voz autoral/enunciativa ([mi] Última novela mala y no [la] última), lo que implicaría conceder que es Macedonio quien ha construido sus novelas y por lo tanto hay una manera única de publicarlas: la promesa de ser la última y su consiguiente duda implica una proyección futura que trasciende al autor y al propio enunciador, pues aunque sea mi última novela mala, la posibilidad de que los futuros lectores/coautores/editores (es decir, el campo cultural) consigan más novelas malas es incuantificable;<sup>171</sup>

3) finalmente, que su posición enunciativa remite a una crítica literaria severa, pues cabe la posibilidad de pensar al enunciador fuera de la diégesis (en tanto capítulo paratextual) para colocarse en el presente del lector empírico y dialogar con él sobre el presente de la novela en su contexto cultural, dudando de lo literario como una serie de preceptivas permanentes, diríase: “¿logré hacerla última, o sigue habiéndolas?”

Regresando a *UNC*, las enmiendas también se presentan bajo la forma de la digresión. Pero antes me permito remitir al *Tristram Shandy*, pues es el propio Tristram quien, en calidad de narrador, reflexiona sobre la digresión como progresión de la novela, considerando un nuevo género: “el plan de mi obra es en sí mismo un género. En ella

---

<sup>171</sup> A este respecto, cabría tener en cuenta la opinión de Jerónimo Pizarro, pues aunque sea la misma “función de autor” la que opera, “Obieta compartió, no obstante, ciertas responsabilidades autorales, y fue el ‘causante’ de la mayoría de los libros macedonianos, cuya edición póstuma, además, dependió casi siempre de su publicación” (2012, p. 135). Quiero decir: no es siquiera la novela de Macedonio, sino principalmente de su hijo; al entrecomillar “causante”, Pizarro (v. pp. 136-37) juega también con una de las acepciones de la palabra “autor”.

conviven dos fuerzas contrarias que se reconcilian. Es, en definitiva, una obra digresiva –y al propio tiempo progresiva”, y más adelante: “Las digresiones, no cabe duda que son la aurora, —la vida, el alma de la lectura. - - -Sáquenlas de este libro, por ejemplo, - - - y no quedaría nada de él” (Sterne 1985, p. 90). Cuando el enunciador de *UNC* cae en digresiones (y por ello es importante leerlo a la luz de su escritura paralela con *ABA*), rápidamente parece recomponerse, como si olvidara el asunto del discurso.

Para ejemplificar, tomo como ejemplo el inicio del texto, en el que luego de citar parte del anuncio clasificado que ya se redactó<sup>172</sup> el enunciador afirma: “He aquí lo que ocurre: y ojalá que así como soy de verdadero sean de crédulas las personas que se detengan a escucharme. Los hechos, los datos y los deseos de mi amigo y míos que se exponen son reales. Todo es verdad aquí” (pp. 11-12); luego, de manera muy tenue esta introducción meta escrituraria (“Puedo asegurar que estoy triste *mientras escribo*”) cae en una digresión que invoca a *ABA*: “Y tú, dulce criatura, pecho de todo amor... ¡qué soledad valerosa la tuya, Adriana, que *no tienes siquiera la pluma para envanecerte* de quejas como yo en mis cobardías! ¡Adónde voy cayendo!” (p. 12. Los subrayados son míos).

La técnica de digresión como progresión adquiere aquí un doble matiz, pues por un lado genera la duda sobre el asunto del discurso y, por otro, sobre si en realidad existe digresión. Respecto al primer caso, podría plantearse la pregunta: ¿se escribe sobre el proceso de escritura o se escribe sobre la veracidad de los hechos? Si se trata de lo primero, las digresiones hacia *ABA*, o hacia el parecido entre R.G. y el enunciador no son sino *peroratio*;<sup>173</sup> sin embargo, el trabajo con la frase regresa por momentos al asunto

---

<sup>172</sup> Las posiciones temporales serán analizadas más detenidamente en el apartado: “Mala escritura: escritura negligente”.

<sup>173</sup> “La *peroratio*... tiene dos finalidades: refrescar la memoria... e influir en los afectos.... El hecho de que la *peroratio* tenga puesta la mirada en el fallo de la causa hace que la *peroratio* se acerque al campo del *genus deliberativum*. Con ello adquiere un carácter digresional, de suerte que la *peroratio* en general puede ser reemplazada por una digresión” (Lausberg 1966, p. 361).

para abandonarlo después, en una auténtica forma de digresión que hace progresar la novela: “Mis páginas serán siempre *veraces*. No habrá una de ellas sin el nombre de Adriana” (*idem*. El subrayado es mío).

Al señalar la veracidad, la enunciación remite al inicio; en otras palabras, el enunciador no se olvida del pretexto (*loci*), que es lo que compone la técnica (*ars*), es decir, el motor causante de la escritura. Al mencionar que todas sus páginas nombrarán a Adriana, se evidencia también la metaescritura, que advierte sobre qué se escribe. Esta operación simultánea, que además recuerda otras técnicas de inacabamiento (inicio perpetuo y mala escritura), como forma del remendarse, aparece también en distintos momentos de *MNE*; y no es simplemente un enumerar apariciones cuanto que, siguiendo a Cecilia Salmerón, puede verse cómo “la dilogía se vuelve tríptico”<sup>174</sup>: es imaginable que se trabajaran las correcciones de las tres novelas, tanto por la aseveración de Obieta respecto de *ABA* y *UNC*, como por las indicaciones de Ana Camblong respecto a los cambios registrados entre manuscritos (se manejan cuando menos 6, uno de ellos de 1938) y por las mismas declaraciones de Macedonio al respecto: “sabréis que escribía una página por día de cada [una], y no sabía tal página a cuál correspondía” (1994, p. 268).

Su “Perspectiva del presente intento”, un ejemplo que me interesa destacar por la brevedad (y por ello mismo, la condensación y potencialización de los recursos) comienza con la frase: “Pretendo hacer la primera ‘novela’...” como una simple declaratoria (justamente qué espera) de su “novela”, entrecomillada porque, como bien sabe, no se acerca al género y lo rehúye, pues el belarte respectivo es la prosa de personaje (1990, p.

---

<sup>174</sup> El apartado correspondiente al capítulo III: “Doble y única novela” interpreta la escritura macedoniana no como una dilogía (última buena / primera mala) sino como tripartita, partiendo tanto de las invenciones de Quizagenio: “el título de una de las invenciones de Quizagenio en *M...* (‘El perfecto tercero’ o el ‘Tercero transparente’) no sólo alude al motivo del triángulo amoroso y a su realización en las novelas gemelas, sino también a la lógica binaria en tripartita, en la *escritura de Macedonio*. La relación entre *AB*, *UNC* y *M* es muestra contundente de esta transformación, con la cual la poética macedoniana transgrede los principios aristotélicos de identidad, no contradicción y tercero excluido” (2017, p. 179. El subrayado es mío). Esta trasgresión también será importante al momento de analizar la “escritura negligente”.

247); pero tal declaratoria de pronto se extiende hacia una reflexión que no sólo se desvía del tema, sino que además resulta aporética, que retoma al “darse cuenta” de su desvío:

Pretendo hacer la primera “novela”, no del día en que aparezca por la mañana, que en esto todas tuvieron su minuto de primeras; me he retardado demasiado en Literatura; me urge madrugar, pues para algo se apura el demorado; para llegar adonde no sea tarde y yo he visto que no es tarde en el género “novela”: lo empezará un moroso. *Repetiré*: pretendo hacer la primera novela genuina artística. Y también la última de las pseudonovelas: la mía hará última a la que la preceda pues no se insistirá más en ellas (1993, p. 16. El subrayado es mío).

El constante regresar al discurso olvidado, que da la impresión del famoso “pensar-escribiendo” de Nérida Salvador-Germán García, comprobable en distintos pasajes y textos, no sólo comporta la digresión progresiva de Sterne (puesto que, en efecto, la lectura avanza aunque la acción se detenga), sino que además figura un construir el discurso mismo a la vista del lector al enunciarse en tiempo presente, pero aparentando corregirse como en una conversación. Y tanto la conversación como el presente enunciativo son importantes para leer el texto macedoniano (cualquiera de ellos), ya que se habla desde dos posiciones enunciativas diferentes.

Como forma conversacional, el texto parecería remitir a la promesa (*pretendo*, pero aún no lo hago); sin embargo, al quedar impreso en distintas versiones<sup>175</sup> da más bien una apariencia de borrador: una posibilidad textual que, debido a su repetición y recomposición, deja más bien entrever el taller de la escritura:

No se trabaja en una única obra (obra completa) cuyo cuerpo de capítulos, partes y párrafos se van acumulando en secuencias organizadas, lógica y cronológicamente, sino que se puede retomar a cada paso “otro escrito” y se arma a cada página “otro orden” que no se sabe cuál será. Así, no se vive lógica y cronológicamente, con ordenamientos

---

<sup>175</sup> Para el caso de mi trabajo, sólo se cotejaron las ediciones de Corregidor y FCE.

que la racionalidad intenta establecer *a priori* en coherente y consecuente paso de los días y los años, sino que se va viviendo, se van construyendo itinerarios imprevisibles (Camblong 2003, p. 61).

El no trabajar en *una única obra*, sino en acumulación textual de posibilidades “imprevisibles” constata el hecho mismo de las versiones y la posibilidad cuasi fractal de los textos: en la medida en que éstos son abordados, abandonados y retomados (sea en un mismo volumen, sea en varios o en apuntes inéditos), su calidad de borradores perpetuos los convierte menos en *obra* que en promesa y, por lo mismo, hacen dudar de su pertenencia al arte. Cito nuevamente la experiencia de Salmerón en el archivo San Telmo: “era tan suculento el banquete que ofrecía para un apetito teórico-crítico, y se notaba tanto la intervención de los investigadores, que sentí, con algo de desilusión, que quizá el fenómeno Macedonio era en realidad (o más que otra cosa) un objeto de estudio creado o modelado por la crítica para su propio consumo” (2017, p. 66).

La experiencia no sólo es fascinante por el mundo textual que dibuja (muy alejado del mítico olvidador de manuscritos en pensiones), sino también porque resalta la particularidad del trabajo macedoniano: ¿realmente se trata de literatura? Si denomino borrador a la cantidad de textos publicados es porque parece siempre que su trabajo en proceso, sus constantes correcciones y recomposiciones “a la vista” son, más que textos literarios, simulacros: simulaciones de un discurso que contiene todos los signos de lo que se entiende como literario, pero que se dejan leer más como intentos, lo que abre la duda (que el propio Baudrillard no contesta) sobre cuál es la diferencia entre uno y otro.

La misma Camblong recuerda que este vínculo entre inacabamiento y trabajo en marcha van de la mano con la figura mítica de Macedonio. Para Camblong, la posición mítica y el trabajo en progreso son parte de la misma operación política, en la que no me detendré por ahora, salvo por un aspecto que necesito destacar en el hilo argumentativo: “el taller ubicado en la pieza de pensión no constituye un dato biográfico, sino un

interpretante involucrado en una semiosis que prolifera en alternativas muy disímiles cuando articula con las producciones culturales en su conjunto” (*ibid.*, p. 67). Es decir que el autor semiótico (el mito) hace funcionar al texto en tanto *operator* de una pieza de maquinaria que significa sólo cuando se la pone en relación con otras máquinas.

Permítaseme esta metáfora más bien tosca y que solicita explicación, pero que me sirve un poco para glosar a Camblong y otro poco para explicar la idea del simulacro: al pensar en el Macedonio pensionista, la autora ve menos un hecho histórico que una función interpretativa; ésta significa de maneras distintas según se articule con las producciones culturales en su conjunto (es decir, el campo como máquina), produciendo alternativas disímiles según la interpretación producida por el mito.

Se entiende entonces que no hay significación “previa” del texto macedoniano, sino sólo apuntes que se modificarán según el campo lo haga. Y probablemente se objetará que esto sucede con toda literatura, lo cual es parcialmente cierto, ya que la teoría de la recepción otorga al lector la significación última, pero hay que recordar que la operación interpretativa se logra con un producto terminado, mientras que el texto macedoniano siempre es susceptible de modificación, por lo que no hay un asidero fijo sobre el cual interpretar.

Si se compara este borrador con los respectivos de Valle Inclán o Andrés Bello,<sup>176</sup> que suponen sendos planes de obra (por lo que la genética los puede analizar en su evolución y hasta catalogar como “más o menos” cercanos al plan original del autor), el texto-taller macedoniano hace pensar que no hay un plan (es decir, falta previsión de una significación cualquiera), o que el plan es justamente hacer creer que no hay previsión.

---

<sup>176</sup> Respecto al primero, véase: Margarita Santos Zas (2017). “En torno a los borradores autógrafos de ‘Tirano Banderas’ (legado Valle-Inclán Alsina)” en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42, 4, pp. 1193-1236; para el segundo: Emir Rodríguez Monegal (1963-1964). “Obras completas, tomo 2: Borradores de poesía por Andrés Bello y Pedro P. Barnola” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, 3-4, pp. 399-406.

Aun si se toma en cuenta que, como dice Borges, “presuponer que el borrador 9 es inferior al borrador H” es un error, puesto que “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1932, p. 1) también habría que considerar la afirmación de Bellemin-Nöel sobre la virtualidad del concepto de borrador (v. *supra*, p. 38); es decir que la elección del autor es la que determina la “definitividad”, más allá de su posible enmienda. Ningún borrador es inferior, es cierto, pero sólo a los ojos del crítico, no del autor.

Basta con observar las ediciones de *MNE* en Corregidor y el Fondo de Cultura Económica para ejemplificar este fenómeno. Es de esperarse que Adolfo de Obieta, al ser quien colaboró de primera mano con su padre en la redacción, corrección y armado de las mellizas, tuviese una “edición definitiva” (o lo más cercano a ello) de ambas, juntas o por separado. Por otra parte, Ana Camblong, con un exhaustivo trabajo archivístico, trabaja el texto desde una perspectiva ecdótica. Las diferencias son más que evidentes y parecen responder a dos momentos del campo completamente distintos.<sup>177</sup>

Mientras que Obieta privilegia la aparición de la primera novela buena en un periodo de tecnificación propicio, la inminente pérdida del manuscrito, debido a la llegada de los ordenadores y el archivo modificable digitalmente, “obliga” a Camblong a recuperar el trabajo manuscrito y reunirlo en un texto que “quedó precisamente como su autor lo concibió” (1994, p. 124).

---

<sup>177</sup> Cabe aclarar que Adolfo de Obieta también participa como editor de la edición Archivos, pero los criterios de selección y ordenamiento se deben principalmente a Ana María Camblong, muy a pesar de aquél: “Las diferencias entre los dos coordinadores son significativas, pues indican que individualmente no habrían editado el mismo texto, y fueron el resultado de la adopción laudable de una metodología, que recomendaba tomar como texto-base el testimonio integral de la última copia de *Museo*, sin ensayar inserciones” (Pizarro, *op. cit.*, p. 129).

La base de las afirmaciones de la gran crítica de Macedonio está en función del manuscrito de Scalabrini Ortiz, documento archivado y perdido hasta 1977. De éste, Camblong destaca que fue fundamental en tanto que:

1) los folios se mantuvieron ordenados, apartados del resto de la documentación, corroborando la estructura de la novela; 2) las correcciones de Macedonio legitiman y autorizan el testimonio; 3) el hecho de que se haya publicado la novela en 1967, en base a otra documentación, mientras esta copia permanecía “extraviada”, demuestra que a la muerte del autor el proyecto se encontraba ejecutado en sus componentes esenciales; 4) este documento ratifica la autenticidad del texto publicado póstumamente y *desautoriza las infundadas desconfianzas* de algunos estudiosos y críticos literarios (*idem*. Los subrayados y énfasis son míos).

Además de ciertos criterios inherentes a la propia escritura (fechas, caligrafía, anotaciones “autorizadas”), la recopilación de Camblong merece ser considerada no como la definitiva (pues ella misma, siguiendo al autor, reconoce que no hay versión final), pero sí como la más conveniente a su periodo, e incluso la más útil para el estudioso. Si bien no aclara cuáles son esas desconfianzas ni cuáles los estudiosos que desconfían, es presumible suponer que se trata en todo caso de una variabilidad sospechosa, una incompletitud que no deja aprehender al “verdadero Macedonio” ni la “totalidad” de su trabajo.

Por ello su edición en la colección Archivos resulta particularmente aceptable en cuanto al rastreo genético de cada manuscrito y variación: el filólogo podrá seguir el rastro de una novela y agotar cada palabra cambiada, cada versión desechada y ver el *Museo Total*. Sin embargo, debe considerarse el subrayado previo, que delata dos expresiones importantes: “proyecto” y “componentes esenciales”. Su importancia radica justamente en el carácter de borrador. Macedonio reafirma una y otra vez el inacabamiento como forma de Duda-Arte, lo que implicaría entender el conjunto de su

trabajo de escritor como un continuum, una realización perpetua que sólo conserva su aura en tanto se ronda la propia reescritura.

En su “Prólogo de desesperanza de autor”, el enunciador piensa en la “Unidad [como] continuidad no por repeticiones sino por desarrollo, por incesante variar en la permanencia (de un pensamiento, de un sentimiento)” (Fernández 2015, p. 107).<sup>178</sup> Quizás el aura que Benjamin no puede sino dar por sentada consista justamente en esto: el incesante variar de un mismo pensamiento que permanece en textos disímiles e incluso contradictorios. Esta unidad, dirá Macedonio en “Otro deseo de saludar”, se debe a que “Gustamos de reconstruir los comienzos de los efectos y hechos que continúan mucho o poco ligándonos [porque] rara vez hallamos holgura para una evocación metódica” (*ibid.*, p. 56).

Aventurando, pues, una sospecha acaso poco agradable en materia literaria, se diría que toda la producción macedoniana no es sino el borrador de una misma idea reescrita una y otra vez. La frecuencia con la que se encuentran repetidas ideas, frases e incluso párrafos enteros, conforman un libro que no se concreta nunca, pero que al mismo tiempo permite la formación de otros en un álbum (en el sentido barthesiano). Este fenómeno textual, sin embargo, abre la pregunta: ¿se trata de álbumes que conforman una obra completa en fragmentos reiterativos, asimilables como el aura macedoniana, o bien se pueden asumir como intentos de obra no consumados que dan lugar a colecciones armables mediante esta misma aura?

Pienso que acaso la respuesta provenga del análisis lamborghiniano, pues si bien no se trata de un caso análogo, hay circunstancias tanto textuales como históricas que

---

<sup>178</sup> El uso de la edición de Corregidor para esta cita obedece a dos motivos: por un lado, la relectura de la obra en una edición más libre en materia filológica: las pocas notas de Adolfo de Obieta muchas veces no son señaladas y sólo se intuyen, en otras se siente en la necesidad de aclarar cuándo se trata de notas del autor y, en general, parece un intento más cercano al propio ejercicio macedoniano de “invitación a finalizar la novela”. Por otro lado, la comparación entre ediciones (que no es, sin embargo, exhaustiva) me pareció necesaria para argumentar, de permitírmelo el texto, la recomposición como recurso.

probablemente me permitan pensar mejor el problema, ya que, por un lado, sus *Novelas y cuentos* no se acercan al álbum, sino a la recopilación o la antología y, por otro, es más difícil aventurar que exista un aura lamborghiniiana, por lo que la exploración tendrá también, espero, hallazgos fructíferos.

## **7.2. Antología perpetua: Lamborghini y el libro autómeta**

El hecho de reunir material bajo el criterio genérico “novelas y cuentos” facilita mucho la tarea de César Aira. Es notorio además que se nombre a sí mismo “compilador” y no editor (aunque lo sea); parecería decir, con este título, que no asume la responsabilidad de realizar las labores de selección, corrección ni ordenamiento propias del trabajo editorial. A la manera de Borges, Aira recoge los cuadernos y carpetas que Lamborghini fue dejando en sus idas y venidas.

Al afirmar que se trata de un trabajo antológico, pienso en la clasificación que hace Alfonso Reyes, pero cuando se refiere al “gusto personal del coleccionista [que,] en su capricho, puede... alcanzar casi la temperatura de una creación” (2016, párr. 5). Al pensar en el trabajo antológico, Reyes busca la sistematización de las colecciones, ya que servirían “para reconstruir épocas y culturas” (*idem*). Una antología del otro tipo, como la que Aira realiza, es calificada como “accesoria” en tanto sólo obedece a criterios de selección subjetivos, caprichosos.

Pero hay quizás algo más que un criterio genérico implicado en la publicación de los textos lamborghiniianos, considerando tanto el conocimiento íntimo de Aira con el autor, como el periodo histórico posterior a la neovanguardia. Edoardo Sanguineti ha escrito sobre “libros que se remedan a sí mismos”, los cuales, más allá de la actitud paródica, son libros que se auto cuestionan: “Sucedo que ese *flatus vocis* narrante, por ser

aquel lugar geométrico que hemos dicho<sup>179</sup>... no puede sino mortificarse y problematizarse a cada instante...; su ser una totalidad, naturalmente libresca, habrá de manifestarse en un perenne romperse y pluralizarse: uno, ninguno, cien mil” (1969, pp. 29-30).

El auto cuestionamiento de un libro parece remitir nuevamente al Duda-Arte macedoniano, pues a decir de Sanguineti, se superponen, unas a otras, múltiples voces en donde ya no es simplemente el autor quien habla. Mas para explicar mejor cómo funciona este mecanismo polifónico me parece necesario reflexionar un poco sobre la primera publicación póstuma de Lamborghini, *Novelas y cuentos I* y principalmente *Sebregondi se excede (SSE)*.

A primera vista, esta “pequeña novelita *interrumpida* (pero no *inconclusa*)” que Aira coloca junto a *Sebregondi retrocede (SR)* “en tanto retoma los personajes y la situación final de la novela publicada” (1988, p. 15. Los subrayados son míos) no parecería ser novela. A la justificación del propio Aira se agrega también que es “la única pieza de este volumen que se publica en forma del todo ajena a la voluntad del autor” (*idem*). El carácter secreto de este texto podría deberse al tono íntimo, casi diría confesional, de su temática. Esta al menos ha sido la línea interpretativa tanto del propio Aira como de Luis Gusmán; ambos parecen leer esta “novela” en clave autobiográfica.

No es mi propósito demeritar esa veta interpretativa, por supuesto innegable, sino resaltar justamente la importancia del *operator* lamborghiniiano, pues en tanto figura de autor, la imagen un tanto fetichizada del “escritor maldito” se impone al crítico más que el trabajo literario por sí mismo, valga decir: la literatura de Osvaldo Lamborghini sólo parece funcionar si se le relaciona con su biografía. Justamente a partir de este *operator*

---

<sup>179</sup> V. *infra*, p. 242.

se verá que la frase “primero publicar, después escribir” tiene más connotaciones que la aparente paradoja.

Según el compilador, “es posible que [SSE] haya sido escrita en Barcelona durante su primer estadía allí” (Aira, *loc. cit.*); su carácter de “interrumpido”, sin embargo, llama la atención aún más cuando aclara (en la edición digital de Mondadori): “En la última página de [un] cuaderno, una anotación: ‘¿precio? ¿cuántas cuotas? ¿interés? ¿cuántas cuotas con intercrédito? ¿cuáles?’”, lo que debe referirse a la compra del pasaje a Barcelona” (Aira 2011, párr. 29). Si bien podría pensarse que no existe razón alguna para insertar una curiosidad biográfica en una nota crítica (o incluso filológico-genética), Foucault surge de inmediato:

Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir este “todo”? Todo lo que el propio Nietzsche publicó, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras? Ciertamente. ¿Los proyectos de aforismos? Sí. ¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? Sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de la lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? (1969b [2010], pp. 230-31)

Es claro que Foucault acusa cierta hipérbole absurda, pero su razón de ser obedece, como en este caso, a una problemática precisa: las condiciones materiales de la vida del autor son determinantes en la conformación de una obra. César Aira parece insinuar que sin el viaje a Barcelona, probablemente SSE nunca se habría escrito (y lo mismo podría pensarse respecto a *Tadeys*); el hecho de dar importancia a una anotación acaso intrascendente para el análisis literario cobra importancia no tanto por el hecho de hacer un fetiche del manuscrito, sino por las implicaciones que el autor semiótico otorga a la obra. Virginia Woolf señala, por ejemplo, que “escribir una obra genial es casi una proeza de una prodigiosa dificultad. Todo está en contra de que salga entera e intacta de la mente

del escritor. Las circunstancias materiales suelen estar en contra. Los perros ladran; la gente interrumpe; hay que ganar dinero; la salud falla” (2001, p. 39); José Donoso recuerda también la dificultad para escribir *El obsceno pájaro de la noche* durante sus viajes: “Echaba de menos esos grandes, extensos espacios en blanco y en silencio que siempre he necesitado para escribir una novela... necesito paredes amigas, una ventana y un tiempo ininterrumpido hacia adelante y una ausencia de sobresaltos económicos” (2020, p. 492) e incluso, cuando Mario Levrero obtiene la beca Guggenheim para escribir *La novela luminosa* lleva a la par un diario en el que constantemente se vuelve a la dificultad para escribirla.<sup>180</sup>

Todos estos ejemplos revelan que las condiciones para escribir forman parte también del texto, aun si no se notan directamente. El propio *SSE* parece exigir una lectura en clave autobiográfica que tanto Gusmán como Aira siguen, ya sea para defender la imagen de autor, ya para exorcizar el mito y regresar a la preocupación puramente lingüística como eje interpretativo.<sup>181</sup>

Así pues, la discusión sobre el género obedece menos a un interés por leer la referencialidad contenida en una serie de textos reunidos bajo la forma de narración, sino más bien en tanto pertenencia al conjunto. Ya he mencionado que *SR* comenzó como un poemario, y que su traslado a prosa no necesariamente acusa la clasificación de novela y, que de hecho, la lectura en clave narrativa desdeña el carácter ensayístico que aparece

---

<sup>180</sup> Queda por explorar la conexión entre mala escritura y el *Diario de la beca*, pues es más que notoria la diferencia de extensión entre la novela propiamente dicha y el diario, que recuerda constantemente la imposibilidad de avanzar en el proyecto principal. Someramente puedo apuntar, por ahora, que la trivialidad de acontecimientos relatados en el diario parece tener la intención de exasperar al lector; el autor semiótico, si es que hay tal (el diario como género tiene particularidades que no estoy seguro de que calcen bien con el término que he propuesto) se asemeja a los de Lamborghini y Macedonio.

<sup>181</sup> La discusión proviene de Luis Gusmán, al considerar que todos los episodios biográficos, al reflejar el “odio intelectual”, se atreven a la referencia justo como una manera de permanecer en el ámbito literario; mientras que César Aira justifica que “puede reprochársele, sí, la ficcionalización algo desprejuiciada de algunos miembros de su familia, con los que en realidad mantuvo una relación muy tierna” (1988, p. 15), Gusmán por el contrario cuestiona: “¿Por qué, Aira, retroceder donde justamente Osvaldo no retrocedió?” (2008, p. 46). La ficcionalización como neutralizante del odio, dice el autor de *El frasquito*, únicamente disuelve lo verdaderamente importante en *SSE*: el desborde y vaciamiento del lenguaje (cf. pp. 44 o 49).

incluso más nítidamente. Para *SSE*, sin embargo, optaré por inclinarme hacia la vía contraria, pues aun cuando a primera vista no parezca un texto narrativo, la indeterminación enunciativa permitirá atender mejor el sentido de la frase “primero publicar, después escribir”.

Edoardo Sanguineti anota que mientras la vanguardia explotó el recurso del narrador que se narra, delatando el proceso de escritura, la neovanguardia “deberá superar el dualismo propio del narrador que se narra a sí mismo y argumentar con el tercer hombre, mirándose narrar como narrador que se narra, pasando por consiguiente –dicho en términos aritméticos– de la segunda a la tercera potencia”, con lo cual se “pondrá en tela de juicio... la propia perspectiva central del narrador que dice ‘yo’, no ya como narrador sino como personaje narrado” (1969, pp. 20 y 22). Ahora bien, para el caso de *SSE*, la voz que enuncia (aún no puedo llamarlo narración) ¿es la de Osvaldo Lamborghini *confesándose*,<sup>182</sup> en una especie de ejercicio más psicoanalítico que literario? De serlo, no se trataría en realidad de una novela, tal como Aira la clasifica, sino de algo más parecido a un diario íntimo, no considerado para su publicación, sino acaso como acto de contrición del autor histórico.

Pero si se considera, junto con Luis Gusmán, que Sebregondi es un desdoblamiento del autor, la enunciación provendría más bien de un ente ficcional: Sebregondi narra a Osvaldo Lamborghini escribiendo *Sebregondi*. En efecto, Gusmán piensa que “si Sebregondi se excede es porque lo espasmódico se ha visto arrastrado por la fatalidad de la lengua o es que el escritor *finje verse devorado por el personaje*. Pero Sebregondi se excede significa que su escribir excede lo que Osvaldo podía calcular como su proyecto de escritura” (2008, p. 48).

---

<sup>182</sup> “Declaraciones son, confesiones: joder” (Lamborghini 1988, p. 98).

Desde esta perspectiva, llama la atención que el fingimiento (ficción) del autor es la fagocitación del personaje que lo sobrevive, con lo cual lo escrito (*lo enunciado*) trasciende la intención del autor; si Osvaldo Lamborghini efectivamente “es devorado” por Sebregondi, entonces la enunciación de ambos textos (*SR* y *SSE*) dejan de pertenecerle, dado que es un personaje quien finalmente construye el libro. De manera análoga a Deunamor, Sebregondi precede su propia existencia para enunciar al autor que lo creará.

Hasta ahora, el conjunto de voces constituye un triple filtro de referencialidad: Osvaldo Lamborghini, el autor histórico, escribe a Sebregondi, que escribe a Osvaldo Lamborghini, autor semiótico, quien escribe *SR* y *SSE*. La puesta en tela de juicio del *yo* se ha elevado, tal como indica Sanguineti, a una tercera potencia, con la adicional puesta en ficción del lenguaje, es decir: la enunciación de un ente ficcional que escribe una biografía, con lo que sólo resta, para dar luz al punto que intento destacar (recuerde, lector, que pretendo abordar las implicaciones de la frase “primero publicar, después escribir”), pensar *Sebregondi se excede* como narración.

Teniendo a Harald Weinrich como referencia, la impresión que da el texto lo colocaría en el grupo I de los tiempos de la enunciación, es decir, a los tiempos del mundo comentado; es preciso aclarar que para el filólogo sólo se puede hacer esta distinción auto excluyente: si un texto no narra, comenta.<sup>183</sup> Así pues, cuando se enuncia “El último saber flota, muy mono, antes de hundirse”, el uso del presente colocaría al texto, más allá de los distintos cambios temporales, en el mundo comentado, pues “El presente... es el

---

<sup>183</sup> “Como junto a estos dos grupos [tiempos verbales del mundo comentado (I) y narrado (II)] no hay un tercero, tendrá que haber una nota común para cada una de las situaciones comunicativas en las que empleamos los tiempos del grupo I. La ‘vía negativa’ es la primera que se nos ofrece. Lo que tienen en común las situaciones comunicativas en que domina ese grupo de tiempos es que el mundo... no es relatado” (Weinrich 1974, p. 67).

tiempo principal del mundo comentado y designa por ello una determinada actitud comunicativa” (1974, p. 71).

Dicha actitud tiene que ver con la función del pretérito al momento de enunciar, pues mientras se acude a éste para la narración de “manera natural”, es con el uso del presente (y con todos los tiempos del primer grupo) con el que se realiza, por ejemplo, un resumen narrativo. Por lo tanto, esta enunciación particular se realiza dentro de los tiempos del primer grupo; en última instancia, y acaso reduciéndolos a un solo efecto de la lengua, se diría que el lector se enfrenta a un ensayo, e incluso el propio enunciador así lo llega a decir: “Lo cierto es que me estoy degradando: ensayo” (Lamborghini 1988, p. 102).

Pero el término ensayo, un poco mañosamente, aunque referido así por el propio Montaigne, antes que un género denota provisionalidad, algo todavía no terminado. El agente enunciator de *SSE*, en tanto ficcional, presenta dificultades para escribir;<sup>184</sup> es decir que el lector se está enfrentando al proceso creativo de la escritura misma que tiene en sus manos: “En este momento finjo escribir para lograr, a cualquier precio, que me publiquen Lamborghini. Me llamo Osvaldo. Puede ser. Puede ser que algún idiota me escuche (y yo lo escuche), me tome (en serio) y, como se dice ahora ‘satisfarta y faga mi demanda’. Publico mal y escribo peor, hablo todo el tiempo de mí (marido)” (*ibid.*, p. 92).

Si bien Lamborghini es quien escribe (o intenta hacerlo), no es quien publica. Esta diferencia mínima, pero importante, merece destacarse, ya que como se vio en el capítulo previo, “Lamborghini, Lambor, L, ele oh (L O)” funciona sólo como significante; es decir que, como autor semiótico, es la voz dicente o la estrategia textual que cambia su significado según la trama. Siguiendo a Sanguineti, además, se recordará que esta voz, o

---

<sup>184</sup> “¡Qué dificultades para escribir, Dios mío!” (*ibid.*, p. 85).

este autor semiótico, en realidad no es Osvaldo Lamborghini (ni el histórico ni el semiótico), sino Sebregondi, que ha devorado a su autor (en palabras de Gusmán).

Entonces, aunque la enunciación obedece a los tiempos del mundo comentado, se trata una escritura que se hace a la vista del lector: “Pero (¿pero, otra vez *pero*?—clarísimo: pluma nueva)” (p. 93). El uso del adversativo, casi siempre con un efecto de hipálage,<sup>185</sup> en la frase antecitada, por ejemplo, aclara que el “pero” no obedece a ninguna adversación (no opone una idea a otra), sino que se está llenando un vacío entre el momento previo a escribir esa frase y el siguiente, cuando ha cambiado el instrumento de la escritura.

Lo mismo sucede un par de páginas adelante: “Dejo ahora de escribir por. Porque me estoy durmiendo: ¿estoy escribiendo o estoy despierto?” (p. 95). El cabeceo metafórico que sucede entre “por” y “Porque” (acaso indicado con el punto, no como signo ortográfico, sino como accidente de escritura), muestra un trabajo en proceso que no se termina de concretar ni siquiera hacia la última página, en donde se insinúa que, luego de poner “tropezones de lectura” (que interpreto no sólo en el sentido de errores, sino también en el de un ensayo previo al “estreno”), comenzará la escritura verdadera: “Creo que ya he puesto todos los tropezones de lectura necesarios, creo que ya es suficiente (pero nunca es suficiente). (Tan cortés, tan poco valiente)” (p. 105).<sup>186</sup>

Realizar un trabajo de escritura en progreso transforma el trabajo literario en su propio *backstage*. Es decir que el ensayo equivale a la preparación del acto de novelar, por lo que no sería inadecuado suponer un presente escénico:<sup>187</sup> el mismo que utilizan las

---

<sup>185</sup> El término lo tomo de *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero* (v. Sterne, *op. cit.*, p. 503). Si bien la definición no encaja del todo (“Atribución de un complemento a una palabra distinta de aquella a la que debería referirse lógicamente”, según la RAE), al omitir aquello a lo que debería oponerse, genera el mismo efecto de extrañamiento o de incompletitud.

<sup>186</sup> Debo al dr. Macedo Rodríguez una observación acaso intertextual, ya que los “tropezones” y el “quedarse dormido” del lector son tópicos macedonianos que aparecen p. ej. en *Museo...* y en *Papeles de Recienvenido*.

<sup>187</sup> Término de Holger Sten (1952), v. principalmente pp. 19-22; aunque como él mismo afirma, no se trata de aumentar categorías, este tipo de presente supone una diferencia con el de por sí escurridizo tiempo presente en general, en tanto que no expresa un presente histórico (que supone una noción de pasado enunciada en el momento), ni tampoco una verdad intertemporal (del tipo “la tierra gira alrededor del sol”),

didascalias o el guion cinematográfico (Heinrich, *op. cit.*, p. 73); así pues, se trata de una enunciación que suplanta la escritura de acciones (*enérgeia*) por vividez (*enárgeia*), pero sin dejar de ser una narración, puesto que lo narrado es el andamiaje de la escritura, la infraestructura del proceso de literaturización.

Esta *enárgeia* muestra, por lo tanto, las reescrituras como parte de un no terminar de escribir.<sup>188</sup> Cabe resaltar que “escritura” parece ser el sinónimo de “literatura” por cuanto conlleva el nunca lograrse: “Finjo *publicar* pero es evidente que intento *escribir*, y es evidente que fracasa él. Por supuesto. De nada sirve, tampoco, de nada *le* sirve hacerse el vivo” (p. 90). Mientras que la enunciación, realizada por Lamborghini, está dentro de la *enérgeia*, la publicación pertenece a la *enárgeia*; es decir que la escritura no está con el autor semiótico, sino con el narrador que observa a su personaje narrar. La transición abrupta de la primera a la tercera persona delata justamente ese narrar al escritor, que realiza una serie de enmiendas para un texto que no cumple las características de lo literario.

El hecho de publicarse, empero, viene determinado por otra instancia que no es la enunciativa, pero que agrega una nueva potencia a las ya comentadas por Sanguineti: el editor.<sup>189</sup> Mientras que el autor semiótico (es decir, el personaje narrado por Sebregondi) cuenta con la publicación de su texto: “Y que *esto*, en efecto, ‘por’ supuesto, se *publique* ‘por’: por favor... No doy más. Es de noche: 29 de octubre de 1981” (p. 91), el narrador

---

sino más bien uno que se ejecuta cada que un actor debe realizar alguna acción, o el escenario debe cambiar, etc; es decir que es un tiempo que expresa “un poco de imperativo”, pero también de presente histórico (p. 21. La traducción es mía).

<sup>188</sup> El efecto de “work in progress” que Goldman refiere en el *Ulises* de Joyce, se debe justamente a una indeterminación sobre las versiones a publicar. Cuando analiza la edición de 1922 de Hans Gabler, anota que “no reparó en la primera edición de 1922; la evitó. Eligió como original [copytext] –cuyas lecturas prevalecerían en ausencia de razones convincentes de corrección– lo que llamó el ‘manuscrito continuo’ o ‘texto manuscrito continuo’ constituido por las anotaciones manuscritas de Joyce en el manuscrito de Rosenbach (una incompleta copia en limpio y borradores) y en numerosos cambios marginales y adiciones de los cuales Joyce creó sucesivos mecanuscritos y pruebas de impresión” (Goldman 1989, p. 581. La traducción es mía).

<sup>189</sup> V. en Chartier (2005) la importancia del editor en la conformación de la figura de autor, y asimismo a Mark Rose (1988), a quien Chartier cita, y quien por cierto recuerda que “El derecho de autor ha sido tradicionalmente un derecho del editor, no del autor”, p. 54.

(Sebregondi) interrumpe su narración en tanto ésta se vuelve literatura, merced a una enunciación no dada por el texto, sino atribuida o armada por un agente externo.

En este sentido es que la frase “primero publicar, después escribir” me interesa, en tanto método de trabajo lamborghiniiano. La publicación, que de una manera u otra parece prevista, la escritura (o la realización del texto literario) queda a merced ya no del autor histórico, menos del autor semiótico. Se trata en última instancia de una entidad ajena, pero quizás también contenida en el propio texto:

ya no es ni el yo empírico del famoso personaje que dice ‘yo’ ni aquel otro trascendente más que trascendental, que ya hemos excluido en más de una oportunidad: es el libro mismo que se pronuncia por sí solo, de ser posible, convirtiéndose en el centro geométrico de todos los pensamientos pensados por los personajes que piensan, e incluso por los que no piensan, y hasta por los que ni siquiera son personajes... El libro que habla es, entonces y a la vez, un libro que se escucha hablar; y ello no se produce de la sencilla manera que hemos señalado (una pregunta y una respuesta), sino de manera infinitamente más radical: para crear este libro autómatas, debo tomar frente al lenguaje una distancia que no le permita al libro coincidir con ninguna de sus voces, y por eso una distancia tal que le permita al libro trascender y sostener todo lo que le tocará llevar encima (Sanguineti, *op. cit.*, pp. 29-30).

Para que un libro hable, dice Sanguineti, es necesario que tome distancia con el lenguaje de sus otras instancias enunciativas –incluido el autor histórico–, para que pueda “romperse y pluralizarse [en] uno, ninguno [o] cien mil” libros distintos. Es decir que no basta con ser un libro escrito por un autor, o con “intenciones” literarias, sino un trabajo lingüístico que el receptor debe organizar. Aun cuando no se pueda definir la literaturidad de un texto, el libro autómatas, en tanto se auto cuestiona, se piensa en relación con la literatura ya sea presente (en su momento de creación) o futura (en el momento de su posible lectura).

La manera en cómo *Sebregondi se excede* se cuestiona o, en palabras de Sanguineti, se escucha a sí mismo, está relacionada con dos ejes fundamentales: la figura de autor, o el mito, y su relación con el canon. Si bien he tratado de profundizar en el primero al diferenciar las capas enunciativas que conforman el texto como narración, aún creo necesario considerar otro punto antes de pasar al segundo, en donde también abordaré algunos aspectos de *Tadeys*. Porque cuando el libro se escucha a sí mismo adquiere la focalización de su autor histórico (es decir que el libro, al enunciarse, se focaliza en su personaje principal).

En la primera página de “El niño taza” (primer capítulo de *Sebregondi se excede*), el enunciador se auto critica: “Yo hacía literaturat te vanguardiat. Estaba choto bajo el peral” (Lamborghini 1988, p. 85). Una burla que parecería parodiar de una manera balbuciente los juegos de palabras al estilo dadá.<sup>190</sup> Sin embargo, esa *aún* literatura se vincula al canon y, con ello, al campo cultural en el que se produce. Las dos oraciones sintetizan magistralmente (y comprenderá el lector mi entusiasmo) una posición de distanciamiento ante *esa* literatura y su desprecio.

Al pasar entre los dos niveles distintos de la enunciación (la narración de Sebregondi y el comentario de Lamborghini), se percibe la tensión entre una manera de hacer literatura en la que el primero se envanece de su creación y superioridad, y el segundo, que no logra crear lo que supongo es el objeto artístico que persigue. Es esta

---

<sup>190</sup> Es significativo, aunque materia de otro análisis, detenerse en el título mismo; en primer lugar, por esta alusión dadaísta en la frase “literaturat te vanguardiat”. Hay una sugerencia fonética y textual entre el juego de palabras (más bien balbuceo) y el título del primer capítulo: Taza / Tzara. Por otra parte, el sintagma “el niño taza” sugiere una imagen, quizá una metáfora, de un niño recipiente (cuyas connotaciones sexuales serían productivas en una lectura biográfica), pero también sugiere una oración con el verbo “tazar”: así, el niño se convertiría en el sujeto que corta, destruye: el niño (des)taza tanto su enunciación [p. ej.: “Me sentaré y (a/i) con mi aire de jeta” o “Un caracterópata, hasta la locura es demasiado (demasiado buena) para mí: el estilo opa, el *carácter opa -ta, ta-* de mi enfermedad” (p. 91. Los subrayados son míos)], como su propia persona [*“era un infeliz... Y (e) inferior, yo soy inferior ... Miro a mi madre: -¿por qué soy inferior?”* (p. 86. La línea sustituye mi subrayado, la cursiva es del texto), además de trozar relaciones, vínculos con la literatura y todo lo expresado en sus páginas. Cf. también Perlongher (2008, p. 100) y *supra*, p. 12.

tensión la que interpreto como el escucharse del libro, pues a la vez que observa su propia transtextualidad (hacia el pasado y hacia el futuro), no se coloca ni en lo literario ni en lo no literario.

Uno de los ejemplos más notables viene en una discusión en la que ambas voces, Sebregondi y Lamborghini, sostienen en el mismo párrafo. Comienza el último, diciendo: “Ya lo sabía mi estilo cuando publiqué tres libros en Otrora. Otrora: otrora. *El culo es Pal Marido, El fiord, Sebregondi Retrocede y Poemas*” (p. 88). Ese estilo es juzgado por la figura de Perón, quien se burla: “*Aquí falta algo, Lamborghini, m’hijo –Perón dijo– pero ahora vuelva a su ministerio... Vaya, Lamborghini, vayat, vayall!*” (*idem*), por lo que Sebregondi, como juez de su creador, aparece envanecido: “Publicando lo pasaba todo el día, cualquier cosa. ¿Qué tienen los grandes que a mí me *sobra*, me sobre (y se me escapa y) pasa?” (p. 89). Pero nuevamente es desacreditado por la voz lamborghiniana: “No, aquí no. Sobra, más bien: *todo* está de más. ‘Primero publicar, después escribir’, me decía cuando aún creía pasajera mi Cruz.... Sé ya ahora que hay no –no hay– tal después, tal. Ahora nada más que publicar. Me cago” (*idem*).

Entendiendo a Perón como padre,<sup>191</sup> tradición (canon) y, por ende, la pasada literatura lamborghiniana (“*litteraturat te vanguardiat*”),<sup>192</sup> el cuestionamiento y la autocrítica ya no dada por una u otra voz, sino por la tensión generada entre ambas (o lo que entiendo como la focalización del libro en sus dos instancias enunciativas), resulta en una observación del campo cultural y la literatura contemporánea, que me lleva al segundo eje de análisis para el libro autómatas: la relación con el canon.

---

<sup>191</sup> La figura de Perón está relacionada con el padre de Lamborghini: “hete aquí lo que Pére Peron a mi Padrelé/ decía” y en nota: “Le dijo: Perón dijo. Al padre, no al hijo” (p. 88). Si bien no es propiamente una figura paterna para el autor, la relación establecida se relaciona bloomianamente con el asesinato al padre, pues O.L. reniega de ambos, en parricidio simbólico: “Sueño tanto con el enterramiento de mi padre” “— Mi padre no, *tu* marido” (p. 86)

<sup>192</sup> Recuérdese que *Literat* no sólo surge en oposición a la “literatura comprometida” del medio siglo, sino también como un cuestionamiento al código (v. *supra*, pp. 122 y ss).

A diferencia de Macedonio, el duda-Arte lamborghiniiano está en función no tanto de la labor de mala escritura como autocuestionamiento (que como se ha visto hasta ahora, también la conforma), sino en cuestionar el campo cultural que la produce. Es decir que no se trata de hacer creer que hay un texto “malo”, sino en invertir la pregunta hacia los otros textos para que indirectamente el propio sea también puesto en duda: “Es la literatura la que no sirve, me digo, templado por la rabia y por una sencilla vuelta a, a la analidad” (p. 92).

En esta tensión del libro y sus voces es importante destacar la anulación del yo, puesto que la voz que habla, la voz rabiosa, es la del propio libro, en tanto su relación con el campo se ve conflictuada de manera anal; así como la analidad siempre representa al otro (v. *supra*, pp. 174-163), la vuelta representa también una fase infantil del desarrollo sexual, caracterizada por dos comportamientos opuestos: evacuación como destrucción y retención como control posesivo. (Laplanche 2004, p. 146) Es decir que, en tanto el libro se asume otredad, o no perteneciente a su objeto (la literatura) al mismo tiempo, se relaciona con ésta de manera que quiere salir de ella, destruyéndola (“no sirve”), pero al mismo tiempo reteniéndola (queriendo ser parte de ella).

Este no servir de la literatura gira en torno al sujeto, su relación con el campo y con el ya mencionado problema con el código: la literatura comprometida, tanto como la literatura “pura” tienen en común que no llegan sino a ciertos sectores sociales: la primera no ha conseguido la revolución, mientras que la segunda se colocó, merced a las técnicas narrativas europeas y norteamericanas, en el centro de la literatura occidental, pero cautivando sólo a cierto tipo de lectores, acaso en las antípodas de los primeros.

Bajo esta hipótesis, crear literatura significaría entrar ya por el proselitismo (y con ello bajo la etiqueta de literatura comprometida), ya por la incomunicación (como la denomina Onetti). Así, el cambio que se propone a partir de *Sebregondi se excede* dista

de cualquiera de las dos opciones, lejana asimismo de *El fiord* (que pertenecería al primer grupo) y de *Sebregondi retrocede* (perteneciente más bien al segundo). Pero al elegir no estar bajo ninguno de ambos grupos, ¿en realidad se está haciendo literatura? ¿un texto literario puede no ampararse bajo ningún canon?

*Sebregondi se excede* parece no querer ser literatura, y justo en esta voluntad de no participar del canon es importante hacer funcionar al autor semiótico tanto como al autor ficticio, pues al final la voz del libro autómatas será la que genere su propio lugar dentro del campo cultural: mientras que el primero buscaba el reconocimiento: “Yo quería triunfar, que me aclamaran y me aclamaran, tener éxito; del lenguaje Acl, un artífice: del lenguaje y fracasé” (p. 91); el segundo acepta que “es la literatura la que no sirve” (p. 92). Pero es la última de las voces que enuncian la que consigue que uno y otro sean satisfechos: “Y que *esto*, en efecto, ‘por’ supuesto, se *publique* ‘por’ favor” (p. 91).

La publicación es imprescindible aun cuando no hay literatura, puesto que ya se ha puesto a operar la función autor. Poco importa si Lamborghini, el autor histórico, escribe confesiones autobiográficas y se atreve al odio intelectual (Gusmán); o si en efecto fue (acl)amado por sus conocidos y amigos, con quienes siempre llevó una relación afectuosa (Aira); quien consigue, finalmente, fumar en el salón literario, es el nombre inserto en el campo cultural. Bourdieu explica así que:

según una lógica que llegará a su límite con las producciones agrupadas bajo el nombre de arte bruto, una especie de *arte natural* que sólo existe como tal por un decreto *arbitrario* de los más refinados, el Aduanero Rousseau,<sup>193</sup> como todos los “artistas ingenuos”, pintores aficionados surgidos de la jubilación y las vacaciones pagadas, es literalmente *creado* por el campo artístico. Creador creatura que hay que producir como creador legítimo bajo la forma del personaje del Aduanero Rousseau para legitimar su

---

<sup>193</sup> Se trata de un burócrata pequeñoburgués del s. XIX, a menudo identificado como el iniciador de la corriente Naif.

producto, ofrece al campo, sin saberlo, la ocasión de llevar a cabo algunas de las posibilidades que objetivamente estaban inscritas en él (1997, p. 365).

El creador creatura que es Osvaldo Lamborghini surge no de sus textos literarios, sino de eso que no es, ni pretende ser, literatura. Este “arte bruto” (que por supuesto no se relaciona con el arte ingenuo) creado ya no por el autor histórico, sino por el “descubridor” (o compilador) consistirá en rescatar las ruinas de aquello que pudo ser genial, pero que se interrumpió por una razón enigmática. Continúa Bourdieu: “Este arte bruto, es decir natural, inculto, sólo ejerce una fascinación en tanto en cuanto el acto creador del ‘descubridor’ eminentemente culto que lo hace existir como tal consiga olvidarse y hacerse olvidar (sin dejar de afirmarse como una de las formas supremas de la libertad ‘creadora’)” (*op. cit.*, pp. 365-66).

Quedará como materia de otro análisis profundizar en la crítica establecida a partir de esta operación según la cual la literatura no es un trabajo con el lenguaje, sino con el nombre. Por ahora, baste señalar que el texto lamborghiniano, de manera semejante a Macedonio, se arma a partir no del texto, sino de su reincorporación al campo bajo el amparo de sus albaceas. Dicha crítica parecería sugerir que la literatura es un conjunto de nombres propios más que de un trabajo con el lenguaje,<sup>194</sup> pero ahora quede sólo como hipótesis.

Lo que sí conviene analizar es este “arte [en] bruto” bajo la óptica de su reescritura, ya que como he mencionado, la *enérgeia* establecida por la imposibilidad de escribir se vuelve la trama de la narración, es decir que la *enérgeia* está en clave de ensayar el taller. La posición enunciativa del personaje narrado (Lamborghini) es lo que

---

<sup>194</sup> De ahí que en “Neibis (maneras de fumar en el salón literario)” sea Enoch Soames (y no Beerbohm, como sucede con los otros nombres históricos que lo conforman: Wilde, Byron, Guido Spano). “Éste, sí, es el tiempo de Enoch Soames: el alma por la lectura, por ser el espía de la propia marea en el problemático trago ajeno”. (p. 116)

determina la primera, mientras que la segunda viene de la posición enunciativa del autor semiótico (el libro).

El personaje afirma estar equivocado al momento de iniciar la escritura, pues más que escribir, su enunciación simplemente se construye como una salida al bloqueo; la llamada “escritura automática” que menciona Aira, en realidad sólo parecen apuntes del personaje Lamborghini. Al igual que en *Una novela que comienza*, el bloqueo y el asunto (cómo escribir) resultan en un mostrar el proceso creativo, más que las dificultades propias del escritor. Por ello las repeticiones abundan, ya que se trata de construir un párrafo que “salga entero e intacto de la mente del escritor”, como dice Woolf. Así pues, se reescriben:

Al empezar este libro (*Sebregondi se excede*) estaba completamente equivocado: ahora lo comprendo: y aún para cuando el “retrocede” ya es tarde, debo, igual, reconocerlo: por miedo –nada que ver aquí la llamada honestidad intelectual–; estoy asustado del tamaño error y del hecho *de haber construido el borrador*, ahora inmodificable, de este sistema de bloqueo espasmódico de todas las posibles salidas retóricas (p. 101)

[y más adelante]:

En fin, lo cierto es que, evidentemente, al empezar con bríos de santidad renovada, este libro (*Sebregondi se excede*), al comenzarlo con una salud atenta a nuevas misas, estaba, ahora lo comprendo, completamente equivocado; y aun cuando para el “retrocede” ya es tarde, debo, igual reconocerlo, luz en los prados, no en las tinieblas; reconocerlo: por miedo –nada que ver aquí la llamada honestidad intelectual–; asustado estoy del tamaño error y del hecho *de haber construido los cimientos* de este sistema de bloqueo espasmódico de todas las posibles salidas retóricas (pp. 101-2. Los subrayados son míos).

Este bloqueo impide cualquier vuelta a la retórica, al arte del buen discurso; pero lo que asusta al escritor (es decir, el personaje escritor Lamborghini) no es estar

bloqueado, o no poder escribir, sino haber creado un sistema a partir de este bloqueo. Pero, ¿se trata verdaderamente de miedo? Si ha dicho que no hay honestidad intelectual en el libro –y es importante que llame libro a SSE– entonces ¿qué impediría corregir el discurso? Afirmar que “ya es tarde para el ‘retrocede’” implica decir que aquel libro ya no corresponde a este sistema.

*Sebregondi se excede* parece la declaratoria de un cambio en la poética: si la literatura está mal, si se trata de “hacerse un nombre” más que de “hacer una obra”, el *operator* únicamente “publica Lamborghini”, pero jamás cesa su escritura, o la búsqueda de esa escritura. Al final, publicar es una actividad del nombre, de la biografía, del descubridor de ese arte en bruto: “Salvo la locura, la enfermedad, no hay con qué darle, como decimos acá (el arte no, ya no: desde Céline sabemos que el arte es obra –exquisita– de editores, marchands, productores de toda laya y grey” (p. 154);<sup>195</sup> en cambio, la literatura jamás se realiza, pues no termina de concretarse en una obra.

De ahí, quizás, que el gran acierto de César Aira haya sido publicar no sólo las tres carpetas numeradas de *Tadeys*, sino los borradores y las reescrituras, que conforman el permanente proceso de creación de un texto que consiste justamente en no terminarse. Lo que sustituye a la obra (producto del editor), será así la matriz, que podría asimilarse al aura tal como la entiendo con Macedonio: la variabilidad de ideas, motivos y “estilo” en torno al mismo problema: “*El mundo se evapora hacia la permanente no condensación de la literatura*” (p. 121).

Acaso por ello es preciso dejar un trabajo que, aun si parece literatura, no lo es del todo al dejarse incompleto. El permanente ejercicio de publicar (y no es aventurado

---

<sup>195</sup> Hago dos anotaciones al margen que, si bien menores, cuando menos son aledañas al análisis: por un lado, hablar de “locura y enfermedad” me remite inevitablemente a Alejandra Pizarnik, con quien mantuvo amistad y cuyas publicaciones póstumas se acercan o incluso superan (en número de páginas) a las publicaciones en vida de la autora. Por otra parte, recuérdese que *Sebregondi retrocede* se publica a condición de transformar el texto en prosa; parecería entonces que el arte no es sino la locura canalizada por el editor más que del trabajo con la palabra.

arriesgarse a combinatorias editoriales de los borradores, las reescrituras y los textos “secretos”) terminará finalmente por entregar literatura “no condensada”. De ahí que la frase “La obra se toma su tiempo, así como las moscas –escobilla y hueso– cagan contra el féretro” (p. 86) cobre un sentido incluso admonitorio: es la obra (el libro autómeta) la que se toma su tiempo, merced a la labor de las moscas (entiéndase editores, críticos, lectores) que cagamos en los restos últimos de un nombre que sólo se dedicó a publicar.

### 7.3.Promesa de obra e inicio perpetuo

En la revista *Libra*, en 1929, Macedonio Fernández presenta un fragmento de *Novela de la “Eterna” niña del dolor, la “Dulce-Persona” de un amor que no fue sabido*, del que dice: “La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, ‘es novela que nunca antes se ha escrito’. Y ahora tampoco, pero falta poco” (p. 35). En estricto sentido, la novela jamás se escribió, pero eso no impide que editores y lectores aceptemos de buena gana que Macedonio se refiere aquí al *Museo de la novela de la Eterna*.<sup>196</sup> Agrega incluso:

Esta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista en prueba de su entusiasmo por serlo efectivamente cuanto antes –sin caer en la trampa de ser un futurista de en seguida como los que adoptaron el futurismo, sin comprenderlo, en tiempo presente– y por eso se le ha declarado el novelista que tiene más porvenir, todo por hacer, apresuramiento genial el suyo que nace de haber pensado que con el progreso de todas las velocidades la posteridad no se ha hecho contemporánea y ya está, para cada obra, en la última edición periodística del día de aparición (*ibid.*, p. 36).

---

<sup>196</sup> Camblong anota: “De esta copia [(c38)] habría que destacar, no sólo la precisión de la fecha, sino también el hecho de que en ella se registra la portada en la que Macedonio, de puño, agrega al título la palabra ‘MUSEO’, que no aparece en los documentos anteriores”. (1994, p. 125)

El futurismo de la novela macedoniana, que no tiene nada que ver con el movimiento de vanguardia iniciado por Marinetti, está en función de su virtualidad, tomando la acepción del diccionario.<sup>197</sup> Noé Jitrik incluso ha leído el *Museo* de Macedonio como un proyecto de “novela futura”, que entiende como pura hipótesis: “la novela ‘vieja’ o ‘mala’ es un hecho, un mundo de signos conocidos... y la novela ‘buena’ o ‘nueva’ todavía no es, carece de signos, es, en síntesis, una pura hipótesis que el autor pareciera no querer verificar en la medida en que promete ‘una próxima novela malabuena, primerúltima en su género’” (1993 [1971], p. 484).

Una novela hipotética, o una promesa de ella, tiene lugar como texto únicamente en tanto producción de signos, y no de discurso, o sea: como ejercicio de la escritura más que conformación de obra. Jitrik continúa: “Macedonio se conserva en sus peculiaridades y mediante sus propios instrumentos presenta posibilidades de realización del ‘texto’ (o ‘praxis de la textualidad’ según Kristeva...)<sup>198</sup> más concretas que las que muestran escritores... asfixiados acaso por teorías apriorísticas de la producción textual” (*ibid.*, p. 485).

En este sentido, al hablar de textos-taller, la promesa de obra genera una hipótesis textual que, de manera autónoma, forma su sentido en la virtualidad y, como tal, nunca se desarrolla, aunque paradójicamente alberga su propia resolución en tanto es enunciada como hecho concreto, redondo. Sin embargo, para que pueda funcionar es necesario que

---

<sup>197</sup> “Que tiene la virtud de producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a *efectivo* o *real*.” (DRAE)

<sup>198</sup> En “Problèmes de la structuration du texte”, Kristeva establece una distinción muy importante a señalar: el *objeto real* llamado “literatura”, que es un producto de comercio, de intercambio y el *objeto de conocimiento* que entiende como “un tipo de *práctica significativa* sin ninguna valorización estética ni cualquier otra. La semiología considera entonces la ‘literatura’ con el mismo índice de valor que un escrito de prensa, el discurso científico, etc”. Asimismo, aclara que “Más que un discurso, es decir, como un *objeto de intercambio* entre un destinador y un destinatario, la *práctica significativa* que abordamos puede considerarse como un *proceso de producción de sentidos*. Dicho de otra manera, podemos estudiar nuestra ‘práctica significativa’ (sea que se llame literatura, escrito de prensa, máxima, etc.) no como una estructura ya dada, sino como una *estructuración*, como un aparato que produce y transforma el sentido luego que dicho sentido ya fue puesto en circulación” (1968, pp. 298-99. La traducción es mía). La diferencia, como puede notarse, es relevante no sólo por el tratamiento “neutro” del enunciado, sino como un proceso continuo de construcción lingüística, no definitivo.

entre en diálogo con una tradición, con una idea de literatura que vuelva a este enunciado una forma apriorística de lo literario, y no una mención aislada como componente de una enunciación mayor y completa, que suele llamarse *obra*.

Hay que prestar atención, primero, al hecho de que Jitrik ejemplifica a estos “escritores asfixiados” con los representantes del *Nouveau Roman* (en este caso, Phillip Sollers y *Nombres*), que como novela explota el fluir de la conciencia casi como único recurso, en el que el tiempo es, o intenta ser simultaneidad, y que como explica Emma Kafalenos:

en el flujo de la conciencia... el orden de los eventos es determinado por el orden en que ocurren en la mente del personaje (el orden en el que el autor imagina que ocurren en la mente del personaje), donde percepción (presente), memoria (pasado) e imaginación (un potencial futuro) se siguen uno a otro en orden casi aleatorio (1978, p. 321. La traducción es mía).

Como se ve, el tiempo, tal como lo explica Kafalenos a partir de Sollers, se confunde en un discurrir homogéneo en el que no se sabe exactamente si es pasado, presente o futuro. Dicho de otro modo: mientras que para la *Nouveau Roman* el tiempo es más bien una simultaneidad,<sup>199</sup> para la promesa de obra se trata siempre del futuro. Ya Compagnon señaló cómo desde la modernidad las representaciones del presente y el futuro en el arte son siempre portadoras de un sentido de lo inacabado, lo esbozado que parece incompleto. Cuando Baudelaire escribe sobre la obra de Guys:

alaba en él la pintura de la sociedad moderna, pero no la realidad de la pintura moderna. Conviene, por ello, releer los rasgos de la modernidad que descubre en la realidad que Guys pinta, destinándolas a la pintura de Courbet y de Manet: lo inacabado, la

---

<sup>199</sup> No me parece del todo convincente la asociación de la imaginación del personaje-narrador con el futuro potencial, pues bien pueden ser imaginarios también el pasado e incluso el presente. Convendría más bien prestar atención a las formas potenciales del francés que a los conceptos derivados del discurso; pese a todo, es muy productiva la relación entre la técnica de realización y las diferencias con la virtualidad.

fragmentación, la ausencia de totalidad o del sentido, el estilo crítico (Compagnon 2010, p. 26).

Por su parte la vanguardia, al poseer “una conciencia histórica del futuro”, su relación con éste implicó “la obsolescencia súbita” (*ibid.*, p. 35), pues en efecto ¿cómo enunciar la no ocurrencia del tiempo con una discursividad temporal? Compagnon señala que: “el tiempo de las vanguardias confunde consecución y consecuencia en la idea de anticipación” (p. 46).

El propio Macedonio, al “ponerse serio”, se pregunta: “¿Puede tener algún sentido en la boca de un joven... la creencia en el progreso, que degrada el pasado y valoriza neciamente el porvenir...?” (2014, p. 52). La hipótesis de literatura queda, por tanto, en un lugar privilegiado en la relación con el futuro, pero esto sólo se logra abandonando la ortodoxia del “lenguaje estereotipado” de las vanguardias (Compagnon, *op. cit.*, p. 41).

Esta misma estereotipia podría pensarse también como parte de la crítica a Sollers (extensiva a los escritores de *Nouveau Roman*, de Robbe-Grillet a Elizondo) hecha por Jitrik: calzar una serie de postulados apriorísticos a una expresión literaria parecería querer fijar una idea de lo literario como inmodificable: el relato que no avanza es también el lenguaje que no se transforma, o el canon que deja de tensar la relación de lo valioso y lo profano como búsqueda de lo nuevo.

Por supuesto, no se trata de juzgar una forma literaria sobre otra, sino de realizar una comparación que haga evidente el papel de la promesa de obra como cuestionamiento a lo literario: en tanto mala escritura, la promesa o el inicio perpetuo presentan una misma suposición en cuanto a lo que la *illusio* considera literario, pues dejan en entredicho los conceptos (o las funciones) de autor como garante de un texto que no cumple la función de obra, que a su vez sistematiza una forma textual que no requiere de autor.

Para ejemplificar ambas técnicas discursivas, estudiaré primero la promesa de obra y las formas en que la encuentro presente, pues si bien con Macedonio hay, más de

una vez, anuncios sobre sus obras futuras, en Lamborghini no encontré tan explícita la mención, de manera que se verá la técnica aplicada en el discurrir de sus textos.

### 7.3.1. Promesa, mentira publicitaria y maniobra de saga

Creo que son bastante conocidos los anuncios que Macedonio hace sobre *Museo de la novela de la Eterna* y *Adriana Buenos Aires*, en distintos textos publicados para las revistas *Proa*, *Libra* (v. supra, p. 255), *Martín Fierro* y la *Revista oral*, muchos recogidos, además, en *Papeles de Recienvenido*. Por ello sólo me detendré poco en la insinuación que realiza el personaje de este último sobre las novelas mellizas y el plan que tenía para su lectura conjunta en un solo ejemplar:

Debo al lector aclarar la insinuación de la Doble Novela. Mi plan, *que quizá nunca realizaré*, era hacer la novela de lo que les pasa a dos o tres personas que se reúnen habitualmente a leer otra novela, de tal manera que estas personas que leen la novela se vivifiquen intensamente en la impresión del lector en contraposición con las personas protagonistas de la novela leída. Así que los protagonistas de la “novela de leyentes” parecen seres vivientes, por la constante figura debilitada de las actitudes de los protagonistas de la “novela leída”. Y nótese que lo que espero de esta constante contraposición paralela, en la mente del lector viviente que tengo en usted, al surtir el efecto simultáneo de la atenuación de las figuras o fantasmas de la novela leída por el relieve que asumen los protagonistas de la novela de leyentes, es que el lector, usted, viviente, dude por instantes de ser un existente que lee, y se estremezca de creerse por instantes sin más ser que el de personaje leído. Por supuesto que a los personajes de la novela de leyentes les ocurre a la par su propia novela, con variedad de sucesos y caracteres, en los intervalos de las apacibles reuniones para leer la otra novela (2014, p. 105. El subrayado es mío).

Esta larga cita revela un proyecto que, tal como lo prevé el propio enunciador, no llega a cumplirse al punto que no es posible decidir cuál es una y otra. Así como podría

suponerse que *Museo...* fuese la novela de personajes leídos, dado que el prologuista persigue el afán de hacer evidente la ficción (“Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando ‘vida’” (2015, p. 41))<sup>200</sup>, también es posible creer que tanto el Presidente como Dulce-Persona, la Eterna y los demás, sean los personajes leyentes, ya que se reúnen al final del día, tal como lo proyecta el pasaje citado; incluso hay cierta insinuación de paralelismo entre Adriana y Dulce-Persona que convendría tener en cuenta como sintomático de esta relación indecible.

Sin embargo, creo que es más bien una fantasía mía como lector querer encontrar sugerencias de diferenciabilidad en el proyecto, cuando en realidad tanto una como otra carecen de referencias diegéticas que lleven a distinguirlas, pues casi toda indicación de la novela mala a la buena y viceversa, siempre queda en el orden metadieгético, es decir, en los paratextos. Pero me pregunto si no será este fantaseo uno de los efectos deseados por la técnica: si la promesa en realidad funciona como aliciente para reordenar los textos indefinidamente en combinatorias posibles.

Ya en el segundo número de *Papeles de Buenos Aires*, “los editores” (a falta de mejor término para la voz enunciativa) ponen a disposición del lector la “Demolición”, en la que los sobrantes de otros textos, no incluidos en el primer número, se regalan como merma o desperdicio para que los lectores los aprovechen. Destaco, para evitar otra cita tan larga como la anterior, únicamente los “géneros y especies literarios” como forma de literatura potencial (tomando prestada la expresión del OULIPO): “‘Literatura de 4° whiskey’, ‘La mujer helicoidal’ (cuento), ‘Folletín aconsonantado’, ‘Literatura Extracraneal’, ‘Poemas de atascamiento Reconquista y Corrientes’” (1943, p. 14).

Como puede verse, aún sin el desarrollo de los textos, la parodia clasificatoria de las etiquetas hipotetiza formas literarias a partir de presupuestos circunstanciales (“de 4°

---

<sup>200</sup> V. “El cese de un tic tac de reloj”, en el Capítulo V, en donde Dulce-Persona dialoga con el lector (2015 p. 175).

whiskey”, “atascamiento [en] Reconquista y Corrientes”), genéricos (“folletín aconsonantado”) o bien temáticos (el cuento sugerido como título) cuando no inverosímiles, como la “Literatura Extracraneal”, que de alguna manera recuerda a la novela “salida a la calle” (“Mejor sería aún que hubiéramos efectivado ‘la novela salida a la calle’ que yo proponía a amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad” (2015, p. 19)).

Dichas hipótesis, junto con las *Obras completas* que constantemente se enumeran en distintos textos,<sup>201</sup> abarcan no sólo una promesa incumplida, sino también una mentira publicitaria, pues se anuncian prospectos que el autor, seguramente, sabe que no realizará, o sólo son apuntes que pretenden funcionar, por sí mismos, como un volumen completo de una o dos páginas, como el libro de Pensador Poco, *El sol y un fósforo*,<sup>202</sup> “su obra fuerte”, de la que adelanta los primeros capitulares: “Nada y todavía más, Todo + 1, Final de lo no empezado, Nada – 1 y *Lo que acabó al principio*” (1944, s.p. [48 en facsímil]. El subrayado es mío).<sup>203</sup>

Dicho libro, o para decirlo más exactamente, su extracto, se incluye en un pequeño pasaje de *Teorías* con el título “Mi folleto”, dentro de “Para una teoría del Estado” (cf. Fernández 1990, p. 180-89). Pero lo que llama la atención es que dicho extracto sea del último capítulo: “Lo que acabó al principio”, haciéndome suponer que no se trata de un proyecto, sino justamente del libro-enunciado, la sola promesa cumplida efectivamente en una serie de párrafos.

---

<sup>201</sup> V. p.ej. en *Papeles de Recienvenido*, p. 44 (mencionada también *infra*, p. 264); “Obras del autor, especialista en novelas” de *Museo* (1993, p. 7); “El autor también habla” (2015, p. 22). Sobre estos dos textos, cabe señalar que se trata, en la edición Archivos (1993) de dos prólogos separados, pero que incluso, en otra versión (según lo anota Camblong, en los ci.1 y c.38), “Obras...” aparece como parte de “Lo que nace y lo que muere”, que parecería venir muy *ad hoc* con el tema aquí tratado. Es una lástima que ninguna de las versiones consultadas se conserve la versión de estos dos cuadernos (en las ediciones de CEAL y Ayacucho aparecen igual que en Corregidor, acaso por basarse en la selección de los manuscritos de 1937 y 1948, hechas por Obieta).

<sup>202</sup> Obieta destaca que éste era el título alternativo (o acaso completo) de los *Cuadernos de todo y nada*. (v. Pizarro 2012, p. 117).

<sup>203</sup> Mencionado en el tercer número de *Papeles de Buenos Aires*.

Por ello también pienso que cuando Osvaldo Lamborghini hace referencia a los diarios de Emerobe Ky o Dam Vomir, o a los clásicos de La Comarca, realiza la misma promesa, que funciona en el sentido de enunciado-libro. Quizá el ejemplo más claro es *La Taddesada*, una epopeya que fue censurada por “desprestigiar para siempre la práctica literaria” (2009, p. 123).

Es de suponerse que, al ser el único clásico (y hasta donde puede saberse, la única pieza literaria de LacOmar), fue destruida toda memoria tanto del monje Janer, quemado en la hoguera, como de su obra. Sin embargo, la sinopsis del narrador es suficientemente efectiva como para considerarla un texto redondo: “En su antigua epopeya *La Taddesada*, aliados hombres y tadeos combatían noblemente contra Dagal III, Emperador de la Liga del Sur que invadió La Comarca luego de aliarse a los Otomanos” en la cual se mostraba “a los tadeos con un aspecto tan varonil que paralizaba al enemigo” (*idem*, n. 4).

De ella sabemos, además, que era inverosímil (“Otro error (calamidad) de Janer fue hacer constar el hecho cierto de que, en La Comarca, el fanatismo por la verosimilitud era un problema de patanes”), que se constituía herética por cuanto la “síntesis” entre hombres y tadeys resultaba abominable y, finalmente, que ponía en ridículo a la iglesia en tanto un monje provocaba la burla y los chistes sexuales: “Los herejes dieron razones irreproducibles para que el enemigo se *parara* ante la vista de los tadeys. El equívoco chiste envió a muchos a galeras” (*loc. cit.*, p. 124).

¿Sería preciso, dado tal conocimiento, conocer o esperar el texto como parte de la “saga”? Finalmente, hay un narrador “omnisciente” camuflado de *operator* que podría, en determinado momento, presentar la obra, o un fragmento; pero el hecho de aludirlos y no presentarlos supone una omisión deliberada por parte del enunciador, pues se complace en señalar las omisiones de su texto, como cuando habla del *Diario* de Dam

Vomir, en la nota 7 de la segunda carpeta: “Al que había titulado, con pedantería: EL MANUSCRITO (también puede faltar)” (p. 145).

En otro capítulo de este trabajo se aborda el cuestionamiento sobre el enunciador de esta nota: quien “había titulado” puede ser tanto el personaje como el autor; pero ahora me interesa cuestionar el “también”: habiendo mencionado *La Taddesada* apenas veinte páginas atrás, el adverbio señala que tanto ésta como el *Diario* (subrayado, indicando que se trata de otra obra) están contemplados como posibilidades, pero que no se efectuarán; es decir, se puede entender que “tanto *La Taddesada* como EL MANUSCRITO van a faltar”, pues son descartables para el total de la trama.

Pero al realizar la ceremonia de matrimonio entre Royte y Mendy, Dam lee algunas entradas de su diario en sustitución de un libro sagrado (recuérdese que la *Biblia* fue profanada por Maker y no hay ninguna producción literaria en la lengua comarquí), por lo que el faltante que era descartable resulta parte de la trama y, además, muy significativa en la construcción del universo de LacOmar, puesto que “El apellido Vomir no era sólo símbolo de poderío económico en La Comarca [sino que] también condensaba la historia del país” (p. 119); así, la lectura de un pasaje íntimo de su futuro dueño se convierte en “*historia sagrada*” al hacerse pública (pp. 154 y 158).

Haciendo énfasis, una vez más, en el señalamiento de omisiones, puede verse que ambos textos, y acaso podría decir que ambos autores, no dejan de enfatizar cuánto han descartado, lo que resulta significativo como técnica de texto-taller, pues la omisión no cobra relevancia si no es mencionada, simplemente el lector se enfrenta a lo que el autor decide mostrar; pero cuando se hace la indicación de lo que falta, a aquél le corresponde la hipótesis del por qué no está lo que “debería”.

Esta fantasía, como la he llamado páginas atrás, genera más preguntas sobre el hacer literario que sobre la significación; me llevan a preguntarme si no hay literatura

incluso en las solapas de los libros: en la edición de 1944 de *Papeles de Recienvenido*, de Losada, aparece hacia el colofón un listado de obras publicadas y por publicar. Entre estas últimas, además de las novelas gemelas (enlistadas por separado), aparece una que llamará la atención a cualquier lector macedoniano: *¿Algo más en Metafísica después de William James?* Su publicación, posterior a *No toda es vigilia...* en Gleizer (enlistada entre las ya publicadas) ya es una marca de diferenciación.

Se trata de un proyecto que no aparece siquiera en la última versión del libro en Corregidor, en la cual se incluyen “escritos inéditos (fechados alrededor de 1908, exactamente veinte años antes del libro)” que “Es posible que el autor no... hubiera aprobado, pues cuando alguna vez fue instado a revisarlos, sonrió” (1990b, p. 8). El propio Obieta, a quien cito en este párrafo, no vuelve a reparar en el libro sobre William James (¿estudio, tratado filosófico, una treta más de ficción filosófica?), pero su invitación a crear la “edición definitiva” de *No toda es vigilia...* supone también la recuperación de otras promesas:

lo único definitivo quizá sólo pueda ser una edición de las dudas, las verdades a medias, las ignorancias, los atisbos, las conjeturas, de un autor, puede ser una curiosidad legítima conocer la versión más completa posible de la relación entrañable de ese hombre con el Misterio (*ibid.*, p. 18).

Acaso entre esos papeles sueltos se encuentre, listo para armar, el mencionado libro sobre William James. Y acaso también, en consonancia, podrían buscarse *El culo es pa'l marido*, título que menciona Lamborghini (*operator*) en *Sebregondi se excede*<sup>204</sup> o *Una novelita triste*, “un importante relato [perdido] de los años setenta”, ya que “no puede descartarse la posibilidad de que aparezcan otros textos” (Aira 2011, párr. 2).

---

<sup>204</sup> “Ya lo sabía mi estilo cuando publiqué tres libros en Otrora. Otrora: otrora. *El culo es pa'l marido*, *El fiord*, *Sebregondi retrocede* y *Poemas*” (1988, p. 88).

Pero como bien señala Beatriz Sarlo, acaso tales libros, de contar con una existencia efectiva, serían menos importantes que su mención: “La existencia de un libro terminado anula, salvo para los especialistas, los estadios por los que atravesó. Incluso, cuando son dados a conocer nuevos fragmentos de una obra ya canonizada por la lectura, estos fragmentos se insertan con dificultad en la idea previa que se tenía, aun cuando se supiera que esa obra estaba inconclusa” (2000, pp. 22-23).

Por ello también el constante iniciar parece más una operación autoral que una casualidad estructural debida al carácter pre-textual de los borradores que terminaron siendo canon: *Museo*, *Adriana*, *No toda es vigilia*, *Papeles de Recienvenido*, *Tadeys* o *Novelas y cuentos*. Todos estos volúmenes obedecen a ciertas similitudes en las que vale la pena detenerse.

### 7.3.2. *Inicio perpetuo para libros posibles*

En su “Arqueología de *Papeles de Recienvenido*”, Carlos García establece un recorrido por esta segunda publicación de Macedonio. La primera, *No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos* (en editorial Gleizer) abarca apenas unas doscientas páginas, mientras que la segunda cuenta con un poco más de setenta que después, y aún por voluntad del autor, se incluye *Continuación de la nada*. A éstas le sigue *Una novela que comienza*, editada por Ercilla, en Santiago de Chile.

Oswaldo Lamborghini publica también sólo tres libros en vida: *El fiord* en Chinatown, *Sebregondi retrocede* en Ediciones Noé, y *Poemas*, en Ediciones Tierra Baldía. Sus páginas, que rodean la cincuentena (*El fiord* con cuarenta y ocho y *Sebregondi* con noventa son los extremos), confirman esa cita de Aira en el prólogo a *Novelas y cuentos*:

En cierta ocasión Oswaldo trabajaba en una librería, y comentaba con asombro el respeto a priori que mostraba la gente al manipular libros muy gruesos. Él nunca se beneficiaría,

decía, con esa superstición; “mi obra”, y señalaba unos folletos delgadísimos, “va a ser dos o tres de éstos nada más”. Pero la brevedad en él no era un mero accidente bibliográfico. Como podía esperarse, tenía doble fondo (1988, p. 9).

No pretendo con esta indicación hacer un paralelismo fútil, que por supuesto establecería una “influencia” de Macedonio a éste, pero que entiendo más bien como una función secundaria de análisis. El énfasis en la cantidad de páginas lo hago para confrontar las versiones más actuales de los volúmenes de ambos autores: de las doscientas páginas de Gleizer, *No toda es vigilia...* se convirtió en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*, cuya conjunción se resume en poco más de cuatrocientas; por su parte, la edición de Mondadori de *Novelas y cuentos* se compone de dos gruesos volúmenes de trescientas veinte páginas cada uno.

El paso de una versión a otra no es precisamente el de “completar”, ni tampoco el de totalizar. Tanto Adolfo de Obieta (y Camblong) como César Aira recuerdan constantemente que no pueden dejarse seducir por dichos afanes en sus respectivas ediciones. Por mi parte, creo que tampoco se trata de una decisión puramente comercial (es decir: seguir reuniendo capital simbólico con objeto de obtener ganancias tanto culturales como materiales), ni únicamente amistoso (publicar todo lo que el autor escribió como un compromiso ético o a manera de homenaje). La constante variación de ediciones quizá no es tanto una decisión comercial, sino una cualidad compositiva de los propios textos: su apertura (en el sentido que Eco le da)<sup>205</sup> es uno de los valores que otorgan significación, o dicho de otra manera: el texto inacabado permite su inserción

---

<sup>205</sup> “una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino... que son llevadas a su término por el intérprete” (1992 [1962], p. 73). Cabe aclarar que “intérprete” en el texto se refiere al ejecutante de una pieza musical, pues Eco comienza su reflexión a partir de dos piezas (*Klavierstück XI* de Stockhausen y *Sequenza per flauto solo* de Berio). Así, en la analogía literaria que propongo, el intérprete debe entenderse aquí como el editor, pues al lector se le entrega una de las posibilidades interpretadas.

“orgánica” en distintos álbumes (Barthes 2005, p. 251 y ss) que conforman un todo que no es propiamente antológico, sino rapsódico (*idem*).

Lamborghini proyectaba, “con doble fondo”, dos o tres libros cortos, casi folletos. Macedonio, por su parte, aspiraba a la heterogeneidad indisciplinada. En su “Diario de vida e ideas” sentencia: “Es gran fatiga leer un libro sistematizado y definitivo: lo prueba que no hay quizá entre los millones de la literatura universal dos docenas del libro perfecto” (1990, p. 97). ¿Cuál es el doble fondo, cuáles los libros perfectos? Quizá ambas preguntas puedan responderse mediante la reflexión sobre la técnica de inicio perpetuo: una forma de hacer de la escritura un taller permanente, un continuo escribir / divagar sobre una nada particular hasta llenar volúmenes de frases aleatorias que se reúnen en torno a un centro imaginario.

Parecería que a dicho centro el lector le atribuye las propiedades del autor, es decir, lo convierte en el centro por ser el constructor del discurso y, por consecuencia, de la obra, que en este sentido es más bien entendida como libro. Pero como se ha visto a lo largo de este trabajo, tanto el libro como el sujeto son construcciones que se retroalimentan: el autor al que el libro remite es en realidad el mito, la ficción que predispone la lectura, y el libro nunca es definitivo.

En el mismo “Diario”, pocas líneas atrás de la sentencia citada, hay una confesión: “Percibo que he empezado mal este libro.... Pero no abandono ni rehago: si no veo crecer este manuscrito pronto me desanimaré por otro largo intervalo. ¿Largo intervalo? Ya no me resta ninguno” (*loc. cit.*). Así, reemprende la escritura de otro libro que tampoco fue, pero cuyo manuscrito queda rescatado en *Teorías* (al que Pizarro acertadamente califica de “Libro fantasma” (pp. 118 y ss)). Muy al contrario de lo que se conoce sobre Macedonio y su pensar escribiendo, el proyecto de libro es aquí testimoniado, y el temor por el cuidado (que asimismo demuestra que el autor sí se preocupaba de arreglar,

perfeccionar, sus textos) son pruebas que permiten conjeturar la planeación de la “mala escritura”.

El “Diario” está fechado, según Obieta, aproximadamente hacia 1918; es decir, antes de recién venir “formalmente” a la literatura. Acaso la confesión pueda entenderse como miedo al bloqueo (desánimo), aunque también revela una composición improvisada de libro: un no detenerse en su sistematización y definitividad, sino en su continuidad, aun si ésta se ve desvirtuada por la falta de cohesión. Lo mismo vale decir también para Lamborghini, quien incluso creó un “sistema de bloqueo espasmódico” (1988, pp. 101-102). César Aira afirma:

Incidentalmente, recuerdo que Osvaldo tenía un método para escribir cuando, por alguna razón, “no podía escribir”: consistía simplemente en escribir una pequeña frase cualquiera, y después otra y otra, hasta llenar varias páginas. Algunos de sus mejores textos, (como *La mañana*) están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así (1988, p. 10).

Esta curiosa casualidad, que carece de una observación respecto de la influencia del primero sobre el segundo, es el punto de partida de cuanto me interesa estudiar en esta parte del capítulo: el inicio perpetuo, como forma de improvisación, constituye una forma de mala escritura al aparentar improvisación, al simular una forma digresiva incapaz de generar obra, formas perfectas y acabadas de enunciado bajtiniano, sino únicamente borradores, textos de aspiración perfectible y completiva. Para analizar mejor esta afirmación, me valdré principalmente de *Una novela que comienza* (arquetipo que promete, con su solo título, la forma del inicio perpetuo) y *Tadeys*, pero también quizá sea atendible el cuento que el propio Aira establece como ejemplo del método (“La mañana”).

### 7.3.3. *Inicio perpetuo como técnica de obra en marcha*

*Una novela que comienza*, como se recordará, abre con el anuncio que R.G. le solicita al enunciador para obtener información de “dos bellas señoritas”. Se supondría, dada la redacción del anuncio que abre la novela, que la trama contaría con la información necesaria para saber a quiénes se refiere dicho anuncio: “El caballero R.G., Suipacha 512, piso 5°, U.T. Libertad 2885, de 5 a 8 de la tarde todos los días, sabrá reconocer, fino y discreto, cualquier gentil noticia que se le suministre acerca de las bellas señoritas que a los subsiguientes datos, con respeto, se refieren” (2010, p. 11).

Pero los siguientes párrafos, en realidad, no brindan los datos que deberían referirse, o más bien el narrador (permitiéndome la convención) cree, o hace creer, que necesita reparar en cuanto prelude para llegar al momento en el que RG le solicita el anuncio (“o me dejan pensar, o no prosigo” (p. 16)); lo cual conlleva al primer momento “efectivo” de la trama:

Usted que tiene tanta facilidad de redacción, dijo R.G. con aire de no tener entusiasmo alguno por ninguna facilidad de redacción propia o ajena, compóngame un artículo-anuncio, con los datos que *ayer* le he dado, *que tenga alguna probabilidad de llamar la atención de las señoritas que le he mencionado* (p. 17. Los subrayados son míos).

Subrayo el adverbio porque cuanto se leyó en las páginas previas, y se leerá en las sucesivas, obedece a una decisión de estilo particular del enunciador: “He pensado que debo figurar en el artículo como si fuera yo quien vio a las señoritas y se interesa por ellas” (p. 18). Para llegar a este punto de la narración, el redactor de la novela (o artículo-anuncio) se coloca en una posición doble: primero como espectador y luego como personaje, lo que convierte a la “primera parte” en un comienzo: como espectador, es el eje contextual sobre lo que a continuación se leerá (el anuncio); la “segunda parte”, a su vez, se vuelve otro comienzo en el que el eje contextual pertenece al personaje.

Si bien uno y otro modos de “comenzar” pueden darse sucesivamente en el género (polifonía, punto de vista, estilo directo e indirecto según el narrador decida presentar los hechos), quien enuncia *Una novela que comienza* no deja de hacer notar que es él figurándose otro. En primer lugar, el pliegue temporal con el que escribe, dejando entender que el anuncio es actual y presente, mientras que la solicitud es pretérita: “ayer a las cinco de la tarde... él creía en la mujer” (p. 14) y páginas más adelante:

–Yo, dije, en tanto que contaba las mesas del bar, miraba la confección de un cóctel en el mostrador y veía a una señorita cruzar la calle hacia nuestra ventana en el bar Hipodrome, que es donde estábamos, y donde *son las cinco de la tarde de ayer*, no veo, dije, con qué esperanza puede una [sic]<sup>206</sup> tomarse ese trabajo” (p. 17. El subrayado es mío).

La colocación del enunciador en un tiempo presente da la impresión de escribir en el momento de la lectura, lo que acontece como principio de la trama: el detonador de una novela que no puede, sin embargo, continuar. Al decir “*son las cinco de la tarde*”, el narrador se focaliza en el pasado, pero recordando al lector que escribe desde el presente; en términos de Weinrich, el mundo narrado se enuncia desde el mundo comentado, lo que deja entrever acaso una paradoja (en el sentido etimológico que Camblong recupera)<sup>207</sup> en la cual la trama comienza después de iniciada la escritura de la novela, que a su vez se promete mucho antes de comenzar la trama.

Pero más allá del entramado, me interesa destacar cómo es que funciona este mecanismo retardante, pues la novela no se compone únicamente de trama, o dicho de

---

<sup>206</sup> Merece atención especial el hecho de no corregir la errata. Es acaso imposible saber si el trabajo de corrección editorial la dejó pasar como un mero accidente, o si la decisión de Adolfo de Obieta dispuso la sola transcripción, sin revisión orto tipográfica. Al no serme posible conseguir la edición de Ercilla, queda sólo en conjetura, pero se abordarán ésta y otras ¿erratas? más adelante.

<sup>207</sup> “La *doxa* se refiere a lo que entendemos por ‘sentido común’, el ‘buen sentido’ y por ‘opinión pública’. Representa lo aceptado por una comunidad determinada, los criterios compartidos, las valoraciones sedimentadas por una tradición, un reservorio aluvional de creencias, hábitos, juicios y prejuicios, una red semiótica evidente y tácita” (p. 99) Al ser el sufijo *para* interpretado tanto “más allá” como “junto a” (p. 100), el término paradoja establece no tanto el sentido matemático de lo contraintuitivo, o lo que se niega y afirma al mismo tiempo (concepto que también se establece así en la retórica), sino como lo que atenta contra el “buen sentido”; en este caso, el buen narrar, que comenzaría la trama junto con la novela y la enunciación de manera simultánea.

otro modo, no es sólo estructura. En realidad, al reparar en el parlamento antecitado, es notable cómo la oración principal (“-Yo... no veo... con qué esperanza puede un[o] tomarse ese trabajo”) se interrumpe constantemente en coordinadas que poco o nada aportan información sobre la trama y el propio parlamento: “dije”, “contaba las mesas”, “miraba la confección”, “veía a una señorita”, “donde estábamos”.

Estas oraciones, que llamaría extradiegéticas,<sup>208</sup> constituyen una fuente de interrupción tendientes a causar la desesperación del lector de finales (lectores seguidos).<sup>209</sup> La escritura simultánea de *Adriana Buenos Aires* y *Una novela que comienza*<sup>210</sup> parecería contraponer ambos prototipos lectores, quienes también son aludidos en *Museo*: “Esto es la justificación de mis promesas de la Novela Buena y también de la confección de la Novela Mala pero última: conservar al lector en espera y en ejercicio” (1993, p. 118).<sup>211</sup>

Esta conservación se conjetura a partir de la solicitud de R.G: ha pedido que el anuncio “llame la atención de las señoritas”; acaso entonces, la llamada de atención se prefigura en la confección del anuncio. Si ha de llamar la atención, no sólo será por generar intriga (lo que obedece a la trama), sino también por generar el efecto de “sacudón concienencial”: leerse como personaje de novela, incluso leer su propio pensamiento<sup>212</sup> proyecta igualmente un nuevo inicio, es decir, el de la novela que sí sigue, la cual no se realizará en tanto ninguna de las señoritas mencionadas sea lectora.

---

<sup>208</sup> Entendiendo la diégesis como la narración en primera persona que el enunciador se adjudica como suya “para facilitar la redacción”, pero recordando al lector que se trata de un texto por encargo (pp. 18-28), mientras que la trama comprendería el anuncio, la digresión sobre el oficio de escribir que contextualiza la diégesis, y la escena dialógica entre R.G. y el enunciador.

<sup>209</sup> Anota Ana Camblong: “El lector salteado no ejerce una actividad curiosa de final, sino un recorrido que hace sus propias búsquedas, elige sus propios criterios, se mueve en el texto con autonomía, es atópico (no está en ningún lugar y está en todos), es acrónico (no se puede mensurar su tiempo), pone en juego su deseo y trabaja intensamente”. (Fernández 1993, p. 119, nota b)

<sup>210</sup> V. la nota a *Una novela que comienza* en la p. 11.

<sup>211</sup> La última versión del prólogo, al igual que las dos novelas mencionadas, está fechado en el c.38.

<sup>212</sup> “Me imagina [sic] a una reflexionando: ‘Este caballero ha de ser’... Y seguirá una de ellas: ‘Entienda usted que un caballero...’” (p. 27)

Siendo *Una novela que comienza* la primera aproximación a un proyecto que terminaría de configurarse en las novelas mellizas, es posible suponer que la paradoja del “concluido comienzo” (p. 11) sea también una reflexión sobre el ejercicio de lectura, pero que remite al de escritura, a su rechazo por el libro definitivo y sistematizado, pues el enunciador, en calidad de *operator*, no rehace la redacción, “imprecando” nuevamente al lector seguido, al que busca el final, retardando hasta el último momento el proceso de escritura.

La “dictadura del texto” que menciona Julio Prieto quizá también converja en este aprisionamiento textual; un someterse al arbitrio del enunciador que detiene el avance narrativo en función de la exclusión: “se da la paradójica circunstancia de que, como lectores, este texto nos *ata* a un afuera –nos ‘atrapa’ en una trampa sin adentro” (2002, p. 212); de esta forma, cuando el narrador reclama: “o me dejan pensar o no prosigo”, luego de haber declarado su fracaso, parecería ejercer venganza<sup>213</sup> sobre el lector que le exige continuidad:

En cuanto a este fracaso en el escribir, se debe a esta rareza de no poder escribir seguido, sin pensar en nada. Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que no es tampoco oportuno, apenas se notaría. Mas el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo” (Fernández 2010, p. 14).

Si bien Prieto señala que “Macedonio no concibe otra ‘lectura’ que la que indefectiblemente deviene escritura” (*op. cit.*, p. 204), también es evidente que la escritura esperada es imposible como “seguida”. La recomposición, por ejemplo (v. *supra*, p. 227),

---

<sup>213</sup> V. Prieto, *op. cit.*: “La escritura no sólo sería la única posibilidad de evasión de ese injurioso espacio ‘donde se nos escribe’ –el ‘verdadero modo de no leer’– sino, también, una suerte de venganza –una actividad compensatoria, inspirada por el resentimiento y el afán de reparar la íntima herida infligida por cada lectura” (p. 200). Conviene destacar, además, que el crítico trae a cuenta a Osvaldo Lamborghini, tanto como a Macedonio, en este pasaje: ambos ejercen una “dictadura” sobre el lector, en un sentido que se abordará más adelante.

delata estos “intervalos de silencio”, de oraciones extradiegéticas que, en casos como los brindis, o las aventuras de Recienvenido, configuran esa des-sistematización, conduciendo a una *lectura confusiva* que conforma, para César Fernández Moreno, “la única forma de quebrar un falso orden” (1982, p. XLVI).

Podría decirse, siguiendo a Fernández Moreno, que el “orden verdadero” es el orden del pensamiento, cuya organicidad está no en función de la relación del todo con las partes, sino en la que guarda el individuo –y acaso, por extensión, también la sociedad– con el trabajo de escritura, pues en contraste con el concepto de obra (el texto final, luego de múltiples correcciones y reordenamientos que dan la apariencia del bloque total, inamovible y dispuesto a la reimpresión), el trabajo en marcha muestra el proceso de escritura que desemboca en la novela.<sup>214</sup>

Al comparar, por ejemplo, los párrafos extradiegéticos del “primer comienzo”, destaca la falta de cohesión entre una idea y la siguiente, expresada en los núcleos de cada uno: “He aquí lo que ocurre; y ojalá así como soy de verdadero sean de crédulas las personas” declara la veracidad del texto, mientras que el siguiente párrafo, “Puedo asegurar que estoy tan triste mientras escribo”, en donde el enunciador confiesa su estado de ánimo; y en el siguiente: “Y tú, dulce pecho de amor...” (Fernández 2010, pp. 11-13) invoca a Adriana, y así sucesivamente hasta llegar al cambio enunciativo del narrador en primera persona, cuya cohesión es notoriamente más perceptible.

La enunciación así, pertenece menos a un narrador (voz novelística) que a la del *operator*, quien ensaya la escritura de un artículo-anuncio. Por ello su colocación temporal difiere de la del narrador convencional (en este caso, la primera persona) que

---

<sup>214</sup> Recuérdense las palabras de Hutcheon respecto a la incapacidad del autor y el lector moderno de encontrar un orden real en el mundo: “La moderna, ambigua, novela de final abierto podría sugerir... menos una obvia inseguridad nueva o una falta de coincidencia entre la necesidad humana de orden y su real experiencia de caos del mundo contingente, que una cierta curiosidad acerca de la capacidad del arte para producir orden ‘real’, incluso por analogía, a través del proceso de construcción ficcional” (1980, p. 19).

atestigua en presente, o rememora en pasado, su diégesis. Esta diferenciación le permite “ir preparando el terreno” del texto mediante distintos ensayos de inicio, caso por cierto análogo al de *Tadeys*, en el que la cronología “invertida”, como la describe Aira, da la impresión de fragmentos desorganizados, que buscan aún el orden perfecto. En esta serie de episodios sin más relación que la de compartir el espacio, también hay un continuo comenzar, o dicho en términos de la mencionada analogía, un ensayo de inicio para la novela.

Si comenzar por la familia Kab es la entrada al universo de LacOmar, no lo es así para definir a los tadeys, que salvo menciones fugaces, sólo se sabe de ellos hasta la tercera carpeta, cuando son descubiertos por Maker. Así, lo mismo daría comenzar por el “buque de amujerar”, el casamiento de Royte y Mendy, o de manera lineal, desde el destierro del reverendo Maker. Pero se presentan problemas entre cada pasaje: ¿el buque de amujerar es cronológicamente paralelo al de los cabreros, posterior o anterior (dado que Vich y Platho aparecen tanto en la mudanza de los Kab como en la huida de Seer)? Lo mismo entre la coronación del nuevo Gran Tadey y el pasaje de Danzel V y Obitur: ¿el hecho de estar inmediatamente después de la “ceremonia”, los posicionaría cronológicamente después?

Por supuesto, el ejercicio no pretende ser exhaustivo en cuanto a la ordenación, sino evidenciar que no existe un orden específico ni de narrar, ni de ordenar la saga. Aira justifica su decisión en la nota inicial: “El orden en el que debe leerse el libro no es otro que el de las tres carpetas, como el autor las dejó numeradas” (2015, p. 10), aunque ha aclarado que “El otro [enigma]<sup>215</sup> es que el autor haya mantenido en secreto los *Tadeys*. No lo hizo con su trabajo anterior, *Las hijas de Hegel*, escrito en Mar del Plata en 1982,

---

<sup>215</sup> El primer enigma es “la fantástica velocidad” con que se escribe la novela: “El trabajo en firme se inició en septiembre [de 1983]. Asombrosamente, en diciembre ya estaba terminado, o definitivamente interrumpido”. (p. 8)

ni con el posterior: a mediados de 1984 ya le enviaba a sus amigos de Buenos Aires ‘La causa justa’” (*ibid.*, p. 8). El hecho de que la novela se haya mantenido en secreto deja claro que la numeración de las carpetas no necesariamente representa el orden de lectura que Aira solamente conjetura.

Habría que prestar atención, por lo tanto, a la declaración que hace el propio Lamborghini en una entrevista que recupera Enrique Molina del diario *La Prensa* para su ensayo “*Die verneinung...*”:

Siempre pensé en una especie de división del trabajo. Por un lado, la realización de obras, por el otro, la actividad de programarlas. Incluso lo que publiqué (dos libritos: “El fiord” y “Sebregondi retrocede”) se constituye como producción virtual. El proyecto, más allá de los resultados. No me importan mucho los resultados. [y en el siguiente párrafo:] Sofrenar la algarabía de los textos con el bozal del libro me sigue pareciendo un gesto que reclama la pasión de la crítica (1979, pp. 67-68).

La escritura lamborghiniana, según Molina, se concibe como proyecto, únicamente como posibilidad “más allá de los resultados”, puesto que el libro amordaza al lenguaje, se vuelve su bozal, la fijación inmutable de su sentido. Por lo tanto, aunque Aira no se equivoque en la conjetura sobre el orden, la propia novela carece de uno; por ello también las reescrituras y borradores se incluyen como posibilidades, pues *Tadeys* parece concebirse como la novela del cómo iniciar una novela.

De hecho, los trabajos “posteriores” o simultáneos a *Tadeys* (*La causa justa*, *El pibe barulo*) recomienzan el destino del mismo personaje (Maker, Nal) en tres escenarios y personajes diferentes, en donde siempre el nalgudo se enfrenta al destino de la violación. Lo singular es el inicio que compete a cada uno de los textos. “En las montañas desérticas” (uno de los textos complementarios), la narración reflexiona sobre el nalgudo y su destino de ser nalgueado: “Al hombre que nace culón –no, mayor exactitud: *nalgudo*, que significa un sencillo detalle (pero es máquina del destino)... La tentación de palmear los

glúteos de un *nalgudo* es muy fuerte” (2009. p. 411); mientras que en *La causa justa* el inicio del segundo capítulo se detiene más bien en los apelativos que éste sufre: “El hombre que nace *culón*, el hombre que nace *nalgudo*, durante toda su vida arrastra varios moteles a la vez” (1988, p. 196), hasta que para *El pibe Barulo* se elimina el prefacio para entrar directo en el personaje: “El *culón* en general es un ‘*me da lo mismo*’ mientras que nuestro personaje, *Nal...*, desde niño padeció las angustias y los tóxicos... del sufrimiento (*ibid.*, p. 233).

Sobre este último, ¿César Aira? agrega una nota, pues el relato comienza en el párrafo 2: “Falta la primera página del manuscrito”. Pero ¿en realidad falta dicha primera página / párrafo? Así como el propio Aira se ha referido a la imposibilidad de nombrar “completa” a la escritura lamborghiniiana (“Hay que hacer un par de restricciones al calificativo de ‘completo’ (2011, párr. 2)), también ha señalado las propias marcas que el autor imprime en el manuscrito, que parecen colocar un capítulo inaugural (“Sobre este manuscrito Lamborghini corrigió los números de los capítulos: sobre el ‘1’ escribió un ‘2’, sobre el ‘2’ un ‘3’, y así sucesivamente, quizás con la idea de agregar un primer capítulo que al fin no escribió o se extravió” (2011b, párr. 12).

La ausencia de este primer capítulo en realidad parecería otro “gesto que reclama la pasión crítica”: ¿por qué buscar un inicio? Si en realidad el texto se perdió, o si jamás fue escrito, el libro no se modifica ni se anula. Podría incluso proyectarse una edición de esta “saga” de Nal, utilizando el primer capítulo de *La causa justa* como justificación, en tanto el narrador se exime de explicaciones:

Explicar ya es otra cosa, se parece a confesarse sistemáticamente, en un doble sentido: cada vez que la iglesia lo prescribe, y también a esa manera de referirse a alguien diciendo que “hace las cosas por sistema”, aunque el sentido es triple en este caso, y no doble: si

explicar equivale a confesarse sistemáticamente<sup>216</sup> ... puede entenderse (mal, casi seguro) que explicar equivale a confesar *un* sistema. Pero es una lástima que la serpiente se muerda la cola, pues lo mismo da subrayarlo (*escribirlo, nunca*)<sup>217</sup> así como queda subrayado, que hacerlo exactamente al revés: si confesarse equivale a explicarse sistemáticamente (mal, casi seguro) –y como se recordará el sentido es triple en este caso, y no doble– es probable que podamos atormentarnos con una nueva esperanza: explicación, confesión y sistema son posibles (1988, p. 196).

Este prefacio o capítulo inicial da por sentado el mal entendimiento de cualquier explicación como confesión, lo que a su vez podría entenderse como sistema. Así, todas las narraciones en torno al nalgudo o culón formarían parte de la misma confesión, de las cuales se ha creado un sistema. Aunque no está dentro de los propósitos de este trabajo la interpretación biográfica,<sup>218</sup> sí es preciso mencionar que hay una conexión entre la reticencia por narrar el episodio y la repetición clínica como método de auto entendimiento: “escribirlo, nunca”, pero sí repetirlo compulsivamente.<sup>219</sup>

Si de hecho la repetición conforma un sistema, la confesión sistemática que trasluce es la de no poder escribir. El texto “La mañana”, del que se asegura fue escrito colocando una frase tras otra hasta llenar varias páginas, tematiza justamente el problema

---

<sup>216</sup> Al margen del relato, la ensayística se convierte en declaración, y ésta en confesión, por lo que se vuelve, igualmente, una explicación: “Declaraciones son, confesiones, joder”. (*ibid.*, p. 98)

<sup>217</sup> En este capítulo-introducción, se menciona al linotipista que poseía libros que “no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos”. (p. 193)

<sup>218</sup> Zyanya Mejía hace un rastreo biográfico sobre la posible violación de Leónidas, de la que Osvaldo era testigo. V. pp. 160-61.

<sup>219</sup> La compulsión a la repetición (v. Laplanche y Pontialis 1996, pp. 68 y ss.), como práctica psicoanalítica, se relaciona con algunos otros trastornos que podrían dar cuenta no tanto de la relación autobiográfica del autor con el texto, sino de su conocimiento de términos y técnicas del psicoanálisis aplicadas al texto. Así pues, se entendería este continuo intento de reescribir una y otra vez como una “traumatofilia”, según la cual “Algunos individuos parecen buscar inconscientemente la situación traumatizante...; de este modo, repetirían un trauma infantil con la finalidad de descargarlo por abreacción: ‘...el Yo desea la repetición para resolver una tensión penosa pero la repetición es en sí misma penosa... El enfermo ha entrado en un círculo vicioso...’” (*ibid.*, p. 254). Como nota adicional, la abreacción se define como la “Descarga emocional, por medio de la cual un individuo se libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático”. (p. 1)

del escribir, tema que recurre de manera muy marginal junto con algo muy cercano a una trama (el azote a un salvaje).

A partir de una lectura, cuyas fuentes me fueron imposibles de encontrar (“Pero si no hubiera leído (lo leí) escrito lo escrito, otro sería el tin tin y el grillo” (p. 125)), el enunciador parece comenzar el ejercicio de escritura de forma simultánea a la lectura: “Ahora, no antes ni después –después– ahora... que de una sola vez, y por esta única, los compañeros y enemigos raptan la helada, apopa y literaria”; pero se presenta a su vez el problema de cómo iniciar la escritura: “A esto se llega entonces y entonces los comienzos, como siempre, tienden a la labor de siempre, esperar en vano” (*idem*).

El conjunto de “frases hiladas” revelan más bien un carácter poético revertido a prosa (a la manera de *Sebregondi retrocede*) que se intuye en más de una ocasión por las rimas internas, algunas aliteraciones y un particular ritmo que por momentos recuerdan la escritura versificada y que transcribo con los señalamientos de cesura que percibo:

En pausa, / a este cuarto / donde nada llega / (¡púlpita extraña!), o pocamente llega / la  
tarde ocasa, / de pronto vino un verde, / color de la esmeralda / –mejor: color del agua /  
(mejor) “color del agua”– / pero (¡qué triste!) empollaba / la garza el color / de la gramilla  
parda: / lo último que se pierde / es el color y la nostalgia, / nenúfar en su vítrea / distancia  
–tan– / color de la rosa / madre de Australia (p. 127).

pero que pocas líneas después se rompe (y así alterna en todo el texto) para alcanzar nuevamente la prosa, que es lo que el enunciador se ha propuesto (“Oh prosa. Cómo te extraño. Y cómo, cómo es de negra tu ceremonia. Yo te quise, yo te quiero, mas no siempre te querré” (pp. 125-26)); así pues, renueva el intento de prosificar luego de haber caído en “la finta” del poema: “bañado en fintas por una luz gacha: cuando se trata –y de eso se trata– cuando se trata de pensar rápido, cuando el concepto fulmineamente engarzado: súbito, cuando se trata, entre los dedos de perder las manos, aunque tú, ofendida, vuelvas la cara, luciérnaga ingrata” (p. 127).

Decía, pues, que de ser éste un “método” de trabajo, la tematización de la imposibilidad de escribir adquiere entonces la dimensión de texto en construcción. Se puede pensar en la voz enunciativa del *scriptor* como personaje de esta lucha permanente por el cómo decir (no por el qué, dado por la propia temática), pero en la cual se vislumbra un *operator* que constantemente oscila entre la escritura de un poema y la de un manuscrito sin *telos* que se suponía narración, pero devino, por la indecisión de cómo presentarlo, en una suerte de ensayo escrito como flujo de la conciencia: “El encanto de una mano tordilla fue el ruego de la más escasa –pensarlo. Adentrándose en el relato, en el fue, en la conciencia pura (eso nunca)” (p. 130).

Por un lado, el parentético “pensarlo” indica, a la vez, que se debe pensar en la metáfora de la mano, pero también parece obedecer a una anotación sobre cómo decir esa metáfora, anotación que finalmente queda irresuelta y forma parte del texto como marca de un trabajo de corrección no generado. Como el infinitivo no queda especificado, la decisión de interpretarlo como un imperativo hacia el lector o como una marca para el autor, queda a cargo del texto como generador de sentidos, pues como señala Jean-Louis Lebrave en “La escritura interrumpida”:

Apenas es paradójico decir que la interrupción superada garantiza la continuidad: el desarrollo textual llega a una zona problemática en la que la continuación no se asegura, ya porque sea simplemente un posible entre otros, ya porque la elección operada por el escritor se arriesga a ser rechazada por el lector como si no fuera inferible de lo que precede (2008, p. 193).

Quiero decir que, en tanto método, la paradójica simulación del “escribo que no puedo escribir”, o en términos de retórica, el tópico de “No encuentro palabras” (Azaustre 1997, p. 53) incide en la elaboración del texto de manera que éste siempre se presenta como un borrador. Como diferenciación de la obra abierta mencionada por Eco, los textos son hipotéticos no sólo por cuanto representan la “posibilidad de una multiplicidad de

intervenciones personales, pero no la invitación amorfa a la intervención indiscriminada [sino más bien] orientada a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor”, (1984 [1962], p. 96) sino porque interrogan su sentido de obra.

Al dejar de manifiesto su carácter inacabado, sus variantes modificadas párrafo a párrafo o frase a frase, dejando al margen el relato y privilegiando especialmente el trabajo de escritura y su imposibilidad, los textos fijan su atención en el código y no en el mensaje, pues a decir de Azaustre: “el autor, enfrentado al modo de expresar la magnitud de un hecho con palabras, recurre a menudo a la fórmula de afirmar lo inútil de tal pretensión... En último término, esta renuncia contribuye a ponderar el objeto en cuestión”. (*loc. cit.*)

Así pues, el código se vuelve el propio ralentizador de su mensaje, llamando la atención sobre sí, obligando al lector a detenerse no en un posible “contenido” sino en la consideración de erratas y sintagmas que “interfieren el avance *normal* del sentido”; (Prieto 2002, p. 43) incluso en la promesa de obra, este mismo llamado del lenguaje sobre él mismo invita a pensar si, como dice Piglia, sirven “para definir ciertos usos posibles del lenguaje. Ponen en crisis... la noción de discurso inamovible” (2015, p. 80).

Finalmente, me gustaría insertar dos nociones que, a partir de una dificultad en la redacción de este capítulo, no pude encontrarles cabida, pero que me parecen sumamente relevantes por cuanto esta dificultad surge del mismo fenómeno que acabo de explicar. La primera, una anotación de Zyanya Mejía respecto a la cronología de *Tadeys*; la segunda, la dictadura textual de Macedonio y Lamborghini mencionada por Julio Prieto.

En su tesis doctoral, Mejía menciona que los tadeis<sup>220</sup> “aludía[n] a una especie de visión quevediana” (2019, p. 181). En este poema, surge la pregunta “¿Primera

---

<sup>220</sup> Uso la ortografía del poema aparecido en *Dispositio* (v. *supra*, p. 203)

introducción a los tadeos?” que revela: “Y así, no hay relato que progrese / la palabra está aquí, en este lugar” (1976, p. 83). Nótese cómo esta “primera introducción” ya registra un relato que no progresa, pero cuya “palabra está aquí”. Páginas adelante, Mejía afirma que

Leído inversamente, del pasado (cap. iii) al presente (cap. i), los tadeys carnales desaparecen hasta convertirse en lenguaje. Así, la novela se convierte en un espejo textual, una organización de palabras que no sólo narra las acciones de los estados dictatoriales latinoamericanos, principalmente del Cono Sur, sino que ofrece un mapa dramático y lingüístico que remite a hechos remotos e insinúa algunas causas estructurales de la violencia presente en la región (*ibid.*, p. 185).

Dado que “la palabra está aquí” (deíctico que se complementa con el tiempo presente: ahora), y puesto que como afirma Masotta, el lenguaje es “estructura estructurante” (2008 [1970], p. 62), podría pensarse también que lo que hace aparecer a los tadeys como sujetos, es justamente su significante y, por extensión, el espejo textual de la violencia es en realidad la precedencia de éste en su materialización histórica. Dicho de otro modo: se construye la violencia dictatorial en el discurso, primero, para realizarse en el cuerpo después.<sup>221</sup>

La inversión de la cronología incide también en la manera en la que se puede entender el texto; la aceptación de ésta implica la sumisión del lector que acepta la impostura. De la misma forma, Macedonio cuenta desde el inicio cuál es la diégesis de *Museo*, o bien retrasa cuanto puede el relato de *Una novela que comienza*. El lector

---

<sup>221</sup> Piglia, en “La lectura de la ficción” (2014), afirma: “La Argentina de estos años [1984] es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión” (p. 11); y en “Una trama de relatos”: “Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad” (p. 33).

seguido, así, tiene que *soportar* la manera en la que se le presenta la escritura, o escarbar en el texto, modificarlo, saltar la lectura o devenir en escritor también.

Al menos así lo entiende Julio Prieto, quien encuentra que “la relación autor-lector se rige en el *Museo de la Novela* de acuerdo con la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo” y que explica mediante una táctica de “lectura proyectada hacia afuera... como *Aufhebung*<sup>222</sup> en el sentido hegeliano del término –cancelación, promoción a otra cosa, esa otra cosa llamada escritura” (pp. 210-11); con esta “táctica”, Macedonio hace “atrozmente visible el ‘trabajo’ de la lectura [al] imponer un contrato hermenéutico inhabitable, unas condiciones laborales lo bastante abusivas como para inducir... a una sublevación” (p. 211).

En Osvaldo Lamborghini esta dictadura se percibe acaso en la violencia textual, manifestada tanto a nivel temático como lingüístico: en “El niño proletario” o el episodio del “buque de amujerar”, por ejemplo, son formas del abuso soez con que somete al lector no sólo a escenas pornográficas, sino también crueles. Si se toma en cuenta que “la hostilidad puede ser un modo de *control social* institucionalizado y [por ello] legitimizado” (Blanco Salgueiro 2008, p. 6), y además que, como afirma Martín Arias en “Una novela de oriente: *Tadeys* y la ficción despótica”, *La estructura del harén* fue una lectura de cabecera para Lamborghini en 1983 (2016, p. 127), el desagrado que produce la escritura lamborghiniana como efecto buscado incita bien a dejar de leerlo, bien a “sufrirlo”.

---

<sup>222</sup> “El doble sentido de la *Aufhebung* [“superar” y “suprimir”] significa en el sistema hegeliano la aniquilación que efectúa la razón de la determinación finita y muestra en ella el doble carácter de ser, a la vez, su contrario, y que éste es, a su vez, la determinación en su originariedad abstracta. Con ello, la primera noción resulta reflexionada en sí misma, y la nueva noción que surge recoge el elemento de la contradicción, su punto de partida y el desarrollo de la dialéctica implícita en dicha nueva noción. De esta manera la superación expresa el momento de la síntesis de los opuestos, es decir, es la unidad que subyace a la oposición y la permite”. Tomado de *Encyclopaedia Herder*: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Aufhebung> [consultado el 28 de septiembre de 2022]

La diferencia entre ambas malas escrituras, si no fundamental, es por lo menos evidente, aunque pienso que persigue un mismo fin: la expulsión del lector, su rebelión o sublevación, acaso entendible en términos de pasividad, pero también de manera fáctica. En Macedonio, se lo expulsa principalmente por medio de la exasperación o el agotamiento; en Lamborghini, por el asco y la perturbación; pero quien resiste las lecturas, quien se “somete” a la dictadura textual, es quien finalmente da sentido; la sublevación obliga al lector a buscar explicaciones, a ejercer de hermeneuta, o bien a dejar de servir, a abandonar la lectura.

Acaso la operación de excluir al lector, más allá de la figuración política que se ha establecido, sea otra de las maneras que en las que los textos macedonianos y lamborghinianos desmontan las categorías de autor y obra; los manuscritos, como los he calificado anteriormente, no se estatuyen como obra en su sentido de finitud, sino que se convierten en “ante textos”: “una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definitivo” (Bellemin-Noël *op. cit.*, p. 63).

Los libros a que me he referido a lo largo de este trabajo de análisis han sido póstumos, y por ello, intervenidos por los albaceas y críticos de ambos. Lo que se nos presenta a los lectores es únicamente una posibilidad de libro, o una reunión de distintos libros incompletos. Lo que permitió el campo cultural que se ha estudiado fue establecer un “método específico” para tal reconstrucción. Sin el estructuralismo, acaso no hubiera podido hablarse de “versiones”, y sin la teoría lacaniana del lenguaje, no podría establecerse una precedencia de la lengua (como estructura estructurante) como constructo interpretable de un objeto llamado libro (estructura estructurada, si se me permite considerar al objeto libro como un sujeto).

La promesa de obra, o el inicio perpetuo, son recursos de escritura que a la vez construyen una escritura virtual, hipotética, y otorgan una clave de lectura, que es la que he seguido en este capítulo, según la cual es posible conjeturar y proponer nuevas ediciones sin que por ello se pierda el “aura” de la obra. El inacabamiento parecería, según mi interpretación, una organicidad maleable que convierte a la obra inorgánica y fragmentaria en un conjunto de libros hipotéticos posibles. Pero acaso convenga detenerse en ello repasando primero la totalidad del trabajo.

## RECAPITULACIÓN

La idea de replantearse las categorías de autor y obra no es, en absoluto, una pretensión de modificar la jerga académica, ni tampoco de exhumar la mencionada “crisis del sujeto” de las décadas del sesenta y setenta. Aunque este trabajo aborde los problemas ya planteados por Barthes y Foucault (que además abrieron el camino a las teorizaciones sobre la identidad que Butler o Kristeva llevaron a cabo), la intención no es abonar a esa problemática filosófica, sino al modo de pensar la composición literaria.

Toda la primera parte intenta cuestionar las antedichas categorías por dos motivos fundamentales: ¿tiene la misma naturaleza un trabajo “autorizado” (es decir, que el autor decide publicar) que uno póstumo en tanto que *obra*? ¿existe una esencialidad literaria que trasciende al autor para poder decidir si algo que no estaba previsto como publicación, o que incluso debió permanecer secreto, se haga público?

Como lectores, la gran mayoría de nosotros se enfrenta a libros que asumimos como hechos definitivos: trabajos de inspiración de alguien que se dio a la tarea de decir algo; y acaso más de un lector pase sin cuidado de las minucias que a lo largo de estas páginas he comentado. Pero quisiera relatar un par de anécdotas personales que rememoré en el transcurso de esta investigación, e incluso en cierta medida la encauzaron.

La primera es de hace muchos años, en mi adolescencia: en la biblioteca familiar figuraba *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en la edición de RBA. Yo sabía, por efectos de lo que Umberto Eco llama “enciclopedia”, que el personaje moría al final, y contaba con dicha expectativa. Sin embargo, el protagonista no murió, simplemente regresó a su hogar luego de varias decepciones. No fue sino hasta la licenciatura que conocí la historia del texto y caí en cuenta de que sólo había leído la primera salida (en la edición respectiva, el primer tomo) y que aún faltaba la segunda, de 1615, con la muerte de Alonso Quijano. Al ignorar todas sus circunstancias, creí que el conocimiento popular

me había tergiversado el desenlace, o bien que yo no entendí del todo la novela, pero nunca se me ocurrió que la había leído incompleta.

Este mismo título figura en la segunda anécdota, ya que una editorial me solicitó una reducción a 200 cuartillas, además de pedirme que sustituyera ciertos arcaísmos por lenguaje “más accesible”. Una doble mutilación que tenía, sin embargo, “buenas intenciones”, ya que estaría dirigida a un público juvenil; el volumen resentía los relatos enmarcados, los discursos grandilocuentes y ciertas aventuras menos célebres del propio don Quijote. Para solventar dicha falta, creí que imitar el mismo vocabulario que se me solicitaba actualizar, además del uso sintáctico y algunas expresiones que, en suma, conforman el “estilo” del narrador, harían a la vez menos penosa dicha mutilación y evidentes las omisiones y, con algo de suerte, remitirían al lector a buscar la versión íntegra. Desconozco, por cierto, si tal edición se llevó a término.

Ambas anécdotas tienen que ver con el planteamiento general de este trabajo. Si *Tadeys* fuese reeditada sin el apéndice de “borradores y reescrituras”, lo último que se leería es: “Las lágrimas de *madame* [Henkle] no eran fingidas. Unos criados fueron en busca del cardenal Ome Reinal, quien apareció a los diez minutos, disculpándose por la tardanza” (Lamborghini 2009, p. 262), pasaje que da la impresión de que debe ocurrir algo más, pero al igual que cuando leí el *Quijote* por primera vez<sup>223</sup>, quizá se aceptaría como un final, acaso alguno diría que un mal final, o malogrado: no resuelve ni la ceremonia de coronación de *Mato y Río* como nuevo Gran Tadey, ni el paseo de Danzel V y Obitur, personajes nuevos.

Para Macedonio, si bien existe un consenso respecto al cierre de *Museo* con “Al que quiera escribir esta novela”, basta ver que el orden de los prólogos, las inclusiones, exclusiones y en el caso extremo de Biblioteca Ayacucho, la antología que condensa ese

---

<sup>223</sup> Obviando, por supuesto, que Cervantes no planeaba una segunda salida para su personaje, sino que “fue forzado” por la aparición de la obra homónima de Avellaneda.

“Archivo que se hizo cosmos”, como lo nombra Ana Camblong, resulta en un volumen diferente para cada editorial, pero la misma “obra” en esencia, pues al amparo de su propio carácter museístico, la curaduría de algunos textos no modifica que se trate de *La novela de la Eterna*.

Así, el estado de la cuestión fue más bien el análisis del canon y el *boom*, que me pareció necesario para entender no sólo la discusión con el canon occidental,<sup>224</sup> sino el complejo y sutil entramado que formaron la teoría, crítica y creación literarias; la tecnificación con la que autores como Cortázar dieron auge a una novela que de pronto, luego de las vanguardias, regresó a la vertiente realista en su afán de ser un vehículo de denuncia que, paradójicamente, “se divorció de las masas”, como apunta Vanasco.

Por ello fue asimismo necesario confrontar esta tecnificación, aunada al compromiso sartreano, con el mensaje que no era “recibido” por el público, a pesar de la gran cantidad de ventas que los novelistas del medio siglo gozaron, pues como apunta Óscar Terán:

la mera adopción de la doctrina del compromiso habría resultado un calco improductivo si algunas líneas interpretativas del pensamiento sartreano no hubiesen sido traducidas a la situación argentina, como para permitirles articularse con verosimilitud en una red de problemas nacionales (1993, p. 59).

Es así que un “segundo estado de la cuestión”, que aborda la década siguiente al *boom* (1960-1970), configuró un cuestionamiento al código, a lo que distancia el mensaje del contexto o, tal como lo escribí páginas atrás, la escisión del código y el referente. Fue en estos años cuando se reivindicó no sólo el tango como parte de la identidad nacional, sino también el voseo, el lunfardo y en general el uso lingüístico que confronta a un pretendido, y pretencioso, español neutro. En este sentido, se entiende que Borges bien

---

<sup>224</sup> Me refiero al conjunto de obras que definieron la cultura que América heredara de España, sin relación con Bloom.

pueda pertenecer al canon por su universalidad, pero Macedonio nunca deja de ser argentino<sup>225</sup>; y mientras el primero pertenece a una larga tradición occidental, el segundo “inaugura” (aunque como se vio, más bien continúa) una “tradición marginal”, modesta y que por supuesto requiere de muchos más abordajes para conformarse como tal.

Lo que puedo comprender como un problema en esta primera parte, sin embargo, es la relación quizá desdibujada entre la generalidad del campo cultural argentino y la especificidad del problema que enmarca: la relación obra-autor dentro de la lectura que propongo, en la que el borrador se asume como una poética que delata recursos técnicos para dar el efecto de inacabamiento. Y acaso también, bajo esta misma problemática, subyazca la pregunta sobre por qué estudiar a Macedonio y a Lamborghini, autores que más allá de la posible influencia del primero sobre el segundo, son completamente distintos y cronológicamente incompatibles.

Respecto a esto último, creo que el propio estudio justifica la pertinencia de analizar a ambos escritores: Macedonio “resurge” durante la década en la que Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Beatriz Sarlo o Josefina Ludmer comienzan a publicar y, aún más importante, a mirar hacia la marginalidad y las nuevas teorías;<sup>226</sup> así, Macedonio modifica el campo cultural a la vez que recibe modificaciones a su proyecto creador; es decir: intenté mostrar la continuidad que va de Macedonio a Lamborghini a través del intercambio que se lee en el campo, continuidad que posibilita leer como obra no sólo un texto terminado y completo, sino también como el proceso mismo, el trabajo en marcha.

En esta interrelación de los autores, y a su vez la que compete al campo cultural con ellos, es que se puede también responder a lo primero: si lo que se denomina “autor”

---

<sup>225</sup> V. al respecto nota 127, p. 171.

<sup>226</sup> Sugiero también confrontar con el análisis de Alfonso Macedo Rodríguez (2021). *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural*, UAM Iztapalapa-Ediciones del Lirio, México, que estudia, durante el mismo periodo, cómo también Juan José Saer o Ricardo Piglia miran hacia la marginalidad y establecen un distanciamiento crítico con la cultura de masas que, de manera velada, incluye a los autores del *boom*.

es una función unificadora de un conjunto de textos, la propia figura de autor, como analizo en el capítulo 4, parece auto representarse como ficcional; es decir que incluso el sujeto es susceptible de interpretación.

Este sujeto modificable y dúctil, sin embargo, es una pieza clave tanto en la conformación del objeto literario como en la lectura del “borrador” (o más bien, el ante-texto), pues por un lado predefine una serie de apuntes de carácter privado como literarios, condicionando así la lectura del texto, a la vez que él mismo se conforma “obra”; por otro lado, desdobra su enunciación en distintas voces que, sin embargo, nunca dejan de ser comprendidas como suyas, aunque cumplen objetivos distintos y, en muchas ocasiones, ni siquiera por sí mismas, sino por las atribuciones del lector.

Son estas atribuciones las que me interesó destacar especialmente, pues como se vio en los capítulos 5 y 6, hay algo operando más allá de la función autor, o bien uniéndosele en el acto enunciativo, que hace de las erratas, o la escritura “descuidada” (es decir, enrarecida, que parece admitir correcciones o enmiendas como parte de su mismo discurrir) una cualidad interpretativa y no un defecto del texto.

Lo que Sanguinetti denomina “la voz del libro”, y que me parece es la consecuencia del *glitch* que menciona Sean Cubitt, muestra que el enunciado inacabado no sólo funciona como discurso, cuyo mensaje debe ser interpretado, sino también como metalenguaje, un código que, según lo define y utiliza Umberto Eco, conforma al mismo tiempo señales reguladas por leyes combinatorias (sistema sintáctico); estados que se convierten en contenidos de una posible comunicación (sistema semántico); “una serie de posibles RESPUESTAS DE COMPORTAMIENTO por parte del destinatario” y, finalmente, la regla que asocia los elementos de todos los sistemas (2015 [1976], pp. 64-65).

En este sentido me parece lícito preguntar: ¿los borradores, o los ante-textos son literarios únicamente por atribución, o bien funcionan tal como se ha descrito a lo largo

del análisis, como una serie de técnicas retóricas, o incluso como un género? Y también surge la duda de cuánto en realidad influye la figura de autor en la aceptación de estos textos como literarios: ¿se considerarían de la misma manera “borradores” que careciesen de autor? ¿Son imaginables, por ejemplo, los borradores en la época medieval?

No parecen existir parámetros para decidir cuándo un texto es o no es literario, más allá de una intuición estética o de intencionalidad. Confiar únicamente en la figura de autor o en las cualidades retóricas y estilísticas es insuficiente y generaría más problemas que soluciones. Macedonio escribió textos metafísicos que, como señalo en la página 224, son actualmente estudiados en las facultades de filosofía al menos en Argentina; sin embargo, también es posible que dichos textos sean parodias y, por esto mismo, pertenecientes al ámbito de la literatura, es decir: no son propiamente ejercicios de reflexión y descubrimiento, sino asimilación de cierto tipo de discursividad tendiente a desautomatizar la rigidez lingüístico-académica.<sup>227</sup> Asimismo, puede comprobarse que el diario (documento históricamente íntimo, perteneciente al ámbito de lo privado) se ha estudiado tanto en el ámbito de lo público que incluso ha llegado a conformar un género, y muchas de las manifestaciones diarísticas privadas en realidad pueden ser entendidas como literatura metaficcional, según lo ha estudiado Sofía Mendoza:

Considero... que el carácter metaficcional precisamente funciona en los lindes de la referencia y la ficción de modo tal que se potencia la escritura a través de la autorreferencia: el mecanismo escritural vuelto tema. Es en este sentido que podemos pensar a la función-autor como un nivel acrecentado y sutil de la ficción, no el del

---

<sup>227</sup> Extiende un poco el sentido de parodia sobre el que reflexiona Tinianov. Sin embargo, como apunta Linda Hutcheon en su *A Theory of Parody*, no es que el uso paródico se limite exclusivamente a la ridiculización, puesto que muchos de los recursos paródicos caben dentro de la categoría genettiana del hipertexto y, por lo mismo, pueden parecer parodias recursos que simplemente citan, o auto reflexionan y que, para el caso que señalo, no son mutuamente excluyentes: “A menudo comentarios narrativos abiertos, o un espejo interno auto reflexivo (un *mise-en-abyme*), señalarán este estado dual al lector. O –y esto es lo particularmente interesante en este contexto– el señalamiento a la literariedad del texto puede lograrse por el uso de la parodia: en el fondo permanece otro texto contra el cual la nueva creación está implícitamente para hacer ambos comparables y entendibles” (2000, p. 31. La traducción es mía).

individuo real, tampoco el del personaje, probablemente tampoco de la diégesis, sino del acto de escribir en cuya capacidad el autor no es otra cosa que una más de sus consecuencias.<sup>228</sup>

Así pues, textos como *El cloaca Iván*, *Sebregondi se excede* o *Cupy Dossier*, al examinarse como obras (es decir, trabajos terminados que ingresan al campo cultural) propondrían el género “promesa de obra” únicamente por mediación de la crítica y la posición que Osvaldo Lamborghini ha ido adquiriendo desde finales del siglo XX. Dicho de otro modo: estos textos inconclusos ingresarían al campo cultural de manera apriorística, apoyándose más en la pertenencia del autor al campo que en su propia conformación estética, y serían literatura sólo por mediación del autor semiótico como la función que les otorga la calidad de obra, y no porque el autor histórico tuviese la intención de publicarlos.

Pero si el análisis ofrecido fue convincente, el inacabamiento conforma una “literaturización” de lo improvisado, o a la inversa, el recurso de improvisación, de incompletitud, conforma un hecho estético que modifica la percepción de lo literario no sólo en su forma redonda y finita (aún si se trata de obras abiertas), sino en textos que no dependen del autor para asegurarse un lugar en el campo, siendo más un trabajo del lector, aunque en realidad sea el lector crítico quien lo realiza.

Por ello hay que considerar también cómo influye el contexto en la aceptación de un enunciado inacabado como obra literaria. En cierto sentido, sólo después de la relativización de valores abstractos tenidos como absolutos antes de la modernidad, es posible otorgar a un borrador la cualidad literaria de obra. Byung-Chul Han reflexiona en *Shanzai* sobre la originalidad y el papel de la apropiación en China, nación que, dicho sea de paso, no regula los derechos de autor tanto como las occidentales:

---

<sup>228</sup> Tomo la cita de la tesis doctoral, aún inédita (13 de marzo de 2023).

En las pinturas chinas, las estampas de los sellos no *sellan* nada. Más bien *abren* un espacio comunicativo. No dotan a la imagen de una presencia autoral, autoritaria. En ese punto se diferencian claramente de las firmas de los cuadros europeos. Estas, cual sello de lo *finito*, acuñan la obra y a la vez impiden cualquier intervención... La fecha que aparece bajo la misma... fija la imagen temporalmente. De ahí que cualquier modificación supondría una adulteración de la *verdad* (2019, p. 54).

Sólo cuando la verdad ha dejado de ser un valor absoluto, el texto inacabado, apócrifo en la medida en que no es autorizado, adquiere su literaturidad mediante el carácter aurático de su relación con otros textos del autor y del campo. La firma, como dice Byung-Chul Han, convierte en original, o verdadero, lo que en otra circunstancia sería resguardado en la privacidad. Así pues, se diría que la función autor se articula con una función obra, que modifica cualquier enunciado profano y lo traslada al ámbito de lo culto, fetichizando uno y otro como reliquias: manifestaciones de su tiempo a las que se debe otorgar una curaduría museística. Parafraseando a Foucault: la cuenta de un viaje a Barcelona es interpretable cuando aparece en el cuaderno lleno de los borradores que se escribieron en dicha ciudad, como testimonio histórico de causa y consecuencia.

Pero queda quizá una pregunta aún mayor que justifica este análisis: ¿por qué leer como borradores, o ante-textos, trabajos que ya han sido aceptados universalmente como obras, y se han abordado importantes estudios literarios respecto de ambos autores y sus publicaciones?, ¿qué pretende aportar cuando no se acerca al borrador desde la crítica genética y antes bien la contraviene al entender el ante-texto como producto final (sin mostrar la evolución del texto), o bien al producto final, la obra, como un ante-texto en cada caso particular, sin considerar nunca un manuscrito como definitivo?

Sobre esto hay más de una respuesta. Por una parte confío en que el análisis textual haya brindado herramientas para formular la idea del borrador como recurso compositivo; de serlo, significaría que la mala escritura no lo es por oposición al uso discursivo grave,

perfecto y altamente tecnificado de la obra, tal cual se la entiende de manera general, pues si la oposición entre buena y mala escritura se distingue por cuán perfecta es la primera y cuán descuidada la segunda, el uso de elementos retóricos para hacer esta última deviene en técnica, y como tal, en sentido etimológico, son tan perfectas una como otra, pues delatan habilidad y oficio.

El conflicto más bien radica en la circunstancia póstuma de publicación, pues la voluntad autoral, al ceder a la decisión de terceros su calidad de texto público, ingresa al campo cultural como algo presumiblemente imperfecto que se convierte en objeto de culto, interés y análisis bajo la aceptación de que una errata, omisión textual o cualquier marca de incompletitud es un defecto; es decir que se convierte al texto en mero discurso, en un mensaje troncado pero de interpretabilidad asequible, cuando quizá sea otro el funcionamiento lingüístico que lo convierte en literario.

Creo pues que la escisión entre código y referente encuentra en el texto-taller su correlato analítico: al reflexionar no sobre el discurso, sino sobre su propia composición, al ser en suma metalingüístico, el enunciado inacabado proporciona un cuestionamiento sobre el quehacer literario, pues no sólo trata de ingresar a la *illusio* bajo el *a priori* de su intencionalidad, sino de hacer notar que hay algo más allá de la discursividad (narrativa, poética, ensayística, etc.) que “literaturiza” la lengua.

Su dependencia al contexto, asimismo, delata un trabajo en el cual las instancias modificadoras del canon mencionadas en el segundo capítulo trabajan de manera separada, pero simultánea, en la incorporación y actualización de estos enunciados como textos literarios y algunas de las manifestaciones derivadas de (o emparentadas con) la mala escritura (v. *infra*, p. 298), son un producto del contexto y de las entidades “externas” al propio texto.

Con ello quiero decir que el enunciado inacabado, bajo la forma del texto-taller, y en tanto taller, es un producto colectivo y por ello permanentemente perfectible; acaso además sea la colectividad una parte integral de esta “función obra” a la que tanto me he referido sin poder definirla del todo. En palabras de Érik Bordeleau, crea “una dimensión colectiva esencial” (v. *infra*, p. 297) que hace cuestionarnos el concepto obra, pues la única distinción entre el borrador y el texto terminado radica en la simulación del taller, del trabajo en marcha. El inacabamiento, sea accidental o premeditado, no supone un obstáculo para la lectura, el estudio y la edición de los trabajos literarios presentados, ni tampoco genera un sentido de incompletitud derivado de su condición; antes bien, creo que la lectura supone, *a posteriori*, un sentido para eso que “falta”, se le otorgan cualidades semánticas al hecho de la imperfección.

Dicho trabajo colectivo, que propongo en aras de discutir el nombre de un autor como “marca registrada” o “sello de garantía” de una obra literaria, centra la atención crítica en la “función obra” del texto literario antes que en la función autor. Digo esto porque pareciera que de pronto la literatura es menos un trabajo con el lenguaje y más una búsqueda de reconocimiento (v. Bourdieu), que abordo brevemente en las siguientes líneas a manera de cierre.

En su libro *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*, Felipe Cussen analiza algunos productos artísticos (literatura, plástica, multimedia) que bajo el signo del “vacío” dejan al espectador-lector la tarea de otorgar un sentido a algo que, como principio compositivo, no lo tiene. Sin embargo, resulta curioso que este “vacío” tenga un nombre que lo registra y, por lo tanto, lo transforma en material interpretable, por el simple hecho de posicionarlo en el campo cultural.

Más que el análisis o la discusión con estas poéticas, me interesa resaltar la cantidad de “libros” literalmente en blanco que Cussen enumera; sólo por mencionar

algunos que me parecieron significativos, están *lost for words*... “de Anne Lydiat, publicado en una fecha muy particular... (9/9/99), y que está absolutamente vacío a excepción del número de ISBN grabado en relieve (pero sin tinta) en la contratapa” (2022, p. 225); “*Raum*, de Heinz Gappmayr, un libro cuyo único texto es el título y el nombre del autor en la portada”<sup>229</sup> (*ibid.*, p. 229), o finalmente *La inteligencia militar*, de Sergio Pestuic.

Todos estos “libros” (entendiendo como tal la alineación de páginas de cierto tamaño, con cubiertas, sobrecubiertas y el respectivo registro ISBN), propone Cussen, “llama[n] a dejar de ver[los] como objetos tautológicos y a prestar atención a las pequeñas huellas textuales que... concentran gran parte del sentido”; agrega además que “Esta opción... se complementa con la consideración de estos trabajos específicos dentro de la trayectoria de un determinado artista o poeta” (*idem*).

Si bien cada uno de estos “vacíos” son gestos que deben interpretarse, como el comentario muy significativo de Pestuic, considero que las *performances* trasladan toda su significación a la función autor. Cussen señala respecto de este último: “se trata de un libro prácticamente ignorado por la crítica académica, y creo que esto se debe... a que simplemente no cumple con las características necesarias para ser considerado un ‘libro’, y también porque, en la medida en que esta genealogía de libros vacíos... aún no es suficientemente conocida, se lo trata como si fuera una simple excentricidad” (*op. cit.*, p. 253).

Pero aun si la genealogía fuese suficientemente conocida, ¿cuánto podría decir el crítico de un libro en blanco? Claro que se pueden llenar volúmenes completos sobre el significado del vacío, pero creo que no hay nada que agregar que no esté ya en el título:

---

<sup>229</sup> Con la salvedad de que el “único texto” es la repetición de la palabra “Raum” en distribuciones a primera vista arbitrarias por todas las páginas. Dentro de la corriente de la poesía concreta, habría que explorar no tanto el texto como el diseño y la tipografía, pero no es este el espacio para tal análisis, además de exceder a mis prácticamente nulos conocimientos plásticos.

un error ortográfico que delata la ironía, y una falta de contenido como el comentario total a lo que el libro anuncia, además de algunos paratextos, según las ediciones, y, más significativamente, notas en distintos medios que de alguna manera conforman todo el concepto del libro. Pero como observa el mismo Cussen: “Al leerlas, se hace evidente que fueron escritas por Sergio Pestuic o algún periodista cómplice, pues mantienen el carácter irónico del libro” (*ibid.*, p. 258) y más adelante:

La participación de Pestuic, como se ve, va más allá del objeto mismo del libro, pues amplía su campo de acción hacia el lanzamiento, las entrevistas y notas de prensa, dentro de lo que Genette denominó “epitexto”, es decir, los paratextos externos al libro. *Esta es una condición compartida con muchos otros libros blancos...*, que nos llevan a pensar en un gesto que no solo incluye la escritura y manufactura, sino el proceso completo de la publicación y difusión (*ibid.*, p. 259. El subrayado es mío).

El hecho de que la inmersión del autor sea total tanto en “el proceso completo” como en sus “evidentes” epitextos, dejan claro que, por un lado, es indispensable la función autor para hacer funcionar el vacío del libro, pues como se señala en otro de estos objetos-libro: “el vacío pertenece al dominio público” (*op. cit.*, p. 239),<sup>230</sup> por lo que su carácter de *performance* no radica en la publicación (es decir, en el libro y su “contenido”), sino en el conjunto de acciones que el autor lleva a cabo.

Por otro lado, y esto es lo relevante para mi investigación, hay un trabajo colectivo que demanda la participación activa del espectador-lector, pues entre las ediciones consultadas de *La inteligencia militar*, el crítico señala:

Pero las mayores sorpresas [fueron] todas las huellas adicionales que tenía este ejemplar tras haber sido catalogado como cualquier otro libro: [contaba con] el sello seco

---

<sup>230</sup> Se refiere aquí a una controversia por el libro, aparentemente anónimo, *The nothing book. Rainbow edition in full color*, editado por Bruce Harris de Harmony Books, quien fue demandado por los editores de *The Memoirs of an Amnesiac* (no creo que se trate del libro de Oscar Levant); evidentemente, Harris ganó la demanda.

“Biblioteca Nacional Chile” en la página inicial y en una de sus páginas interiores, además de las anotaciones con lápiz grafito de su número de catalogación, una etiqueta sobre el lomo y la alarma para evitar que fuera robado. Un proactivo lector, además, se había tomado la atribución de rayar algunas de sus páginas. De todo esto resultaba una extraña paradoja: debido a todas las huellas del proceso habitual de catalogación, este libro impreso de manera masiva pasaba a convertirse en una copia diferente de las que cualquiera pudiera tener en su casa (Cussen, *op. cit.*, p. 257).

Hago notar que, por una parte, la Biblioteca Nacional chilena, sea como gesto premeditado o como simple criterio básico de catalogación, aceptó la pertenencia al campo de este “libro”; por su parte, un “lector” se da a la tarea de subrayar pasajes, o escribir alguna cosa, o simplemente garabatear; de alguna manera este llenado (o, si se me permite, “des-vaciamiento”) singulariza un producto en masa, adquiere un aura sólo por mediación colectiva, y no por el simple “gesto de vacío”, aunque tampoco se puede descartar que el propio Pestuic interviniese en uno o ambos momentos de singularización.

Cierro pues con un comentario a la cita descontextualizada de *Foucault anonimato*, de Bordeleau, citada arriba, pues creo que si bien la presencia del primero parece primar a partir de su mencionada función autor, el estudio de este último caracteriza una parte importante de lo que la función obra representa en su carácter colectivo:

La idea del anonimato como crítica de la interioridad privada en Foucault, encuentra... su fuente principal en el cruce de una locura concebida como ‘murmullo obstinado de un lenguaje que hablaría solo –sin sujeto y sin interlocutor– y una concepción de la literatura y la escritura que hace eco a esta experiencia de un *afuera* en el lenguaje (Bordeleau 2018, p. 34).

Si bien aquí no asocio el anonimato con la ficcionalización autoral, el hecho mismo de que exista una “técnica de borrador” o, si mi visión es exagerada, que se

publique, modifique y rearme una obra sin “autorización” implica que este “afuera” del lenguaje desestima la voz del autor y su importancia como garante de lo literario, y por ello: “La liquidación de la identidad y el pasaje hacia el afuera que la experiencia literaria del lenguaje hace posibles, vienen acompañadas en adelante por una dimensión colectiva esencial” (*ibid.*, p. 60).

Menciono brevemente tres ejemplos para cerrar esta reflexión: *Peripecias del no*, de Luis Chitarroni, cuyo subtítulo es *Diario de una novela inconclusa*, sería uno de los títulos que se vinculan directamente con la “tradicción de mala escritura” y más aún por su inacabamiento; se trata de una serie de apuntes para lo que debería ser una novela sobre la revista *Ágrafa* (acaso enmascaramiento de *Babel*). Lo más notable de esta “novela”, creo, es la dispersión de elementos que la conformarían dentro de cualquiera de los géneros (o ambos) queda como un ejercicio de mala escritura, pero ya no como objeto manipulable por un lector-editor-coautor, sino como una inorganicidad impostada.

La novela *La casa de hojas*, de Mark Z. Danielewski, va aún más allá de la inorganicidad, pues en principio se trata de un texto “orgánico” que exige o un lector salteado capaz de arriesgarse a no saber nunca el final, o bien a un lector disciplinado que se obligue a ir, como Teseo, con un hilo rojo dentro del laberinto que suponen tanto la maravilla tipográfica del libro, como sus múltiples referencias cruzadas. La manera en la que, borgeanamente, se mezclan fuentes bibliográficas ficticias e históricas se combinan también con un juego entre los niveles de “realidad” que merece un estudio propio. Lo que cabe resaltar de ella, como dije, es el tipo de lector que la acometa, pues es fácil perderse entre el ir y venir de notas al pie que remiten a otras en un vertiginoso *mise-en-abyme* que, personalmente, me dejó la impresión de que no había leído *todo* el libro. Éste, además, dado que la trama se narra en torno a un documental inexistente (*El expediente*

Navidson),<sup>231</sup> ha supuesto distintas adaptaciones cinematográficas amateur, que de alguna manera “completan” el traslape de niveles de realidad antes descrito.

Finalmente, me detengo en el texto “La hora del coco” de Haydée Salmones, y específicamente en el cuarto segmento, titulado “Fantasmas”. Principalmente por sus formas de circulación, primero dentro de un blog y luego en formato libro (maquetado para papel, pero editado como libro digital).<sup>232</sup> En el primer formato, dadas las ventajas de su lectura en línea, “Fantasmas” se leía como un cadáver exquisito compuesto por decenas de notas sobre feminicidios; cada nombre o señalamiento de la palabra “mujer”, “joven”, “fallecida”, etc., contenía un hipervínculo hacia la nota respectiva (a la fecha, muchos enlaces ya caducaron). Aunado a ello, las cruces tipográficas inscritas como parte del texto, simbolizan una especie de cementerio que remarca el carácter de ausencia de las desaparecidas; al pasar al formato “papel”, los enlaces se pierden definitivamente, por lo que, aun si la autora no contemplaba (y más bien pienso que, al contrario, confiaba en el soporte de internet como una memoria permanente), el texto termina ganando en significación justamente gracias a la incompletitud (en el primer caso, fortuita; en el segundo, necesaria).

Estos tres textos que, como dije arriba (p. 293), pueden considerarse parte de la tradición de la “mala escritura” no por ser “gramaticalmente negligentes”, sino porque su incompletitud genera significaciones gracias a factores “externos” al texto; en el caso de Salmones, por ejemplo, algo tan lejanamente relacionado con la hermenéutica como lo es la pérdida de un dominio web, dota de significados una primera intención que, asumo,

---

<sup>231</sup> Una de las adaptaciones cinematográficas independientes, disponible en YouTube, se titula justamente *The Navidson Record*. El hecho de que sea el público (lectores de la novela) quienes decidieron “completar” la ficción es otra manera de manipular, o intervenir, el enunciado inacabado.

<sup>232</sup> Haydée Salmones (2016b). “La nueva hora del coco” en *Oscuro entre nosotros*, <https://oscuroentrenosotros.wordpress.com/2016/08/18/la-nueva-hora-del-coco/> [consultado el 02 de abril de 2024] y René Rueda, Dylan Román, Citlali Ferrer *et. al.* (2016). *Del inconveniente de haber nacido en México*, Haydée Salmones y Mauricio del Olmo (eds.), México: Piedra Bezoar.

fue completamente opuesta a la lectura que propongo (dejar el testimonio de aquellas desapariciones); en Danielewski, la existencia del *Navidson Record* (un filme documental inventado por un autor también ficcional) complementa “desde la realidad” el juego ficcional propuesto. Por su parte, la inorganicidad impostada de *Peripicias del no* es quizá la forma en la que la organicidad se impone a la “función obra”. No es que sea un texto orgánico, pero creo que su existencia delata justamente lo que intento hacer notar, y es que aún en su incompletitud, en su falta de cohesión o, en lo que Bürger encuentra como alegoría benjaminiana, esa exigencia de mediación que al mismo tiempo supone montaje y desmontaje,<sup>233</sup> se la puede considerar un objeto literario que no cabe en la categoría literatura.

Con ello también queda abierta una pregunta sobre la que vale detenerse: ¿todo ejercicio de mala escritura supone un efecto de inacabamiento?, ¿los textos-taller acusan siempre una pertenencia a esta tradición?<sup>234</sup> Es claro que en los autores aquí abordados esta distinción constituye no sólo un hilo conductor que va de 1928 a 1985, sino el descubrimiento de un método de trabajo que, quizá en Chitarroni pudo hallar un eco hacia final del siglo XX, pero que en los casos de Salmenes o Danielewski suponen más bien atribuciones por parte del crítico. Asimismo, escritores como Germán García, Mario Levrero, Tamara Kamenzain son identificables dentro de dicha tradición, ofrecen textos

---

<sup>233</sup> Dice Bürger: “Una comparación de las obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas)... encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje, con el que coinciden los dos primeros conceptos [la separación de las partes de su contexto y el ajuste de fragmentos y la fijación de sentido] del concepto de alegoría de Benjamin” (1972, p. 132). Como consecuencia de esta fragmentación, o montaje, Bürger continúa: “De los aspectos... del concepto de alegoría, que *describen* un determinado procedimiento, hay que distinguir aquellos que pretenden *interpretar* el procedimiento [porque] Tal interpretación no se puede trasladar alegremente del barroco a la vanguardia, porque en tal caso se daría al procedimiento un significado determinado, despreciando así el hecho de que un procedimiento puede ser aplicado en el curso de la historia con significados diversos” (*ibid.*, p. 133).” Con ello, pues, se entiende que no sólo basta con entender el montaje, sino de realizar la operación contraria para que la interpretación conserve el procedimiento como ello, sin convertir a este mismo en un símbolo. A esto mismo me refiero al decir que la organicidad se impone a la vanguardia, pues se vuelve simbólico lo que en principio es únicamente un recurso: se totaliza a la parte.

<sup>234</sup> Estas preguntas me fueron formuladas por Cecilia Salmerón (a quien le agradezco me haya hecho notar este vacío). Sin duda podría tratarse de una revisión más profunda que valdría la pena explorar.

acabados, presumiblemente *obras* que no entran en la “poética de borrador” aquí esbozada, pero que sí ofrecen un extrañamiento del lenguaje, una dificultad didáctica y un esfuerzo hermenéutico. Otros como Witold Gombrowicz, Héctor Libertella, Alberto Laiseca o Ricardo Piglia, se acercan más a dicha poética (en cierto sentido tienden a una escritura narcicista, como la describe Hutcheon) aun cuando se trata en su mayoría de textos prístinos y bien cuidados.

Creo estos últimos casos, aún si no forman parte de esta “tradición” de la mala escritura, y justamente por ello, delatan que el inacabamiento puede entenderse como un método de trabajo; es decir que existen estrategias discursivas que funcionan para dar un efecto de borrador a un objeto literario “completo”. Pero esto también implica que los borradores “involuntarios” son susceptibles de ser un objeto de estudio e interpretación no genética, o al menos no con la formulación apriorística de la “evolución textual”, sino, en todo caso, aceptando que esta hipotética “función obra” es en realidad una cualidad que hace ingresar el enunciado al canon prescindiendo de su autor. Establecer o interpretar una “poética de borrador”, en fin, supone un intento por cuestionar el modo en que concebimos la literatura contemporánea, pues si hay una intención autoral, escribir mal es una posición política y un comentario al campo literario y cultural; si por el contrario se trata de una decisión extra autoral, establecida por la “función obra”, ¿significaría que la búsqueda de reconocimiento, la intención autoral, son más bien epifenómenos del enunciado artístico?

## BIBLIOGRAFÍA

### **Corpus macedoniano:**

Fernández, Macedonio 1929. “Novela de la ‘Eterna’ y la niña de dolor, la ‘Dulce-Persona’ de un amor que no fue sabido” en *Libra*, 1, pp. 34-46.

--- 1990. “Para una teoría del arte” en *Teorías (Obras completas, III)*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 231-51.

--- 1993. *Museo de la novela de la Eterna*, ed. crítica, Coords. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Fondo de Cultura Económica-ALLCA, Madrid.

--- 2010. “Una novela que comienza” en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas. Obras completas*, 7, Corregidor, Buenos Aires, pp. 11-28.

--- 2012. *Adriana Buenos Aires: última novela mala*, Corregidor, Buenos Aires.

--- 2014. *Papeles de Recienvenido. Obras completas*, 4, Corregidor, Buenos Aires.

--- 2015. *Museo de la novela de la Eterna (primera novela buena). Obras completas*, 6, Corregidor, Buenos Aires.

--- s.f [1928]. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*, M. Gleizer editor [Edición digital realizada por Hunab Ku].

### **Corpus lamborghiniano:**

Lamborghini, Osvaldo 1976 [1974]. “Tadeis” en *Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, 1, 1, pp. 82-98.

--- 1988. *Novelas y cuentos I*, Ediciones del Serbal, Buenos Aires.

--- 2009. *Tadeys*, Conaculta, México.

--- 2011. *Novelas y cuentos I*. Ed. y notas César Aira, Mondadori, Buenos Aires [ed. digital].

--- 2011. *Novelas y cuentos II*, Mondadori, Buenos Aires. [ed. digital]

--- 2012. *Poemas 1969-1985*, Mondadori, Buenos Aires. [ed. digital]

#### **Otros textos literarios consultados:**

Arlt, Roberto 1933. “El idioma de los argentinos”, en *Derecho a leer*.

<http://biblioteca.derechoaleer.info/biblioteca/roberto-arlt/aguafuertes-portenas/el-idioma-de-los-argentinos.html> [consultado el 02 de marzo de 2021].

--- (1972). *Los lanzallamas*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis 1928. “El idioma de los argentinos”, en *El idioma de los argentinos*.

Ediciones Neperus, pp. 56-61.

Calvino, Italo 2015. *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha I*. Ed.,

introd. y notas de Martín de Riquer, RBA, Barcelona.

Chitarroni, Luis 2022. *Peripecias del no: diario de una novela inconclusa*, prolog. Patricio

Pron, Firmamento, Madrid.

Danielewsky, Mark Z 2020. *Casa de hojas*, trad. Javier Calvo, Ediciones Alpha Decay-

Pálido Fuego, Barcelona.

Homero 2000. *Ilíada*, introd., trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid.

--- 2006. *Odisea*, trad. J.M. Pabón, introd. de C. García Gual, Gredos-RBA, Barcelona.

Salmones, Haydée 2016. “La nueva hora del coco” en Rueda Ortiz, René, Dylan Román,

Citlali Ferrer et. al., *Del inconveniente de haber nacido en México*, eds. Mauricio del Olmo y Haydée Salmones, Piedra Bezoar, México, pp. 49-61.

--- 2016. “La nueva hora del coco”, en *Oscuro entre nosotros (blog)*:  
<https://oscuroentrenosotros.wordpress.com/2016/08/18/la-nueva-hora-del-coco/>  
publicado el 18 de agosto [consultado el 24 de abril de 2023].

Sterne, Laurence 1985. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, trad. José Antonio López de Letona, Akal, Madrid.

--- 2006. *Life and Opinions of Tristram Shandy, a Gentleman*, ed. Jim Manis, The Electronic Classic Series, Pennsylvania.

### **Revistas y campo cultural:**

“¿Qué opina usted del *Libro de Manuel* de Julio Cortázar?” 1973. *Crisis*, 1, p. 17

“De una carta de Macedonio Fernández” 1937, *Destiempo*, I, 3, p. 2.

“Demolición” 1943, en *Papeles de Buenos Aires*, 2, p. 39 [facsimilar].

“Editorial” 1968-69, *Macedonio* I, 1, p. 3.

“El lugar del artista (Entrevista a Osvaldo Lamborghini)” 1980, *Lecturas Críticas*, I, 1, pp. 48-51.

“El matrimonio entre la utopía y el poder” 1973, *Literal*. 1, pp. 35-46 [facsimilar].

“El resto del texto” 1973, *Literal*, 1, pp. 47-52. [facsimilar]

“Encuesta: la literatura en la Argentina 1969” 1970, *Los Libros*, 7, pp. 10-12.

“La flexión literal” 1975, *Literal*, 2/3, pp. 9-14 [facsimilar].

“La historia no es todo” 1977, *Literal*, 4-5, pp. 9-18 [facsimilar].

“La palabra fuera de lugar” 1975, *Literal*, 2/3, pp. 23-33 [facsimilar].

“*Literal* o una forma de tramar intrigas” 1973, *2001: Periodismo de Liberación*, VI, 61, pp. 56-59.

“No matar la palabra, no dejarse matar por ella” 1973, *Literal*, 1, pp. 5-13 [facsimilar].

“Para comprender la censura” 1975, *Literal*, 2/3, pp. 15-22. [facsimilar]

“Pensador poco se despliega” 1944, en *Papeles de Buenos Aires*, 3, p. 47 [facsimilar].

- “Presentación” 1952. *Buenos Aires Literaria*, 1, 1, pp. 1-2.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo 1969. “La creación de un espacio”, *Los Libros* I, 1, p. 3.
- 1970. “Etapa”, *Los Libros* I, 8, p. 3.
- Blas Gallo, Raúl 1969-70. “Motivaciones para una literatura lunfarda”, *Macedonio*, 4-5, pp. 29-36.
- Chiaramonte, José 1956. “Contorno y el peronismo”, en *Gaceta Literaria*, 8, p. 15.
- Cortázar, Julio 1973. “Mi ametralladora es la literatura / Entrevistado por Alberto Carboné”, *Crisis*, 2, pp. 10-15.
- Heker, Liliana 1973. “Apunte para una lectura ‘literaria’ de *Libro de Manuel*”, *El Escarabajo de Oro*, 46, pp. 18-23.
- Levi-Strauss, Claude 1969. “Sobre la crítica”, en *El Escarabajo de Oro*, 39, p. 21.
- Litvinoff, Norberto 1969. “Lingüística y ciencias sociales”, *Los Libros*, 2, pp. 27-28.
- Mascolo, Dionys 1955. “Necesidad de comunicación. Dos tipos de palabras. Deseo y necesidad”, trad. M. Zacuto, en *Centro*, 9, pp. 59-70.
- Masotta, Óscar 1954. “Denuncias sin testigo”, en *Contorno*, 3, pp. 14-15.
- Muraro, Heriberto 1973. “Los dueños de la televisión argentina”, *Crisis*, 2, pp. 52-60.
- 1973b. “El negocio de la publicidad en la televisión argentina”, *Crisis*, 3, pp. 64-67.
- Obieta, Adolfo de 2013 [1944]. “Hacia un planteo del arte” en *Papeles de Buenos Aires*, 2, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, p. 22 [facsimilar].
- Rivera, Jorge B. 1973. “10 perfiles de Discépolo en 4 x 4”, *Crisis*, 7, pp. 10-13.
- Romero, José Luis 1952. “Testimonios contemporáneos” en *Buenos Aires Literaria*, 1, 1, pp. 11-20.
- Sarlo, Beatriz 1972. “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil”, *Los Libros*, 25, pp. 18-19.

--- 1981. “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo” en *Punto de Vista*, IV, 11, pp. 3-8.

Schmucler, Héctor H. 1964. “Hacia una nueva estética” en *Pasado y Presente*, II, 5-6, pp. 89-94.

Sebreli, Juan José 1953. “El escritor argentino y su público”, en *Centro*, III, 7, pp. 24-29.

Torre, Juan Carlos 1969. “Estudiantes, nueva oposición”, *Los libros*, 1, pp. 22-23.

Ulloa, Noemí 1973. “Las letras de tango: nuestra historia trashumante”, *Crisis*, 7, pp. 4-6.

Vanasco, Alberto 1968-69. “Breve atisbo en torno a la literatura latinoamericana”, *Macedonio*, I, 1, pp. 9-14.

Verón, Eliseo 1970. “La moda del estructuralismo. Actualidad de un clásico”, en *Los libros*, 9, pp. 16-18.

Viñas, David 1953. “Leopoldo Lugones: mecanismo, contorno y destino”. en *Centro*, III, 5. pp. 3-18

Viñas, Ismael 1954. “Una expresión, un signo”, en *Contorno*, 2, pp. 3-5.

--- 2007. “Una historia de *Contorno*”, en *Contorno: edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, pp. III-IX.

--- 2007. “Una historia de *Contorno*”, en *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. III-IX.

### **Bibliografía crítica y teórica:**

Agamben, Giorgio 2013. “El autor como gesto” en *Profanaciones*, trads. Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 79-94.

Aira, César 1988. “Prólogo”, en Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos I*, Ediciones del Serbal, Buenos Aires, pp. 7-16.

- 2011. “Nota del compilador”, en Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos 1*, Mondadori, Buenos Aires. [ed. digital]
- 2011. “Notas del compilador” en Osvaldo Lamborghini. *Novelas y cuentos 2*, Mondadori, Buenos Aires. [ed. digital]
- 2015. “Nota del compilador” en Osvaldo Lamborghini. *Tadeys*, Mondadori, Buenos Aires, pp. 7-11.
- Alberca, Manuel 2005-2006. “¿Existe la autoficción en Hispanoamérica?”, *Cuadernos de CILHA*, No. 7-8, pp. 115-27  
[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitaes/1095/albercaciha78.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/1095/albercaciha78.pdf)  
 [consultado el 27 de septiembre de 2021]
- 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Digitalia: <https://www.digitaliapublishing.com/a/51>
- Aldredge, Jourdan 2017. “DataMoshing: Learn How to Create This Viral Effect”, *Rocketstock (blog)*, <https://www.rocketstock.com/blog/datamoshing-learn-create-viral-effect/#:~:text=Datamoshing%20is%20basically%20a%20technique,between%20cuts%20and%20across%20motion> [consultado el 24 de abril de 2023].
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo 2001. “Del campo intelectual y las instituciones literarias”, en *Literatura / Sociedad*, Edicial-Libronauta, Buenos Aires, pp. 154-191.
- Altamirano, Óscar 2014. “*Relato de un naufrago*” en *Letras Libres* [en línea]. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/relato-un-naufrago>  
 [Consultado el 17 de mayo de 2021].
- Auerbach, Erich 1950. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trads. J. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México.

- Austin, John 1981 [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Comp. J. O. Urmson, Paidós, Buenos Aires.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas 1997. *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona.
- Barovero, Agustín 2014. “Lamborghini ilustrado” en *Cuadernos LIRICO*, 10, <https://doi.org/10.4000/lirico.1589>, [consultado el 19 de abril de 2023].
- Barral, Manuela 2019. “Capítulo (1967-1968): cómo contar la historia de la literatura argentina en una publicación de fascículos semanales”, *Orbis Tertius*, 24, 30, e131. [https://doi.org/10.24215/18517811e131||Consultado el 27 de septiembre de 2021]
- Barthes, Roland 2005. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Siglo XXI, México.
- Bataille, Georges 1997. “Introducción” a *El erotismo*, trads. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, Barcelona, pp. 15-30.
- Bellemin-Noël, Jean 2008. “Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto” en *Genética textual*, introd. y comp. de Emilio Pastor Platero, Arco Libros, Madrid, pp. 53-78.
- Benjamin, Walter 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.). México: Ítaca.
- 2004. *El autor como productor*. Bolívar Echeverría (trad.). México: Ítaca.
- 2008. *El narrador*. Introd., trad. y notas de Pablo Oyarzun, Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Beristáin, Helena 1995. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Blanco Salgueiro, Antonio 2008. “Cómo hacer cosas malas con palabras: actos ilocucionarios hostiles y fundamentos de la teoría de los actos del habla”, en *Crítica: Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 40, 118, pp. 3-27.

- Bordeleau, Érik 2018. *Foucault anonimato*, trad. Pablo Ariel Ires, Cactus, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre 2010 [1966]. “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa: México, pp. 157-183.
- 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf. Anagrama: Barcelona.
- Bürger, Christa y Peter 2001. “El origen de la modernidad estética a partir del *ennui*: Constant, Flaubert y los surrealistas”, *La desaparición del sujeto*, Akal, Madrid, pp. 201-19.
- Bürger, Peter 1987 [1972]. *Teoría de la vanguardia*, J. García (trad.). Península: Barcelona.
- Camblong, Ana María 1994. “¿Cómo se construyó el museo de Macedonio?” en *Filología*, XXVII, 1-2, pp. 121-132.
- 2003. *Macedonio: retórica y política de los discursos paradójicos*, EUDEBA, Buenos Aires.
- 2004. “Macedonio Fernández: performances, artefactos e instalaciones” en *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Coords. Carlos García y Dieter Reichard, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, pp. 295-309.
- Castro, María Virginia 2013. “Albaceas y editores de Osvaldo Lamborghini (César Aira, Enrique Fogwill, Ricardo Strafacce y Óscar Steimberg): hacer obras completas de la dispersión”, en *Memoria Académica*, VI Jornadas de Filología y Lingüística, 7 al 9 de agosto, La Plata

[[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4085/ev.4085.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4085/ev.4085.pdf)]

Consultado el 27 de sep. de 21]

Cavallo, Guglielmo 2011. “Entre el *volumen* y el *codex*. La lectura en el mundo romano” en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, México, pp. 99-128.

Cella, Susana 1998. “Canon y otras cuestiones” en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 7-16.

Chartier, Roger 2005. “Figuras del autor” en *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, trad. Viviana Ackerman, Gedisa, Barcelona, pp. 41-67.

Compagnon, Antoine 2010. *Las cinco paradojas de la modernidad*, trad. Ricardo Ancira, Siglo XXI, México.

Company Company, Concepción 2004. “Gramaticalización por subjetivización como prescindibilidad de la sintaxis” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52,1, pp. 1-27.

Cortázar, Julio 2013. *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Alfaguara, Buenos Aires.

Crespo, Emilio 2000. “Introducción general”, en Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid, pp. IX-XXXVIII.

Cubitt, Sean 2015. “Glitch and Labour”, *Academia.edu*:  
[https://www.academia.edu/14434817/Glitch\\_and\\_Labour\\_working\\_paper](https://www.academia.edu/14434817/Glitch_and_Labour_working_paper)

Cussen, Felipe 2022. “Libros en blanco” en *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*, Siruela, Madrid, pp. 217-263.

Derrida, Jacques 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Trotta, Madrid.

Donoso, José 2021. “Años de espera: los viajes” en *El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, México, pp. 491-496.

- Ducrot, Oscar y Tzvetan Todorov 1978. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México.
- Eagleton, Terry 1998. *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, México.
- Echeverría, Bolívar 2005. “Un concepto de modernidad” en *Bolívar Echeverría. Discurso crítico y filosofía de la cultura*, [http://bolivare.unam.mx/ensayos/un\\_concepto\\_de\\_modernidad](http://bolivare.unam.mx/ensayos/un_concepto_de_modernidad) [Consultado el 18 de abril de 2023].
- 2019. “Una lección sobre Walter Benjamin”, en *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 5, 6, pp. 88-100.
- Eco, Umberto 1976. *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano, Debolsillo, México.
- 1992 [1962]. *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.
- 1999. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.
- Fernández Moreno, César 1982. “Delimitación y ejercicio de la belarte”, en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. XLII-LXX.
- s.f. [1960]. *Introducción a Macedonio Fernández*, Editorial Talía, Buenos Aires [Edición digital realizada por Letra e].
- Fernández Retamar, Roberto 1975. “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, 1, pp. 7-38.
- Fernández, Nancy 2012. “Ficciones de lo nacional: Echeverría, Bustos Domecq, Ascasubi; el grupo *Literal*, Zelarayán y los hermanos Lamborghini”, *Cuadernos de Literatura*, 32, pp. 83-111.

- Foucault, Michel 1966 [2010]. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México.
- 1969a [2010]. *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México.
- 1969b [2010]. “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Sel. y notas de Nara Araújo y Teresa Delgado, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 227-248.
- Franco, Jean 1984. “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios: Capital Federal, pp. 111-129.
- García, Carlos 2016. “Arqueología de *Papeles de Recienvenido*” [en línea]. *Academia.edu*, [https://www.academia.edu/26789448/Arqueología\\_de\\_Papeles\\_de\\_Recienvenido\\_1929\\_](https://www.academia.edu/26789448/Arqueología_de_Papeles_de_Recienvenido_1929_) [consultado el 04 de junio de 2021]
- 2019. Cecilia Salmerón Tellechea, *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*. El Colegio de México, México, 2017, 333p. (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 68). [Reseña]
- García, Germán (2000). *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Genette, Gérard 2001. “Las notas”, *Umbrales*, Siglo XXI, México, pp. 272-294.
- Ginzburg, Carlo 2010. “Descripción y cita” en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 19-54.

- Girbal-Blacha, Noemí M. y María Silvia Ospital 2005. “‘Vivir con lo nuestro’. Publicidad y política argentina en los años 1930”, *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 78, pp. 49-66.
- Goldman, Arnold 1989. “Joyce’s *Ulysses* as Work in Progress: The Controversy and Its Implications” en *Journal of Modern Literature*, 15, 4, pp. 579-588.
- Groys, Boris 2005 [1992]. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Trad. Manuel Fontán del Junco, Pre Textos, Valencia.
- Grunberg, Andy 1990. “Photography View; Ask It No Questions: The Camera Can Lie”, *The New York Times*, sect. 2, p. 1, August 12. <https://www.nytimes.com/1990/08/12/arts/photography-view-ask-it-no-questions-the-camera-can-lie.html> [consultado el 24 de abril de 2023].
- Gusmán, Luis 2008. “Sebregondi no retrocede”, en *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*, comps. Natalia Brizuela y Juan Pablo Dabove, Interzona, Buenos Aires, pp. 33-54.
- Hamesse, Jacqueline 2011. “El modelo escolástico de la lectura” en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, México, pp. 145-164.
- Han, Byung-Chul 2019. *Shanzai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Heim, Robert 1986. “Lorenzer y/o Lacan. El sujeto entre el sentido y la letra”, en Theodor W. Adorno, Helmut Dahmer, Robert Heim *et. al. Teoría crítica del sujeto*. Trad. Henning Jensen, Siglo XXI, México, pp. 161-199.
- Hutcheon, Linda 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario.

- 2000. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Illinois.
- Huyssen, Andreas 1988. “Vanguardia y posmodernidad. En busca de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años 70” Antoni Torregosa (trad.), en Josep Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*. Alianza, Madrid, pp. 141-164.
- Iser, Wolfgang 2010 [1975]. “El proceso de lectura” en Nara Araújo y Teresa Delgado (comps.), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*. Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa: México, pp. 311-27.
- Islas, Brenda María 2018. “Las ramas de la lingüística”. *Unidades de Apoyo para el Aprendizaje*, CUAED/FES Acatlán.  
[http://132.248.48.64/repositorio/moodle/pluginfile.php/1396/mod\\_resource/content/1/contenido/index.html](http://132.248.48.64/repositorio/moodle/pluginfile.php/1396/mod_resource/content/1/contenido/index.html) [consultado el 24 de abril de 2023].
- Jakobson, Roman 1988. “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral, Barcelona, pp. 347-395.
- Jameson, Fredric 1991. “El Posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”, Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco (trads.), en Horacio Tarcus (comp.), *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires, pp. 14-22.
- Jauss, Hans R. 2013. *La historia de la literatura como provocación*, pról. de Domingo Ródenas de Moya, trads. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Gredos, Madrid.
- Jiménez Morato, Antonio 2015. “El ilustre desconocido Osvlado Lamborghini” en *El sexo que habla. Osvlado Lamborghini*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, pp. 49-68.

- Jitrik, Noé 1993 [1971]. “La novela futura de Macedonio Fernández” en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, eds. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX – Fondo de Cultura Económica, Madrid, pp. 480-500.  
[Dossier]
- 2009. “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Coords. Mónica Szurmuk y Robert McKee, Instituto Mora / Siglo XXI, México, pp. 19-41.
- Kalafenos, Emma y Philippe Sollers 1978. “*Nombres: Structure and Sources*” en *Contemporary Literature*, 19, 3, pp. 320-335.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 1986. *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*, trads. Gladys Anfora y Emma Gregores, Hachette, Buenos Aires.
- Kristeva, Julia 1968. “Problèmes de la structuration du texte” en *Théorie d’ensemble*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 297-316.
- Lacan, Jacques 2009. “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, en *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia, Siglo XXI, México, pp. 461-495.
- 2010 [1956]. Seminario sobre “La carta robada”, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Comps. Nara Araújo y Teresa Delgado, Antrophos-UAM, México, pp. 73-93.
- Lafleur, Héctor, Sergio Provenzano y Fernando Alonso 2006. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. El 8vo. Loco, Buenos Aires.
- Lagache, Daniel, Jean Bertrand Pontalis y Jean Laplanche 1996. *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- Lausberg, Heinrich 1966. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid.

- Lebrave, Jean-Louis 2008. "La escritura interrumpida: algunos problemas teóricos" en *Genética textual*, introd. y comp. de Emilio Pastor Platero, Arco Libros, Madrid, pp. 181-230.
- Lejeune, Philippe 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Megazul-Endymion, Madrid.
- Lévi-Strauss, Claude 1987. "Lenguaje y sociedad", en *Antropología estructural*. Trad. Eliseo Verón, Paidós, Barcelona, pp. 97-108.
- López, Silvana 2016. "Prólogo. La escritura como exceso" en *Libertella / Lamborghini. La escritura / límite*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 11-24
- Lyons, Martin 2011. "Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros" en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dirs. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, México, pp. 387-424.
- Macedo Rodríguez, Alfonso 2021. *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural*, UAM Iztapalapa – Ediciones del Lirio, México.
- Martínez Bonati, Félix 1972. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Seix Barral, Barcelona.
- Martínez, Tomás 1998. "El canon argentino" en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 145-153.
- Masotta, Óscar 2008 [1970]. *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Medina, Enrique 1979. "Die verneinung de Osvaldo Lamborghini" en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 8, 3, pp. 63-68.

- Mejía Ascencio, Zyanya 2019. *La parodia como revelación: Una lectura de Tadeys, novela póstuma de Osvaldo Lamborghini*, tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, México.
- Mendoza, Juan 2011. “El proyecto *Literal*”, en *Literal: edición facsimilar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, pp. 7-13.
- Monder, Samuel 2007. “Macedonio Fernández y el lenguaje de la filosofía” en *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, ed. Daniel Attala, Corregidor, Buenos Aires, pp. 81-103.
- Munaro, Augusto 2010, “Entrevista a Ricardo Strafacce por su biografía de Osvaldo Lamborghini”, *Asesinos tímidos*, Blog. [http://asesinostimidos.blogspot.com/2010/02/entrevista-ricardo-straface-por-su.html || Consultado el 27 de septiembre de 2021]
- 2013. “Entonces teníamos toda la vida por delante. Entrevista a Luis Gusmán”, Edhasa.com.ar [artículo digital disponible en: <http://www.edhasa.com.ar/nota.php?notaid=761&t=%22Entonces+ten%C3%ADamos+toda+la+vida+por+delante%22>||Consultado el 27 de septiembre de 2021]
- Núñez, César 2006. “Nadie cuenta nada: el sujeto y el ‘vacío de la vulgaridad’ en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)” en *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. Ed. Rose Corral, El Colegio de México, México, pp. 35-64.
- 2007. “La ambigua presencia de la historia: los inicios de la teoría literaria moderna y el problema del cambio histórico de la literatura”, en *Signos Literarios*, 3, 5, pp. 9-38.

- Obieta, Adolfo de 1990 [1967]. “Advertencia a la edición de 1967” en Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 7-16.
- 2012. “Advertencia previa” en Macedonio Fernández, *Adriana Buenos Aires*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 7-8.
- Ortega, Julio 1997. “Novela y fin de siglo” en *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX*. Eds. Martha Lilia Tenorio e Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, pp. 545-569.
- Pascual Buxó, José 2011. *La obra literaria: concepto y sustancia*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Pastor Platero, Emilio 2008. “La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina” en *Genética textual*, introd. y comp. de Emilio Pastor Platero, Arco Libros, Madrid, pp. 9-32.
- Peller, Diego 2011. “Lacanismo literal”, *Boletín Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16, pp. 1-21.
- Perlongher, Néstor 2008 [1991]. *Prosas plebeyas*, Colihue, Buenos Aires.
- Peusner, Pablo 2001. “Acerca de la entrada del término ‘immixtion’ en la obra de Jacques Lacan (nota filológica)”, *Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura*, 14: <https://www.acheronta.org/acheronta14/immixtion.htm> [consultado el 02 de marzo de 2021]
- Piglia, Ricardo 1998. “Vivencia literaria” en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 155-157.
- 2001. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, pp. 11-42.
- 2014. *Crítica y ficción*, DeBolsillo, Barcelona.

- 2015. *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, Sexto Piso, Madrid.
- Pino, Mirian 2012. “Nuevas poéticas fuera de lugar a principio del nuevo milenio: el neobarroco en el Río de la Plata”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVIII, 76, pp. 251-270.
- Pizarro, Jerónimo 2012. “Los autores Macedonio Fernández editado por su hijo” en *La mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid. [ed. digital: *Digitalia Publishing* <https://www.digitaliapublishing.com/a/23323>]
- Premat, Julio 2008. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Prieto, Julio 2002. *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- 2010. *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- 2016. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt. [ed. digital: *Digitalia Publishing*: <https://www.digitaliapublishing.com/a/57282>]
- Pron, Patricio 2022. “‘Yes I said yes I will yes’. Prólogo” en Luis Chitarroni, *Peripecias del no: diario de una novela inconclusa*, Firmamento, Madrid, pp. 7-13.
- Rama, Ángel 1982. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile.
- 1984. “El boom en perspectiva” en *Más allá del boom: literatura y mercado*, Folios: Capital Federal, pp. 51-110.
- Reyes, Alfonso 2016. “Teoría de la antología” en *La experiencia literaria*, ed. Ernesto Mejía Sánchez en *Obras completas de Alfonso Reyes, XIV: La experiencia*

*literaria. Tres puntos de exegética literaria*, Fondo de Cultura Económica.

<https://www.digitaliapublishing.com/a/64884>

Rocca, Pablo 2012. “Las revistas: invención y construcción de lectores. (Un dilema a dos orillas, 1947-1962)”, en *Revistas Culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. UCUR: Montevideo, pp. 13-56.

Rodríguez Monegal, Emir 1963-1964. “*Obras completas, tomo 2. Borradores de poesía* por Andrés Bello y Pedro P. Barnola”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, 3-4, pp. 399-406.

Rosa, Nicolás 1998. “Liturgias y profanaciones” en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 59-83.

--- 2006. “Los confines de la literatura o los hermanos sean unidos” en *Relatos críticos: cosas animales discursos*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, pp. 109-138.

Rose, Mark 1988. “The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship” en *Representations*, 23, pp. 51-85.

Saer, Juan J. 2014. “El concepto de ficción”, *El concepto de ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, pp. 9-16.

Salmerón Tellechea, Cecilia 2017. *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*, El Colegio de México, México.

Sanguinetti, Edoardo 1969. *Vanguardia, ideología y lenguaje*, trad. Antonio Pasquali, Monte Ávila, Caracas.

Santos Zas, Margarita 2017. “En torno a los borradores autógrafos de ‘Tirano Banderas’ (legado Valle-Inclán Alsina)”, en *Anales de la Literatura Española*, 42, 4, pp. 1193-1236.

- Sarduy, Severo 1999. "El barroco y el neobarroco" en *Obras completas*, eds. Gustavo Guerrero y François Whal, Galaxia Gutemberg, Madrid, pp. 1385-1404.
- Sarlo, Beatriz 1997 [1983]. "La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, pp. 269-288.
- 1998. "¿Novelistas o profesores de literatura?" en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 123-126.
- 2000. "El taller de la escritura" en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 21-31.
- 2008. "Melancolía e insistencia de la novela" en *Punto de Vista. 30 años*, 90, pp. 13-17.
- Sartre, Jean Paul (s/f). "La nacionalización de la literatura", en *¿Qué es la literatura?* (pseudo)Losada: Buenos Aires, pp. 14-24. \*
- s/f [1966]. "Sartre répond", en *L'Arc* (30) [edición digital de la entrevista tomada de: [http://pileface.com/sollers/IMG/pdf/Sartre\\_repond\\_in\\_Arc.pdf](http://pileface.com/sollers/IMG/pdf/Sartre_repond_in_Arc.pdf), consultado el 02 de marzo de 2021].
- Saussure, Ferdinand de 1945. *Curso de lingüística general*, trad., pról. y notas de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires.
- Schüking, Levin 1950. *El gusto literario*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Schwartz, Jorge 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, trad. Estela Dos Santos, Fondo de Cultura Económica, México.
- Searle, John 1994 [1969]. *Actos del habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Luis M. Valdés (trad.), Planeta, Barcelona.

- Shklovsky, Viktor 1990. *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Illinois.
- Simmel, Georg 1998. “El problema del estilo” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84, pp. 319-326.
- Sten, Holger 1952. “Le présent” en *Les temps du verbe fini (indicatif) en français moderne*, Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Copenhague, pp. 11-52.
- Terán, Óscar 1993. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Thirwell, Adam 2014. *La novela múltiple*, Anagrama, Digitalia: <https://www.digitaliapublishing.com/a/32277>
- Tiryakian, Edward A. 1991. “Modernisation: Exhumetur in Pace (Rethinking Macrosociology in the 1990’s)”, en *International Sociology*, 6, 2, pp. 165-180.
- Todotango.com [base de datos]: *Diccionario de lunfardo*, <https://todotango.com/>
- Weinrich, Harald 1974. *Estructura y función en los tiempos del lenguaje*, trad. Federico Latorre, Gredos, Madrid.
- Woolf, Virginia 2001. *Una habitación propia*, trad. Laura Pujol, Seix Barral, Barcelona.
- Zanetti, Susana 1998. “Apuntes acerca del canon hispanoamericano” en *Dominios de la literatura: acerca del canon*, comps. Susana Cella y Teresa Gramuglio, Losada, Buenos Aires, pp. 87-105.
- Zellini, Paolo 2004. *Breve historia del infinito*, Siruela, Madrid.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00304

Matrícula: 2193801180

Borradores y papeles:  
enunciados inacabados como  
ejemplos de textos-taller en  
Macedonio Fernández y  
Osvaldo Lamborghini.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 3 del mes de julio del año 2024 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ  
DRA. CECILIA SALMERON TELLECHEA  
DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ



LUIS ALBERTO RODRIGUEZ NAVARRO  
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LUIS ALBERTO RODRIGUEZ NAVARRO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar*

REVISÓ  
  
MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PÉREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. CESAR ANDRES NUÑEZ

VOCAL

DRA. CECILIA SALMERON TELLECHEA

SECRETARIO

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ