

Alianza Ensayo

Daniel Balderston, David William Foster,  
Tulio Halperin Donghi, Francine Masiello,  
Marta Morello-Frosch, Beatriz Sarlo

**Ficción y política.**  
La narrativa argentina  
durante el proceso militar

Alianza Editorial / Institute for the Study  
Buenos Aires — of Ideologies & Literature  
Madrid University of Minnesota

las variantes de este cinismo con un fuerte tono de joda, de carnavalización, que los hace pertinentes para este inventario. *Los reventados*, publicado originalmente en 1973, tenía más resonancia en su versión de 1976, y la serie inaugurada con *Carne picada* (1981) procuraba un extenso panorama de la época. También habría que mencionar el *Cuaderno de Oberdán Rocamora* (1977), la no muy feliz actualización de la óptica de las aguafuertes arltianas. Carezco de información sobre una versión totalmente carnavalesca correspondiente al período del Proceso (aunque las hay antes —*Guía de pecadores* (1972) de Eduardo Gudiño Kieffer— y después —*Bazar de 0,95* (1984) y *Kermese* (1985) de Geno Díaz)— y las malogradas tentativas de Asís, por supuesto, dicen mucho sobre las condiciones de expresión entre 1976 y 1983.

### III.

Evito cerrar este informe con una lista de otros escritores cuyas obras debiera o quisiera analizar. La crítica sobre la literatura argentina siempre oscila entre la desesperación provocada por la enorme producción editorial del país, aun en los peores momentos económicos y políticos, y una actitud que tiende a descartar casi todo como efímero y torpemente imitativo. El simple hecho es que muchas obras maestras de la novelística argentina son el fruto del exilio y hay que aceptarlo como uno de los datos singulares de la cultura nacional. Pero las novelas publicadas dentro de la Argentina durante el decurso del Proceso no pueden ser desdeñadas como textos lacrados por la imposibilidad de una expresión adecuada de la vida nacional. Sí, indudablemente, muchos adolecen de una profunda ambigüedad proveniente de las circunstancias de la escritura y la edición bajo la tiranía, pero hay mucho valor, en los dos sentidos de la palabra, en el mero hecho de haber querido sostener la función social del novelista bajo el estado terrorista.

## EL SIGNIFICADO LATENTE EN *RESPIRACION ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA Y EN *EL CORAZON DE JUNIO* DE LUIS GUSMAN

Daniel Balderston\*

Con respecto a su supuesta posición provisional, la nueva junta militar argentina en 1976 se llamó a sí misma "Proceso de Reorganización Nacional", un nombre que la gente redujo con exquisito sentido de la ironía al de "Proceso". Este nombre recordaba inevitablemente al mundo literario de Kafka, en el cual aun cuando las normas nunca son explícitas, todos sufren sus consecuencias.

La literatura influida por el "Proceso" ha sido básicamente de dos clases: la acusatoria, publicada fuera de la Argentina durante los años de la dictadura militar (o tardíamente en vísperas de las elecciones de fines de 1983), y de otra clase, más difícil de clasificar y de leer, publicada en la Argentina durante los años del "Proceso", pero que escapó a la atención de los censores debido a una serie de técnicas que intentaremos dilucidar aquí. Las dos figuras más importantes de esta segunda corriente son Ricardo Piglia y Luis Gusman, jóvenes novelistas cuyas respectivas novelas, *Respiración artificial* (1980) y *En el corazón de junio* (1983), obtuvieron sucesivamente el Premio Boris Vian, un premio para novelistas serios no tomados en cuenta por los premios nacionales oficiales. Ambos textos son obras de vanguardia de gran virtuosismo, escritas de un modo fragmentado y alusivo típico de cierta tradición narrativa del siglo XX. La dificultad de los textos constituye un desafío que vale la pena enfrentar, sin embargo, debido a la intensidad de la meditación de ambos novelistas sobre la historia y la sociedad argentinas, y como parte de una larga tradición de lo que

\* Universidad de Tulane.

podría llamarse la literatura del silencio. Al principio de sus carreras Piglia y Gusman estuvieron estrechamente asociados: Piglia escribió la introducción a la escandalosa (y durante mucho tiempo censurada) novela de Gusman *El frasquito*. En años recientes, sin embargo, actuaron en diferentes y exclusivas esferas de influencia. Gusman fue uno de los directores de *Sitio*, una revista que se caracterizó por sus extravagantes ya que no impenetrables críticas de las obras de Piglia,<sup>1</sup> Borges y otros escritores. Sin embargo, sus diferencias recientes no ocultan una comunidad de esfuerzos. En el primer número de *Sitio*, dedicado al examen de la censura, el artículo principal es una reimpresión parcial de un ensayo que apareció por primera vez en inglés en 1941, "La persecución y el arte de la escritura" de Leo Strauss.

La clásica declaración de Strauss sobre la dinámica de la escritura y la lectura entre líneas es una introducción útil a las novelas de Piglia y Gusman. Strauss escribe:

La persecución... da lugar a una técnica peculiar de escritura, y de esa manera a un tipo peculiar de literatura en la cual la verdad sobre todas las cosas cruciales es presentada exclusivamente entre líneas. Esa literatura no se dirige a todos los lectores sino solamente a aquellos dignos de confianza e inteligentes (p. 25).

Las técnicas específicas mencionadas por Strauss como útiles a ese "tipo peculiar de literatura" incluyen "oscuridad del plan, contradicciones (y) omisión de nexos importantes del argumento" (p. 31). Si bien esta descripción parecería abarcar el conjunto de la escritura experimental moderna, Strauss aclara que se refiere específicamente a esos claros, esas contradicciones y oscuridades que tendrían un significado particular para un lector alerta y disidente del tiempo y el lugar en cuestión. Escribe:

Solamente es legítima la lectura entre líneas que arranca de una consideración exacta de las declaraciones explícitas del autor. El contexto en que ocurre una declaración, y el carácter literario de toda la obra así como su plan, debe ser perfectamente comprendido antes que una interpretación de la declaración puede pretender razonablemente ser adecuada o siquiera correcta (p. 30).

El desafío, entonces, consiste en captar tan exactamente como sea posible tanto el mensaje explícito como el implícito, para entender así los

<sup>1</sup> Reseña de Jorge Jinkis de *Respiración artificial* de Piglia en *Sitio* 2. Un examen más serio de esta novela, desde un ángulo muy diferente del mío, es el de Roberto Echavarrén "La literariedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". Véase también la entrevista con Piglia en *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, en el que denomina a la literatura "un arte de lo implícito" (p. 163).

instantes precisos en que ocurren lo que podríamos llamar las "maniobras del código".

Pierre Macherey también nos pone sobre aviso en lo que respecta a las dificultades que entraña "leer" el silencio de un texto, y en lo que respecta a la importancia de la tarea, Macherey escribe:

El discurso del libro proviene de cierto silencio, un asunto al que dota de forma, un terreno en que traza una figura. Así el libro no es autosuficiente; está necesariamente acompañado por cierta ausencia, sin la cual no existiría. Un conocimiento del libro deberá incluir una consideración de su ausencia (p. 85).

Y añade: "El silencio revela al discurso —salvo que el discurso revele al silencio—", y llama a esos "dos métodos de explicación en que se recurre a lo latente o lo oculto (que) no son equivalentes":

... el segundo... concede menos valor a lo latente, puesto que se manifiesta una ausencia de discurso mediante el discurso ausente...

La primera imagen es la más profunda, en cuanto nos permite recuperar la forma de la segunda sin verse atrapada en una mecánica problemática de transición: al ser un medio necesario de expresión, este terreno de silencio no pierde su significación. No es el único significado sino aquél que otorga significado al significado... Lo latente es un recurso intermedio: esto no significa relegarlo a un segundo plano; significa meramente que lo latente no es otro significado que finalmente y milagrosamente *disipa* el significado primero (manifiesto). Así podemos advertir que el significado está en la *relación* entre lo implícito y lo explícito, no en uno o en otro... (pp. 86-7).

Tanto Macherey como Strauss, pues, nos advertirían que leyésemos las líneas, de un lado a otro entre lo explícito y lo implícito. Las metáforas —explícito e implícito, manifiesto y latente— aluden incesantemente a lo exterior y lo interior del texto, y mientras reconocemos la naturaleza figurativa de esos nombres con respecto al significado textual podemos admitir la importancia de las ideas que denotan, puesto que éstas sirven para animar nada menos que el discurso humano en la historia.

La dedicatoria de *Respiración artificial* dice: "A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia".<sup>2</sup> En español contemporáneo esta frase —"la verdad de la historia"— al comienzo de la novela parecería como una renuncia del autor que reconoce que su historia proviene de segunda o tercera mano gracias a las personas nombradas. Otra lectura, sin embargo, más compatible con la totalidad de la novela, interpretaría

<sup>2</sup> Piglia me informó recientemente que el Elías y el Rubén de la dedicatoria son dos de los miles de *desaparecidos*.

*historia* en sentido literal en español, afirmando así que hay una verdad en la historia, una verdad que (como implica la elección de *conocer* en vez de *saber*) puede ser conocida parcialmente en vez de cabalmente.<sup>3</sup> La dedicatoria de Piglia también oscila entre un derecho de acceso a la verdad de la historia universal o a una historia más específica (probablemente argentina), una ambigüedad reflejada en la novela, que es a la vez una consideración específica de la Argentina y un examen abierto de la cultura —historia, filosofía y literatura— del mundo occidental.

En *Respiración artificial* el acceso a la verdad es siempre parcial y frustrante. Los tres principales personajes son todos intelectuales que tienen poco que mostrar de sus obras. Renzi, el narrador, es un joven escritor frustrado, un novelista que no está satisfecho con su primer libro y compone su segundo libro con un compendio de pensamientos, conversaciones, cartas, documentos fragmentados; la novela (su artefacto) es una consecuencia más bien opaca. El tío de Renzi, Maggi, es un historiador que trata de escribir una contrahistoria de los conflictos de la Argentina del siglo XIX, centrándola no en Rosas o Sarmiento sino en una figura imaginaria atrapada en el medio, un agente doble y finalmente un suicida, Enrique Ossorio, a quien Maggi considera como simbólico del país en su totalidad, ya sea como proyecto utópico (Alberdi, Sarmiento) o como ideal nacionalista (Rosas). Tardewski, amigo de Maggi, un exiliado polaco basado evidentemente en Witold Gombrowicz, es un filósofo cuyas ideas sobre Descartes y Hitler, Wittgenstein y Kafka son fascinantes mientras las expone oralmente, pero le resultan imposibles de desarrollar en forma impresa (la vez que publicó parte de su teoría, poco después de su llegada a la Argentina, sintió lo absurdo de su situación cuando vio que su apellido había sido mal escrito en la parte superior de la página pero no pudo leer el artículo mismo en su versión española. Renzi, Maggi y Tardewski comparten el don de la improvisación oral y una incapacidad para desarrollar plenamente sus ideas en forma impresa; el libro está hecho de sus intentos orales por expresar la verdad pero nunca la verdad enteramente revelada. En realidad, los tres hombres parecen casi perversos en sus inclinaciones intelectuales, buscando lo heterodoxo, el testimonio secreto o suprimido que es excluido de los informes oficiales y que contradice la verdad recibida. Sus insinuaciones de que existe otra versión de la historia, la *verdad* de sus historias o relatos, ofrecen un contraste con el ejemplo que dan como tres intelectuales fracasados: es decir, el individuo puede no lograr decir su verdad pero su fracaso nos permite vislumbrar parte de ella, y los tres ejemplos particulares, al permitirnos vislumbres de diversas parcelas de la verdad par-

<sup>3</sup> Sobre *historia* véase el interesante artículo de Wardropper sobre Cervantes: "*Don Quixote: Story or History?*".

cial, pueden aclarar la noción de verdad histórica, aportando una imagen esencial de la Argentina como idea metafísica y realidad histórica.

Los relatos de los tres protagonistas sobre la verdad secreta son oscurecidos por otras visiones sobre qué secretos puede encerrar la verdad. El personaje más vago de la novela es el censor del siglo XX, Arocena, que intercepta cartas escritas a Ossorio a mediados del siglo pasado, y trata de encontrar en ellas verdades secretas y subversivas. (Ossorio es consciente de que Arocena lee su correspondencia, y propone una oscura novela utópica basada en epístolas censuradas del futuro). Un ejemplo del método de Arocena: Ossorio recibe una carta ininteligible en la que se menciona escritores norteamericanos contemporáneos como Donald Barthelme y Grace Paley, y un encuentro fortuito en Nueva York; después de varias horas de trabajo, Arocena reduce la carta a un mensaje críptico de "Raquel" en Nueva York, que anuncia: "No hay novedades. Espero el contacto" (p. 124). Después de seguir aplicando técnicas de desciframiento, la carta queda reducida a una sola oración: "Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03" (p. 125), que, con la posterior reducción de "Raquel" a "Aquel" aparentemente se refiere al regreso de Perón en 1973.<sup>4</sup> Sin embargo, el trabajo de Arocena, por ingenioso que sea, no puede ser considerado sino el de un paranoico cuando uno reflexiona en el hecho de que está leyendo cartas dirigidas a un hombre que murió en Chile en 1852. De igual manera, Maggi insiste en la importancia de Ossorio como figura histórica simbólica al menos parcialmente debido a las delirantes visiones del futuro (nuestro presente) que tiene Ossorio, considerando la vida *excéntrica* de Ossorio un testimonio de lo que llama "el reverso de la historia" (p. 35). Es decir, la verdad como es a veces "vislumbrada" es lo que está ausente, lo que está suprimido u oculto, o lo que no está expresado en un documento histórico o ficticio. Esta oscura, excéntrica opinión sobre la verdad histórica coexiste en la novela con el ejemplo de los tres personajes principales, cada uno de los cuales daría su "*verdad de la historia*" (p. 77). Aquí Piglia se aparta de sus declarados maestros en la literatura argentina, Borges y Arlt, y se acerca a Bianco que escribió en *Las ratas*: "Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, y presida de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas, que todas las interpretaciones puedan canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla". Piglia y sus personajes no desisten del intento de determinar la verdad, pero sus intentos de alcanzarla atestiguan, según la frase de Bianco, la noción de que la verdad preside nuestro mundo desde un lugar remoto, quizá finalmente inalcanzable.

<sup>4</sup> Debo a Marta Morello-Frosch la información de que "Aquel" era una manera velada de referirse a Perón en el período previo a su regreso del exilio.

La paranoica lectura que Arocena realiza de las cartas dirigidas a Osorio apunta dentro de la novela a la necesidad de una lectura más sutil entre líneas, al hecho incuestionable de que Piglia ha escrito entre líneas. La novela de Piglia, por su tono elusivo, que se contradice a sí mismo y por su aproximación fragmentada de la verdad sugiere de una manera muy poderosa la presencia de la persecución o un estado mental inquisitorial en el país en que fue escrita, y muestra cómo un escritor ingenioso puede eludir a los inquisidores.

En su primera carta a Renzi, Maggi escribe: "Hay que hacer la historia de las derrotas" (p. 18). Piglia y sus personajes consideran su tarea como la de soportar un doloroso testimonio que contradice la gloriosa versión convencional de la historia argentina, una versión que no puede sino resultar más dudosa que nunca después de los acontecimientos de los últimos años. En la misma carta Maggi se refiere a Joyce como un hombre preocupado por un problema único: cómo narrar los hechos reales (p. 20). Junto con Joyce, Piglia insistiría en que la mejor manera de decir la verdad sobre los hechos reales no es necesariamente la más directa. Al hacerlo se aparta de otros escritores de su generación como Jorge Asís y Osvaldo Soriano, para quienes la narración testimonial o picaresca del pasado reciente tiene la virtud de dar una visión del pasado y de las realidades actuales aparentemente cruda, directa, si bien como tales sus versiones deben sufrir el inconveniente de ser visiones de la historia *no mediatizadas*. Piglia propone una versión *mediatizada* de la verdad histórica. Su interés en la historia argentina del siglo XIX es compartido por novelistas argentinos de los últimos años tan diversos como Enrique Molina en *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973), Marta Mercader en *Juanamanuela mucha mujer* (1980) y César Aira en *Ema, la cautiva* (1981). Si bien dos de los novelistas mencionados experimentan con lo que Borges denomina el anacronismo deliberado (p. 450), Mercader al insertar ideas feministas contemporáneas en su narración de la historia de Juana Manuela Gorriti, y Aira al hacer que los indios pampas discutan las ideas marxistas de la plusvalía, ninguno de ellos logra la riqueza del relato alusivo de Piglia del fracaso de las ideas utópicas y nacionalistas en la Argentina, tanto en el presente como en el siglo pasado, o la fuerza de evocación del doloroso pasado y de las realidades actuales. Su *lectura* o *escritura salteada* de la historia argentina es una historia de derrotas y frustraciones, pero también, debido a su misma lucidez, de alguna esperanza.

Unas palabras sobre el título: la respiración artificial nunca es mencionada en la novela, de manera que el significado de Piglia debe ser leído entre líneas. La frase misma, *respiración artificial*, sugiere un acróstico aproximado de República Argentina. La respiración artificial es una técnica

para salvar a aquellos que no pueden respirar por su cuenta: la vida es insuflada en ellos por otro. Piglia parecería considerar su misión como novelista la de insuflar vida a los muertos y a los agonizantes en la Argentina: dar voz a los desaparecidos, insuflar vida en el pasado. La metáfora es desesperada pero apropiada.

Piglia, pues, utiliza una estructura abierta —inicialmente la de un intercambio de cartas, y más adelante la de un diálogo infinito— para referirse a una serie de tópicos que no son, que no pueden ser, tratados de manera más directa. La escala de referencias es vasta, pero la estructura narrativa misma es más bien compacta. El lector, al identificarse con Renzi, espera constantemente que Maggi se manifieste, y el suspenso producido por la perpetua postergación de este hecho da tensión y coherencia al libro. Si Maggi es, como se sugiere tácitamente, otra víctima más de la violencia policial, el intento de su sobrino de prestarle una voz en la narración es entonces mucho más urgente.

La diferencia entre la novela de Piglia y la de Gusman es instructiva por las diversas maneras de presentar el significado latente. En Piglia observamos una estructura narrativa bien definida (o cerrada) que se abre exteriormente por medio de la alusión, ya sea literaria, filosófica, histórica o política. En cambio, la narración de Gusman aparenta ser abierta en su estructura, pero es más bien limitada en su alusión, pues tanto el autor como sus críticos se refieren a una mitología personal bien definida en su obra.<sup>5</sup> Dentro de esa estructura más suelta, el autor proporciona ideas más claras sobre el leer entre líneas.

Una novela anterior de Gusman, *El frasquito* (con un prólogo de Piglia) refiere el asesinato de un mellizo, enterrado secretamente en la tumba de Gardel en el cementerio de la Chacarita en Buenos Aires. Prohibida por inmoral, también refiere el regalo que un cantante de tango fracasado hace a su amante de un tubo de ensayo que contiene su semen. Gusman cuenta la historia de la prohibición del libro en su prólogo a la reedición del mismo en 1984, en que refiere su encuentro con uno de los guardianes de la moral nacional y dice de sí mismo: "me he convertido, y no por la fatalidad, en el personaje de Stevenson, en ese Dr. Jekyll, y no por haber ingerido el contenido de *El frasquito* sino por haberlo escrito" (p. 11). También comenta: "Hoy, que descreo de una literatura maldita que encuentra su razón de ser en la intencionalidad, pienso que la historia de este libro tiene que ver con el lugar en que sus propias palabras lo han situado"

<sup>5</sup> Véase la contratapa de *En el corazón de junio*: "El autor retoma ciertos 'mitos personales' —espiritismo, iconografías sagradas y profanas, ceras, vísceras, damas autómatas— con el modo de relato de su primer libro: *El frasquito*". En una entrevista Gusman admite: "Uno siempre escribe el mismo libro" (*Encuesta*, p. 65).

(p. 14). Esta primera novela fue seguida por *Brillos* (1975), *Cuerpo velado* (1978) y la novela que aquí nos concierne, *En el corazón de junio* (1983). Además de sus actividades literarias con respecto a su escritura y la revista *Sitio*, Gusman es un psicoanalista asociado con la revista lacaniana *Conjetural* y la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

*En el corazón de junio* es un texto difícil de resumir, ya que un resumen implicaría que tiene una historia y un significado determinados, lo que no pienso que sea el caso. La novela se compone de fragmentos con títulos, catorce en total si incluimos en esta lista la repetición de uno de los fragmentos más breves. Esos fragmentos tienen diversos narradores y personajes, si bien los personajes de los sueños, fantasías, trances y relatos de algunas secuencias aparecen directamente como personajes en otros segmentos. Los primeros dos segmentos son los más extensos: "El hombre de los gansos", de unas noventa páginas, está contado por el Sr. Flores, que vive gracias al corazón que le transplantaron de un funcionario público llamado Cigorraga. Es seguido por un segmento con el título en inglés "Darkness", de unas cuarenta páginas, narrado por el Sr. Soler, que busca a una dama española y es perseguido por su enemigo, llamado simplemente "el Rubio". El resto de la novela (unas ciento cincuenta páginas) consiste en segmentos más breves que corresponden a dos grupos: cinco fragmentos con el título común "En videncia", el primero y el último de los cuales son virtualmente idénticos, y siete fragmentos que refieren los incidentes de "Bloomsday", ese famoso 16 de junio contado por Joyce en *Ulises*, también el día de 1955 en que Stanislaus Joyce murió en Trieste, mientras la Fuerza Aérea en Buenos Aires bombardeaba la Plaza de Mayo como prelude de la "Revolución Libertadora" de setiembre de ese mismo año. (Debido a las bombas, Gusman escribe el término joyceano "Bloomsday"). Esos fragmentos de "Bloomsday" son narrados por Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino que dejó su país debido a su oposición a Perón y que murió en Italia en 1979 mientras terminaba la traducción italiana de *Finnegans Wake*: murió de un ataque al corazón, y fue encontrado varios días después con un libro sobre el corazón humano abierto en su regazo. La novela de Gusman termina con Wilcock que espera "el rayo que atraviesa el pecho, el que fulmina. El rayo solitario y terrenal, el que queda santo" (pp. 295-6): termina, como comienza, con referencias al corazón.

La novela de Gusman está construida en torno a una serie de juegos de palabras. El título de uno de los segmentos, "El hombre de los gansos", o "Goose-Man", se refiere al apellido del autor. De igual manera, el capítulo "El camino del zoo" juega con efecto-grotesco sobre las diversas expresiones en castellano que utilizan a los animales para comentar la conducta humana: "lágrimas de cocodrilo", "mosquitas muertas", "pez gordo" y así

sucesivamente (p. 273). Los incidentes del 16 de junio de 1955, en torno a la Plaza de Mayo son descritos de esta manera:

Recuerdo que en las vías los chanchos estaban alborotados y se paseaban de un lado a otro de la estación...

El tío no tardó en volver. Durante el viaje de regreso contó cómo los corderos corrían por la plaza y se quebraban las patas contra los bancos de mármol. Mientras tanto desde el cielo se oían los gritos de los gorilas que atacaban.

En la estación no todos eran chanchos y gorilas, ya que también había un carnero pelirrojo (p. 235).

Una serie similar de juegos de palabras con el verbo *latir* culminan en la frase: "Así es en estos latifundios en que un dedo en cruz es la señal del que-do santo" (p. 171). La falsa etimología que hace derivar *latifundio* de *latir* remite a una palabra que no está mencionada porque apunta al impulso que anima al texto,<sup>6</sup> una palabra importante tanto para el psicoanálisis como para la literatura: *latente*.

El centro del texto consiste en una serie de enigmas que aparentemente nunca son resueltos: el mal cometido por Cigorraga que lo llevó a donar su corazón, lo que ocurrió a la dama española, qué actos malvados han de ser cometidos por la mujer que se aproxima a una iglesia en las visiones de un trance, el secreto sobre Tolstoi que Wilcock espera encontrar en *Ulises* y en los manuscritos de Stanislaus Joyce, y la relación que existe entre las diversas series de personajes y relatos. El texto propone dos medios de dilucidar esos enigmas: la interpretación de las visiones y sueños y la lectura de los textos. Flores en el primer segmento, por ejemplo, cuando no puede averiguar nada sobre Cigorraga, propone dilucidar el misterio del corazón donado leyendo libros cuyos títulos comienzan con la palabra *corazón*: *Un coeur simple* de Flaubert, *Corazón débil* de Dostoievsky, *El corazón de las tinieblas* de Conrad. La lectura que realiza de esos textos sugiere en *abyme* una manera de leer la novela de Gusman. Comentaré aquí su lectura del cuento de Flaubert.

La lectura que Flores hace de Flaubert está centrada en dos leitmotivos: el del corazón de Félicité y el de sus relaciones con los pájaros. Cuan-

<sup>6</sup> Los críticos de la obra de Gusman siempre han observado su preferencia por los significados alusivos y latentes en vez de los manifiestos. Juan Carlos De Brasi escribe: "Cuando se toman los textos de Luis Gusman —*El frasquito*, *Brillos* y *Del muerto*—, una avalancha de sugerencias y desarrollos parciales se precipita sobre el lector". Con menos simpatía, Nora Catelli se refiere a *En el corazón de junio* como a "este reguero de asociaciones libres que unen, zurcen e hilan ensoñaciones de costurerita (muy próximas a las insertadas en *Pubis angelical* de Manuel Puig) y sordos alabonazos en la puerta grande de la literatura". Sobre *En el corazón de junio* véase también los artículos de Antonio Oviedo y Jorge Monteleone, citados más adelante.

do parafrasea a Flaubert reescribe el texto de manera de llamar la atención sobre esos leitmotives. Por ejemplo, Flaubert escribe que Félicité, cuando ve a la joven Virginie hacer su primera comunión, "avec l'imagination que donnent les vraies tendresses, il lui semble qu'elle était elle-même cette enfant" (IV, p. 105). Flores reescribe este fragmento de la manera siguiente: "Virginia recibió la hostia. En ese instante Felicidad creyó que en su pecho latía ese corazón infantil" (p. 58). El desenlace del cuento, en el cual Félicité invierte todo su amor en un pájaro embalsamado, sugiere que ella siempre sintió una especial afinidad con los pájaros; por consiguiente, una serie de acontecimientos apenas mencionados en el original adquieren gran importancia en la versión de Flores (y de Gusman). Flores escribe: "Necesito analizar los hechos escapando de las imágenes que el autor propone para ir justificando la santidad de esa vida simple. Si hasta hubo un crimen quí-zás, el hecho de que la víctima haya sido un ave no le resta importancia" (p. 54). El crimen en el cuento de Flaubert es poco más que una fantasía de Félicité, que trata de esa manera de explicar la muerte del loro; en la novela de Gusman adquirirá una importancia trascendental. Más tarde, cuando Félicité colocó el loro embalsamado en su cuarto, Flores cree que sin duda ella habló con el mismo: "Hablar con Lulú (el loro) era como hablar con el espíritu santo... Entonces, como yo sospechaba, ella hablaba con el loro" (p. 62). Al buscar un orden oculto en el cuento, la sospecha creó su propia verdad, una verdad que reside sobre todo en los "hechos escapando de las imágenes". Es una verdad que el autor *propone*, pero que sólo un lector como Flores *expone*: una verdad oculta. Desde luego, no es claro si el autor intentó (conscientemente o no) expresar esas ideas, o si el orden sospechado está *en* el texto de Flaubert en algún sentido real, o si Flores lo impuso en ese texto debido a su obsesión con el corazón donado. Como sugirió Macherey, hay dos tipos de silencio en un texto: uno que es una ausencia de significado, otro que implica la presencia de un significado latente (pp. 86-87). Lo que el texto no dice: lo que oculta (y dice a través de su silencio), lo que no puede expresar y deja como un misterio (que ni siquiera el silencio puede expresar). Llamaré a esas dos clases de silencio en el libro de Gusman lo que está *borrado* y lo que es *ilegible* (o más suscitadamente en español, lo *borrado* y lo *borroso*). Las porciones *borradas* del texto pueden ser llenadas por el lector alerta; las porciones *ilegibles* permanecerán en el dominio del enigma, en el corazón de las tinieblas.

Las borraduras en la novela de Gusman se refieren al contexto histórico y político en que fue escrita. En el transcurso del texto hay referencias obsesivas a crímenes violentos. Una frase que se repite varias veces en las escenas de trance es: "esta tierra está llena de delitos de sangre" (pp. 161, 216). Algunos de los muertos duermen un sueño drogado en el fondo del mar, adonde fueron arrojados desde el cielo. En las escenas de trance hay

un aterrador coche negro que se desliza silenciosamente en las calles de la ciudad. En el relato de Soler hay un hombre santo, el hermano José, a quien muchas personas "van a preguntar por los cuerpos familiares. Parece que el hombre repite siempre lo mismo: 'Veo agua, mucha agua. El agua lo cubre todo'. Sin embargo los visitantes insisten: '¿Dónde están los cuerpos? ¿Dónde están los cuerpos?'" (p. 124). Pero si el significado oculto de esas oraciones parecería obvio es porque yo las he juntado aquí: en el texto aparecen dispersas a lo largo de una serie de relatos aparentemente inco-nexos. El lector debe buscar una ilación (precisamente como se nos instruyó que hiciéramos en la lectura *en abyme* que hace Flores de los relatos que tienen que ver con el corazón, y así como Wilcock lo hace con *Ulises*). La ilación en este caso —los crímenes sangrientos y las preguntas insistentes sobre víctimas y victimarios— se refiere a circunstancias extratextuales, los Ford Falcon de las fuerzas de represión, los cadáveres arrojados al Río de la Plata desde aviones y helicópteros, las gestiones de *habeas corpus*

Tamara Kamenszain escribe en su libro *El texto silencioso*:

Cuando se escribe *por fuerza mayor* (en los límites casi vergonzantes que supone la realización de un deseo) la autocensura se transforma en esa circunstancia donde lo hermético coincide con lo permitido. Circunstancia en la que el deseo de "decir lo que se quiere" tiene que pasar por los filtros tortuosos que impone lo real y encontrar allí formas nuevas de burlarlo. Así surgen textos que se sitúan enfrente del habla, allí donde el silencio escrito genera algo que para la conversación —para la censura imperante— no se entiende (p. 39).

Hasta aquí los elementos herméticos en el texto de Gusman pertenecen a la variedad legible. Porque es un texto difícil sin duda pasó inadvertido a la censura (de todos modos muy atenuada a mediados de 1983) pero también habrá atraído a pocos lectores. El "silencio escrito" en el texto de Gusman es mucho más hermético que el de la novela de Piglia, que a pesar de su naturaleza fragmentaria tiene la continuidad de un diálogo digresivo y a veces interrumpido. Las borraduras en la novela de Gusman son legibles, como en un palimpsesto, si bien habrá de requerir considerable paciencia.

Sin embargo, las zonas borrosas en el texto de Gusman son de un orden diferente de ilegibilidad. Si las borraduras en *El corazón de junio* existen sobre todo en el nivel de la palabra, lo borroso en él está más bien en el nivel del capítulo y de la articulación entre segmentos. ¿Cuáles son los nexos entre los diversos segmentos? ¿Flores logra descubrir algo al final? ¿Qué le ocurre a Soler? ¿Cómo se vinculan las escenas de trance con el resto del texto? ¿Qué busca Wilcock? Todas estas (y muchas otras) incógnitas en el texto hacen casi imposible leerlo como una narración, ya que el lector está privado de la posibilidad de encontrar un orden o un significado

en el mismo. Pero sospecho que ésa es precisamente la intención de Gusman: proponer un texto sin un significado determinado, que no encuentra "su razón de ser en la intencionalidad". Un texto en el cual las borraduras indican que el significado no está en las palabras escritas, en el cual lo borroso sugiere la imposibilidad de conocer la verdad. Flores sospecha que Cigorraga —un funcionario público, como ya he dicho— ha cometido un acto vil, y que el corazón donado oculta ese acto vil en su propio pecho. Bien puede ocurrir que esa maldad está relacionada con la mujer en las escenas de trance, con los asesinatos cometidos por el hombre jadeante, con todas las maldades que llenan ese lugar con hechos sangrientos. Culpa que nunca es enteramente entendida, que podría ser más que la culpa de algunos individuos, quizá esté mejor expresada en un texto borroso como éste, un texto en que, como se nos recuerda un par de veces en el transcurso de la narración, "Todo está velado" (pp. 278-295). En *el corazón de junio* es un texto que exaspera por su dificultad, pero el lector de Gusman no puede sino percibir en el mismo lo que un personaje llama "su desesperación por escribir, por poner algo a salvo de la muerte" (p. 294).

En ambas novelas, pues, múltiples capas de significado son producto de un intento desesperado de expresar lo inexpressable. Piglia y Gusman son intensamente conscientes de lo inadecuado del lenguaje (y de la ambigüedad del silencio), y eligieron una condensación, una ambigüedad y una fragmentación tortuosas para comunicar una verdad que no puede ser expresada directamente. Resulta interesante que ambos recurran a métodos para la prolongación artificial de la vida humana —trasplantes de corazón y respiración artificial— como metáforas del acto de escribir.

Piglia y Gusman, como otros escritores en situaciones represivas de la historia humana, logran textos ricos, sugestivos mediante la atención que prestan a la multiplicidad de significados en el lenguaje y mediante técnicas narrativas que interrumpen el mero acto de narrar. Si bien otras importantes narraciones modernas como *Ulises* y *Rayuela* también utilizan la fragmentación y la ambigüedad, esos rasgos en las novelas de Piglia y Gusman exigen una lectura específicamente política, ya que hay en ellas indicaciones evidentes de que los elementos reprimidos tienen que ver con la Argentina del "Proceso".<sup>7</sup> Los rasgos que Strauss asociaba con la escritura codifi-

<sup>7</sup> En un artículo sobre la poesía de la década del 70, Andrés Avellaneda afirma que el caos político del período tuvo por resultado una densidad creciente de expresión, sin tener en cuenta que el tema del poema fuera o no político. Escribe: "La nueva tensión de la palabra poética parece entonces derivar de un doble origen: por una parte, la búsqueda de otro lenguaje a partir de las formas gastadas por el populismo sesentista; por otra parte, la imposición de la realidad represiva, responsable aquí de la doblez del significado y del lenguaje segundo, de la reflexión, el cuidado y el retorcimiento" (p. 4).

cada —"oscuridad del plan, contradicciones, omisión de importantes nexos del argumento"— están presentes, mientras que la necesidad de una lectura que descifrara los mensajes latentes está mostrada *en abyme* por el uso frecuente de personajes que están ocupados en leer entre líneas. El significado latente —como lo sugieren los juegos de palabras de Gusman— está en el centro mismo de esos textos; es su vida misma. Lectura y escritura desafían a la muerte y al silencio: la letra da vida.

### Obras citadas

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Avellaneda, Andrés, "Decir, desdecir: Poesía argentina del sesenta". *Ibero-Amerikanisches Archiv; Neue Folge* 9, 1 (1983), pp. 1-13.
- Bianco, José, *Las ratas / Sombras suele vestir*. México, Siglo XXI, 1978.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Catelli, Nora, "Construir la novela". *Punto de vista*, 6, 19 (1983), pp. 46-47.
- De Brasi, Juan Carlos, "La muerte compra sus máscaras en el mercado". *La Opinión Cultural*, 10 de agosto de 1975, p. 5.
- Echavarren, Roberto, "La literariedad: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, 49, 125 (1983), pp. 997-1008.
- Flaubert, Gustave, *Oeuvres complètes*. Paris, Club de l'Honnête homme, 1972.
- Gusman, Luis, *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires, Legasa, 1984.
- Jinkis, Jorge, reseña de *Respiración artificial*. *Sitio 2* (1982), pp. 25-26.
- Kamenzain, Tamara, *El texto silencioso*. México, UNAM, 1983.
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*. Traducción de Geoffrey Wall. London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Oviedo, Antonio, reseña de *En el corazón de junio*. *Escrita* 5 (1983), pp. 71-73.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire, 1980.
- Strauss, Leo, *Persecution and the Art of Writing*. Glencoe, Illinois, The Free Press, 1952.
- Wardropper, Bruce, "Don Quixote: Story or History?". *Modern Philology*, 63, 1 (1965), pp. 1-11.