

Dos síntomas de “lo moderno” con mirada “posmoderna”: desobra y grado cero de la escritura

Asunción Rangel

El asunto de la posmodernidad en el texto estético literario es una de las problemáticas vigentes para la teoría y la crítica literaria. En atención a la polémica y –en algunos casos– desatención académica, se proponen los conceptos de desobra y grado cero de la escritura (escritura blanca o neutra), de Maurice Blanchot y Roland Barthes, respectivamente, para abordar a la narrativa que da muestras en ensimismamiento. Si bien, ambos conceptos no satisfacen las expectativas que se generan al hablar de posmodernidad en el artificio literario, sí verifican validez al aplicarlos a la producción de escritura poética.

The matter of postmodernity in the aesthetic literary text is one of the prevailing problems for literary theory and criticism. In order to pay attention to this polemic issue and, in some cases, academic inattention, we propose the concepts of unwork and zero degree writing (white or neutral writing), by Maurice Blanchot and Roland Barthes respectively, to take on narrative that shows signs of closing in on itself. If it turns out that both concepts do not satisfy the expectations generated upon speaking of postmodernity in the literary artifice, they do have validity while applying them to the production of poetic writing.

I LA CUESTIÓN

Si bien, algunos teóricos y críticos literarios¹ se han preocupado por problematizar y esclarecer la polémica que se genera al hablar de posmodernidad en el texto estético literario, parecen ser más las discrepancias cronológicas, conceptuales y, en algunos casos, de atención académica, hacia el estado de la cuestión. Por otra parte,

1 Véase “Apostillas a El nombre de la rosa”, *El nombre de la rosa* (Eco, 1998); “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” (Toro, 1991); y *La narrativa posmoderna en México* (Williams y Rodríguez, 2002).

y aludiendo a la desatención académica, parece predominar un aparente desenfado –muy *ad hoc* con el tema– cuando despectivamente se consigna que *todo es posmoderno*. En ese *todo* entran el *performance*, el bricolage, la arquitectura, y, en fin, la mayoría de las manifestaciones del arte, incluyendo al artificio lingüístico literario. Lo arbitrario de esta agrupación puede justificarse con la falsa premisa *todo es posmoderno*; sin embargo, y dirigiendo la mirada hacia la literatura, este argumento niega la tradición teórica-literaria que se remonta al formalismo ruso, al estructuralismo, la narratología, la teoría y estética de la recepción, la Deconstrucción y, en general, todas aquellas corrientes teóricas que han ofrecido diversas formas de abordar a la escritura poética. Este artículo pretende ofrecer algunas herramientas conceptuales que, si bien, no cumplen con toda la expectativa que se genera al hablar de posmodernidad, sí verifican validez al aplicarlas a algunos textos literarios que se consideran dentro de *lo posmoderno*.

II LO CRONOLÓGICO

En general, el proyecto de la modernidad² inicia con una ruptura que se inserta dentro de la tradición, en el caso que nos concierne, la literaria. En *Los hijos del limo. “Del romanticismo a la vanguardia”* (1972), Octavio Paz defiende la posibilidad de hablar de una “tradición moderna de la poesía” (333) y parte de la distinción entre el *modernism* anglosajón y la modernidad en Latinoamérica. El escritor mexicano, en este texto que muestra una de sus posturas críticas, fija el nacimiento de la poesía moderna a partir de dos sentidos: la primera acepción marca al simbolismo como el origen y a la vanguardia como su culminación; la segunda, en un “sentido amplio” (436) comienza con:

[...] los primeros románticos y sus predecesores inmediatos del siglo XVIII, atraviesa el siglo XIX y, a través de sucesivas mutaciones

2 “Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos *modernismo* [...] el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*”. (Paz, 1994, 409-410)

que son asimismo reiteraciones, llega hasta el siglo xx. Se trata de un movimiento que comprende a todos los países de Occidente, del mundo eslavo al hispanoamericano, pero que en cada uno de sus momentos se concentra y manifiesta en dos o tres puntos de irradiación. (436)

A diferencia de *lo moderno* anglosajón, en Hispanoamérica hay una recodificación de la vanguardia europea; mientras aquél “rompe con la tradición romántica” y se convierte en “otra versión” (453), los poetas hispanohablantes se instauran dentro de diversas poéticas que elaboran una transmutación del simbolismo y la vanguardia. El *anglo* intenta inaugurar una ruptura y busca una reinstauración, una vuelta hacia los postulados de dichas poéticas, mientras que escritores como Huidobro, Borges o Vallejo, por mencionar algunos, no buscan una revuelta, sino un “cambio de rumbo: reunión y separación”. (446)

Paz coincide con Roland Barthes³ (*El grado cero de la escritura*, 2000) al consignar a la lengua como uno de los rasgos que el escritor hereda de la tradición, y al consignar al estilo como el rasgo que diferencia a los escritores. El estilo es para Paz “la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas” (333) y existe un claro parangón con la línea argumentativa que sigue Barthes cuando afirma que el estilo es “un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor” (Barthes, 2000, 20). El estilo barthiano proviene de un determinismo extraliterario; se perfila en razón de la sociedad y de la cultura en la que esté inmerso el *hacedor* del artificio literario. Pero a su vez, es la característica que lo distingue de los demás escritores.

En la convergencia de las líneas de pensamiento a las que hemos aludido, y dirigiendo la mirada hacia el estado de la cuestión, el paradigma de *lo moderno* circunscribe ciertos rasgos característicos del estilo. Para Paz *lo moderno* en Latinoamérica tiene como

³ *Los hijos del limo* y *El grado cero de la escritura* fueron publicados en 1972. La intención de este artículo no es rastrear la idea primigenia acerca del determinismo socio-cultural y biológico en la acepción del estilo literario. Pretendemos señalar que hay diálogo (en el sentido bajtiniano) entre ambos textos.

correlato inmediato las siguientes cualidades: ruptura de la ruptura, pluralidad, digresión, separación y silencio.

III LOS SÍNTOMAS

Fijemos la atención en la línea cronológica y los momentos en que Octavio Paz, Roland Barthes (*El grado cero de la escritura*, 2000) y Maurice Blanchot (*El libro que vendrá*, 1992) sitúan a *lo moderno*: el inicio, hacia finales del siglo XVIII⁴ y ciertos ajustes al modelo hacia finales del siglo XIX y en el siglo XX.

Es Roland Barthes con su ensayo *El grado cero de la escritura* el que marca 1805 como el año en que el *hacedor* renuncia a escribir conforme la sujeción con respecto al orden marcado por el lenguaje, el escritor “dejó de ser un testigo universal para transformarse en una conciencia feliz” (2000, 12). Es en este momento, indica Barthes, cuando la literatura clásica *estalla* y se convierte en una “problemática del lenguaje” (13). Lograr el *grado cero*, una *escritura neutra*, es para Barthes el momento en que la literatura logra encontrar “la pureza en la ausencia de todo signo” (15) y se constituye el cumplimiento del sueño órfico “un escritor sin literatura” (15). En este nivel argumentativo es donde encontramos claras coincidencias con la línea de pensamiento que sigue Maurice Blanchot: el silencio como finalidad del lenguaje poético. La ruptura que se genera desde 1805 engendra el nacimiento de una pasión que “sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa” (15) y esta *pasión*, el movimiento que dibuja el recorrido, marca el preámbulo para la audición del silencio, mutismo deliberado del lenguaje.

El cambio de actitud del *hacedor* frente al texto estético literario tiene efectos contundentes en la producción literaria o en la historia de la escritura, como lo refiere Barthes; uno de los rasgos que es necesario referir es la *muerte* del escritor. Si la literatura, hacia 1850, se convierte en una problemática del lenguaje, el giro

4 “Para encontrar esa extrañeza entre la estética de la sorpresa y la de la negación, hay que llegar al final del siglo XVIII, es decir, al principio de la edad moderna”. (Paz, 1972, 33)

detiene la brújula hacia donde se apunta un *ensimismamiento*⁵ del lenguaje poético; deja de importar el contexto socio-cultural o político del escritor en relación con la creación literaria, el compromiso *es* con la literatura y nada más. La consecuencia de esta actitud, como lo hemos señalado, es la producción de *escritura blanca*, de *escritura neutra*. Barthes ejemplifica estos *síntomas* con la obra de Mallarmé, Proust, Céline y Blanchot, entre otros. Octavio Paz, como se anotará más adelante, señala la producción de algunos escritores para estipular a *lo moderno* en Latinoamérica: Jorge Luis Borges, Nicanor Parra y José Lezama Lima, entre otros⁶.

Bajo la premisa de que es indudable el paralelismo existente entre el argumento del *grado cero* de Roland Barthes y Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* (1992) y particularmente en el apartado “¿A dónde va la literatura?”, se centra la reflexión hacia la *desaparición* como destino final del artificio lingüístico literario.

La preocupación que prevalece en los argumentos de Blanchot es responder cuál es la esencia de la literatura y el papel que juega la escritura dentro de ésta. Para comprender la *fatal muerte* de la obra literaria es necesario recurrir al mito de Orfeo e insertarlo dentro de la lógica que rige el universo blanchotiano.

5 No toda la producción artística que abarca el periodo de las vanguardias presenta una escritura *ensimismada*. En este artículo, lo *ensimismado* se entiende como la escritura que se autorrefiere y busca instaurar su verdad al interior de sí misma y no consolidarse con aspectos meramente extraliterarios. Por ejemplo, el Existencialismo escapa a esta característica para buscar validar *verdades* que atañen a la existencia del humano. En el caso del Surrealismo, la poética está encaminada a buscar lo que esencialmente define o puede definir el carácter de la escritura literaria.

6 Para evidenciar la actitud que hasta el momento hemos llamado de *lo moderno*, y que más adelante se perfilará como *síntomas posmodernos*, en el último apartado de este artículo ejemplificaremos con la obra de un escritor argentino nacido en 1949, César Aira (concretamente *El congreso de literatura*, 2004). Pese a que el objetivo de este artículo no es evidenciar los *síntomas de lo posmoderno* en la obra de los escritores anteriormente mencionamos, en el caso de Jorge Luis Borges, específicamente en *La biblioteca de Babel* y *El libro total*, es necesario indicar que en dichos textos existe reiteración a tratar temas como el tiempo, la ambigüedad y el símbolo del laberinto. Asimismo, se establece la posibilidad –para futuras investigaciones– de evidenciar el parangón que hay entre el pensamiento blanchotiano (las nociones de libro, escritura, lectura y literatura) y la poética que se desprende de ambos textos borgianos.

En *La Metamorfosis*, Ovidio nos cuenta cómo Orfeo baja al Hades en busca de Eurídice; los dioses le conceden su deseo: “la llegada de su música y su canto hechizó a los guardianes del reino de las sombras, quienes no pudieron negarle la gracia que solicitaba”. (Poca en Blanchot, 1991, 5)

La consigna: no volver la mirada hacia atrás hasta que él y Eurídice estuviesen a salvo a la luz del sol. La consigna primigenia es transgredida por Orfeo y la empresa se incumple. De la misma forma, el escritor emprende la escritura de la novela, pero ésta se condena a la oscuridad y al fracaso, a la imposibilidad. Dentro del pensamiento blanchotiano, es este movimiento donde radica el *quid* de la desobra⁷.

El “extraño” (222) movimiento de la escritura se consolida como una forma de búsqueda del origen de la obra; la *desobra* es la infinita búsqueda de su fuente. La obra está en ausencia: paradoja que sintetiza el carácter de *desobra* dentro del universo blanchotiano. Ausencia, alejamiento, abandono; el no estar de la obra es, para Maurice Blanchot, una afirmación en sí misma y a partir de ésta es que la literatura busca verificarse en un vacío continuo, en el silencio. No hay cabida para otra alternativa, la desaparición y el silencio son la finalidad, y la única forma de lograrlos y/o escapar de ellos es la escritura.

La mirada de Orfeo, nos indica Anna Poca en el prólogo a *El espacio literario* (1991), constituye uno de los ejes fundamentales del pensamiento blanchotiano; la transgresión de Orfeo para Blanchot se convierte en el emblema que seguirán sus reflexiones sobre la escritura. Una de las características esenciales que subyacen, tanto en *El espacio literario* como en *El libro que vendrá*, se refiere a que Blanchot emplea el mismo sistema de escritura acerca del cual problematiza y reflexiona para crear *su* espacio literario: el artificio se convierte en un metalenguaje que busca descifrar el cómo y el qué de la escritura poética. La *retromirada* y/o el *en-*

⁷ Blanchot utiliza *désœuvrement* para describir la condición del escritor que, excluido de la obra, se convierte en un no-escritor: no importa que la obra sea o no sea su fascinación continua. *Désœuvrement* es inacción, ocio, pero literalmente, “*dés-œuvrer*” es des-obrar, inacción. (Laporte en Blanchot, 17)

simismamiento que el lector –crítico o empírico– advierte en el discurso de Blanchot es una muestra de *esa otra* forma de hacer literatura. Hay que remarcar que no pretendemos fijar al sistema blanchotiano dentro de un género discursivo en particular, sino hacer evidente que Blanchot emplea su metalenguaje y construye concepciones teóricas (como la *desobra*) acerca de la literatura y existe la posibilidad de encontrar rasgos afines con el discurso exclusivo de la lengua poética; sin embargo, en el universo blanchotiano que se repliega a lo largo de los textos que hemos mencionado, se proyectan también rasgos discursivos que se generan a partir del ensayo, por ejemplo.

“La literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es la desaparición” (Blanchot, 1992, 219). Al establecer un *modesto* equivalente entre la *desaparición* y el silencio o la empresa incumplida según la mirada de Orfeo, Blanchot ratifica la fatalidad de la escritura literaria. ¿Qué sentido puede perseguir el escritor a sabiendas de que subyace esta forma de morir a través de la escritura? En un primer momento, el *sentido* goza de cierta impertinencia dentro del pensamiento blanchotiano, sin embargo, este rasgo surca el camino hacia donde queremos dirigir la atención: la escritura fragmentaria.

Para Blanchot la fragmentación no sólo refiere a cierta ruptura de la secuencia narrativa⁸, a una cadena que se rige bajo la lógica de causa-efecto; la fragmentación blanchotiana va un *paso (no) más allá*.

Entre 1958 y 1968 Blanchot intentó consolidar una revista con la ayuda de Roland Barthes (otra coincidencia fundamental). *Revue Internationale* se seguiría a la publicación del “Manifiesto de los 121” y en ella se llevaría a la práctica la escritura fragmentaria. Sin embargo, la oposición de Sartre (representante del ala radical del

8 Las acciones en la cadena narrativa, para Claude Bremond, dan lugar a un entramado de secuencias que confirman el ciclo narrativo. “Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato [...] Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados”. (Bremond, 1999, 102)

Existencialismo) fue una de las razones para que la publicación nunca saliera a la luz pública.

En el proyecto de *Revue Internationale* Blanchot expresa “por vez primera y última, la necesidad ideológica de recurrir a la escritura fragmentaria”. (Hoppenot, foja 4)

Simplificando, se puede decir que hay cuatro tipos de fragmento: 1) El fragmento que no es sino un momento dialéctico de un conjunto más vasto. 2) La forma aforística, concentrada, oscuramente violenta que, en calidad de fragmento, ya es completa. El aforismo es etimológicamente el horizonte, un horizonte que circunscribe y que no abre. 3) El fragmento ligado a la movilidad de la búsqueda, al pensamiento viajero que se realiza mediante afirmaciones separadas y que exigen desaparición (Nietzsche). 4) Por último, una literatura de fragmento que se sitúa fuera de todo, sea porque el todo ya está realizado (toda literatura es una literatura del fin de los tiempos), sea porque junto a las formas del lenguaje donde el todo se construye y se habla, palabra del ser, del trabajo y de la salvación, es el presentimiento de una palabra totalmente otra: una palabra que libera al pensamiento de ser sólo pensamiento con vistas a la unidad o, dicho de otro modo, que exige una discontinuidad esencial”. (foja 5)

Fijemos la atención en los puntos 3 y 4; en las consideraciones de Blanchot subyacen ciertos rasgos que apuntan hacia la concepción de *desobra*, tales son: movilidad, búsqueda y liberación de la palabra como pensamiento. La fragmentación discursiva, dentro del sistema blanchotiano y que es llevada a textos como *El libro...* y *El espacio...*, refiere a cierta oquedad de las palabras, pero no en un sentido negativo, sino hacia un vacío de los signos que buscan liberar a las palabras, encaminarlas hacia la audición del silencio. Buscar la *a-significación* es, bajo estas premisas, uno de los sentidos que buscará el *hacedor de arteificio* en sus textos.

Para Eric Hoppenot, en *Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria “El tiempo de la ausencia de tiempo”* (2002), existe una clara empatía entre la línea argumentativa de Blanchot y Barthes, “pero con diferencias notorias” (foja 7). La diferencia de grado que Hoppenot establece entre ambos sistemas de pensamiento radica en que Blanchot se inscribe dentro de una ruptura que “no es

sólo estética sino que corresponde a un tiempo otro que se asocia con lo neutro, el desastre. Poética de lo fragmentario” (fojas 7-8). A diferencia de Blanchot, según Hoppenot, Barthes apunta hacia una “estrategia de huida, del deseo de no dejarse encerrar en un tipo de discurso, de escapar a una imagen erigida como estatua” (foja 26). La salvedad se ratifica si consideramos que en la escritura de Blanchot prevalece la preocupación de instaurar al tiempo y la *atemporalidad* como *personaje* central de sus textos; mientras que Barthes pugna por establecer los rasgos predominantes en la estética que se genera hacia 1850, con el *estallido* de las formas discursivas clásicas y la generación de una forma diferente de crear artificio literario.

Para Hoppenot la escritura fragmentaria, en el sentido en que la hemos perfilado, aparece en Blanchot cuando la grafía se convierte en “tiempo [...] de la fatiga, de la extenuación, del agotamiento del cuerpo y de la rarefacción de la palabra” (foja 14). El agotamiento al que hace referencia Hoppenot tiene como implicación que la escritura se ensimisme, que pierda poder (al estar hueca de sentido) y que, como Orfeo, intente una y otra vez encontrarse a sí misma, a sabiendas de ser consciente de la imposibilidad de concretar la empresa; el movimiento de escritura se convertirá en “el tiempo circular del ensimismamiento”. (foja 14)

El arte de la fuga al que está sujeta la escritura se origina, como lo hemos mencionado, a partir de la instauración de la desaparición como destino final de la literatura:

Lo que atrae al escritor, lo que hace vibrar al artista, no es directamente la obra, sino su búsqueda, el movimiento que conduce a ella, la aproximación de lo que hace posible a la obra: el arte, la literatura y lo que disimulan estas dos palabras. (Blanchot, 1992, 223)

Dicho movimiento, dicha aproximación, originan que el *hacedor* deje en estado de fragmentos la empresa primigenia: culminar la Obra. Los estados de fragmentos constituyen en sí el carácter de desobra, pero siempre apuntando a ese significado hueco que dejan las huellas del lenguaje.

En *El libro...*, Blanchot ejemplifica estos *síntomas* literarios con la obra de Proust, Musil, Woolf, Joyce y Borges, entre otros.

En el caso de Proust, Blanchot indica que es sólo en los momentos privilegiados de escritura cuando el *hacedor* (Proust, en este caso) logra romper con la intemporalidad y a través de esas intermitencias origina su obra. Aquí se proyecta una aparente contradicción: si la obra está en ausencia, los fragmentos ¿no son una forma totalizadora? En un primer momento, la respuesta obligada es sí, si los fragmentos son vistos en su totalidad, sí constituyen un trabajo acabado, completo. Sin embargo, los mismos argumentos de Blanchot ratifican el carácter de desobra al consignar a la esencia de la literatura como un escape a toda determinación que la “estabilice o realice: ella nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo” (1992, 225). En este sentido, lo fragmentario en la obra de Proust (*En busca del tiempo perdido*, específicamente) se erige en la búsqueda de *otro* tiempo a través de la escritura y da pie a las grafías plurales, polifónicas, fragmentarias, que apuntan hacia la *oquedad* de las palabras:

La escritura fragmentaria pone de manifiesto esta paradoja: que es por la reiteración como establece la continuidad en el seno mismo de lo discontinuo. Paradójicamente, cuando se sitúa en la repetición, en el presente que no termina, es cuando el fragmento está más cerca de la exigencia fragmentaria. (Hoppenot, foja 23)

IV EL HUECO DESPUÉS DE *LO MODERNO*

La vanguardia, en el sentido en que la plantea Paz, es sólo (que ya es bastante) una continuación del proyecto de *lo moderno*, y se aprecia –en la mayoría, sino es que en todos los *hacedores* de artefacto– una actitud de desenfado hacia dicho paradigma, “la poesía de vanguardia es, simultáneamente, una reacción contra el simbolismo y su continuación” (437). Borges y Villaurrutia, como “antiguos” (461) vanguardistas; Neruda y Gorostiza, “dos extremos: el sí pasional y el no reflexivo” (461), constituyeron el pilar del *sueño órfico de lo moderno*. El comienzo y/o continuación se funda, según Paz, con José Lezama Lima en *La fijeza* (1944) y –sin más remedio que citarse– en *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950), así como Nicanor Parra, Jaime Sabines y

Álvaro Mutis, entre otros. El asentamiento de la vanguardia en Latinoamérica y la cúspide de ésta, para Octavio Paz, asentó el “fin de la *idea de arte moderno*” (463) y es hacia la mitad del siglo xx que “aparecen ciertos signos que indican un cambio en nuestro sistema de creencias” (464). Las concepciones de tiempo, desde el inicio de *lo moderno*, y en general, de la obra de arte, han sufrido ciertas transformaciones, y es precisamente hacia mediados del siglo xx cuando el discurso literario de la época moderna “quizá llega [llegue] a su ocaso”. (345)

Para Paz, el proyecto de *lo moderno* inicia con la instauración de la razón como principio suficiente –hay que explicarlo todo basándose en un método–, dicho establecimiento es el fundamento del mundo. Pese a que el ensayo de Paz no señala específicamente los *ciertos cambios* del paradigma de *lo moderno*, sí apunta hacia los conceptos que en este artículo hemos llamado síntomas:

El último gran sistema filosófico de Occidente oscila entre el delirio especulativo y la razón crítica; es un pensamiento que se constituye como sistema sólo para desgarrarse. Cura de la escisión por la escisión. Modernidad: en un extremo, Hegel y sus continuadores materialistas; en el otro, la crítica de esas tentativas, de Hume a la filosofía analítica. Esta oposición es la historia de Occidente, su razón de ser. También será, un día, la razón de su muerte (355) [...] Nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un fin; al contrario, es un continuo comienzo, un permanente ir más allá. (357)

Y este paso más allá se traduce, en términos de Blanchot, a la audición del silencio y todo el proceso que antecede a éste. El principio de contradicción en el proyecto de *lo moderno*, indica Paz, se genera a partir de esta condición crítica a la que anteriormente nos hemos referido. Del surgimiento de una literatura crítica se sigue la consolidación de la autonomía literaria (principio fundamental de los inicios de la crítica del texto estético literario); este rasgo moderno implica para Paz una ambigüedad que abre el camino hacia donde apuntamos: el *síntoma posmoderno*. La imprecisión a la que refiere el premio Nobel mexicano se proyecta cuando se erige esta autonomía literaria; la negación *crítica* del proyecto de *lo*

moderno hacia *lo romántico*, generó que los valores artísticos se apartaran de los religiosos:

Lo poético y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores [...] la literatura [...] se expresó como culto al ‘objeto’ literario: poema, novela, drama [...] hasta la edad moderna los poetas se dan cuenta de la naturaleza vertiginosa y contradictoria de esta idea: escribir un poema es construir una realidad aparte y autosuficiente. (358)

La contradicción se establece en la medida en que la mayoría de las manifestaciones de este arte –Paz ejemplifica con el arte surrealista– niegan el proyecto racional de *lo moderno*; basta recordar las nociones de escritura automática y la influencia de lo onírico dentro de la poética de André Breton.

La contradicción afirma. El mismo procedimiento paradójico aparece en la escritura de la novela moderna, sobre ésta Paz señala “para ser, la novela tiene que ser al mismo tiempo prosa y poesía, sin ser enteramente ni uno ni lo otro” (359). Tras bambalinas se esconde el concepto de *desobra* blanchotiano.

Las líneas argumentativas de Barthes, Blanchot y Paz, como lo hemos expuesto hasta el momento, están inscritas dentro del proyecto de *lo moderno*, es por ello que señalamos a la *desobra* y al *grado cero de la escritura* como síntomas/signos que indican un cambio en el sistema.

V
EL CONGRESO DE LITERATURA DE CÉSAR AIRA

En el apartado “El revés del dibujo” (432), el poeta mexicano sostiene que durante la mitad del siglo xx, las tendencias poéticas fueron una repetición del romanticismo “la imagen es la misma –invertida” (436). A la luz de este argumento es que partimos de la propuesta de lectura crítica que sugiere a la novela de César Aira⁹, *El congreso de literatura* (2004).

⁹ Escritor argentino nacido en 1949. Dentro de la extensa lista de sus publicaciones sólo mencionamos *Cómo me hice monja* (1995), *El cumpleaños* (2001), *Los dos payasos* (2001) y *Varamo* (2002).

En el artículo “La nueva escritura” (1998), Aira asume su militancia dentro de las vanguardias y la premisa del procedimiento como la herramienta a través de la cual se crean *las obras*. Con esta mención, no pretendemos establecer un parangón entre los narradores de Aira y su postura como teórico literario, sino evidenciar esa actitud de *hacedor* de artificio y/o literatura crítica, en el sentido en que la consigna Octavio Paz.

La vigencia de las vanguardias, según el Aira-teórico, se debe a que a través del procedimiento se reconstruye “la radicalidad constitutiva del arte” (Aira, 1998, foja 2). La radicalidad o profesionalización es el paso último que siguieron los artistas después del surgimiento de las vanguardias; la finalidad: liberar de “toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas” (foja 2). Vemos –muy acorde con los argumentos de Paz– que la huella del romanticismo deja su limo.

En la *praxis*, tras la lectura crítica de la obra de Aira (véase también *Varamo* y *El mago*), se observa una *retroruptura* o *retromirada* de la poética vanguardista, concretamente lo referente al Ultraísmo y al Surrealismo. La concepción del *ready-made* –una de las derivaciones teóricas de André Breton– aparece en la mayoría de las obras de César Aira, al igual que otras nociones que se derivan de la poética vanguardista: “constructivismo, escritura automática [...] dodecafonismo, cut-up, azar, indeterminación” (foja 2). Aunque la empresa implicaría la descripción de los mecanismos que siguen estos conceptos en *El congreso de literatura*, tomamos el rasgo que comparten todos ellos, según el Aira-crítico: ser herramientas del procedimiento para crear las obras, “que la ‘obra’ sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva para deducir el proceso del que salió” (foja 3)

El congreso de literatura, la diégesis: en 81 páginas el narrador de Aira da cuenta de lo sucedido en un congreso de literatura. El texto está dividido en dos partes; la primera es titulada “El hilo de macuto”; la segunda, “El congreso”. El primer apartado sirve al narrador en primera persona para explicar el hallazgo del famoso “hilo de macuto”, un tesoro que ninguno de los más atrevidos ex-

ploradores había logrado encontrar. La narración de esa acción resulta indispensable para la comprensión del segundo apartado, ya que gracias a dicho tesoro es como nuestro narrador encuentra la posibilidad de llevar a cabo uno de sus más grandes deseos, construir una máquina clonadora y, sí, hacer clones. El sujeto a clonar es nada más que Carlos Fuentes¹⁰.

En el apartado “El congreso”, a nivel diégesis, el narrador da cuenta de las consecuencias que tiene su proyecto. “Pero mi objetivo, que a fuerza de transparencias se ha vuelto mi secreto mejor guardado, es el típico del Sabio Loco de los dibujos animados: extender mi domino al mundo entero” (2004, 39). Para lograrlo, crea una avispa superdotada que se encargará de picar a Fuentes y llevará una muestra de las células al clonador. El resultado es más que catastrófico, ya que la “avispa pelotuda” (71) pica la corbata de seda azul del escritor mexicano y, como producto del proceso de clonación, la ciudad se había inundado de gusanos azules:

[...] el tamaño de los gusanos podía calcularse en unos trescientos metros de largo por veinte de diámetro; eran cilindros casi perfectos, sin cabeza ni cola [...] lo más extraordinario, lo que habría sido admirable de no ser porque en las circunstancias agregaba un toque de terror extra, era el color: azul fosforescente, con reflejos de agua, de cielo casi nocturno, un azul que parecía húmedo de placentas originales. (65-66)

El narrador resuelve este episodio, aparentemente tomado de la ciencia-ficción, al destruir a una de las criaturas, ya que al desaparecer a uno, los demás también se esfumarían. Al interior de esta macrosecuencia, el narrador da cuenta de otras acciones que parecieran menores en relación con la primera y más abarcadora de la diégesis: su amor por Amelina; la puesta en escena de una de sus obras, ya que además de Sabio Loco el narrador también es escritor; y la fiesta posterior al Congreso, por mencionar algunas. La

10 La aparición de este Carlos Fuentes ficcionalizado puede obedecer a cierta *venganza* de Aira. En su novela *La silla del águila*, el mexicano se *mofa* de la obra del escritor argentino al predecir que éste ganará el Premio Nobel de Literatura en un año muy lejano.

importancia de esas *pequeñas narraciones* o digresiones es fundamental para evidenciar como opera el procedimiento en esta obra narrativa de César Aira.

El procedimiento en *El congreso de literatura*: el molde de escritura o el procedimiento airiano está constituido, esencialmente, por dos factores: la digresión y reflexión sobre el proceso de escritura. El primer factor se refiere a las múltiples yuxtaposiciones argumentativas en la diégesis narrativa, el segundo, a lo que para efectos de este artículo, se convierte en lo que hemos llamado *síntoma posmoderno*.

La digresión: comencemos por el título. Desde el inicio, al lector se le promete la narración de cierto congreso de literatura; la promesa se incumple en cierto grado, ya que, si bien el narrador sí hace alusión a la reunión de estudiosos y creadores de textos literarios, no aborda directamente el tema y se aboca a describir la clonación de Carlos Fuentes y las consecuencias de ésta. Estas *evasiones* narrativas se aprecian, de igual forma, en *Varamo* y *El mago*, por ejemplo.

La mirada del texto sobre sí mismo: en diversos niveles del texto el narrador elabora apreciaciones sobre la obra que está en proceso de decodificación para el lector. Dichas evaluaciones, lejos de instaurar juicios que subliman al texto estético literario (en abstracto), colocan a la literatura en el *banquillo de los acusados* para enjuiciar, criticar y renegar de la miseria psicológica a la que se refiere el Aira-crítico en el artículo “La nueva escritura”. Vayamos al nivel de la disposición argumentativa.

El primer indicador de lectura aparece justo al inicio del primer apartado:

Para hacerme entender en lo que sigue tendré que ser muy claro y muy detallado, aun a costa de la elegancia literaria. Aunque no demasiado prolijo en los detalles, porque su acumulación puede oscurecer la captación del conjunto; además de que, como ya dije, debo vigilar la extensión. En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas poéticas), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. (21)

Varias observaciones. Primero, la evidente referencia al proceso de escritura se sigue a la creación del texto que el lector ya tiene en sus manos. Segundo, el señalar el cuidado de la extensión de lo que a continuación se narrará. Es característica de la narrativa de este escritor argentino cuidar la amplitud de sus novelas; en una entrevista publicada en 2003 por el diario *El Universal*, Aira defiende la ventaja que puede existir de la lectura sobre la escritura y asume cierta preferencia por la segunda: “en una hora puedo leer 100 páginas; en el mismo lapso apenas y alcanzo a escribir una página” (foja 1). La insistencia sobre la extensión y la calidad de la novela aparece no sólo en las entrevistas hechas al escritor argentino; en *Cumpleaños* (2002), el narrador airiano también elabora apreciaciones sobre las técnicas para escribir. En *Cumpleaños*, unas páginas antes de que finalice la diégesis, el narrador se *toma la molestia* de justificar la aparente precipitación de la escritura para finalizar el texto, “con auténticos *tours de force* de la chapucería” (97). La precipitación es tal que la narración llegaba al final “antes de lo que esperaba (a costa de la calidad), y como marca de alivio le ponía la fecha al pie” (97). Esta forma de entender y de elaborar el artificio literario (concepción que coincide entre la teoría y la *praxis* airiana) aparece en diversas novelas de César Aira, tal es el caso de *Varamo*, *El mago* y *Cumpleaños*, este último, texto que nos ocupa.

El congreso de literatura es un claro ejemplo de cómo el texto estético literario vuelca la mirada sobre sí mismo –en los términos que lo plantea Maurice Blanchot–, además de convertirse en una posible muestra de *escritura blanca* o *neutra* –como la consigna Roland Barthes. Líneas antes, hemos aludido a un ejemplo de esta *retromirada*, sin embargo el texto en cuestión está plagado de diversos *síntomas* de ensimismamiento.

A partir de la página 51 de *El congreso de literatura*, el narrador hace claras referencias sobre el proceso de escritura no sólo de *El congreso*, sino de una obra de teatro que se está representando y que fue escrita por el Sabio Loco que protagoniza el texto en cuestión. Al asumir una postura crítica sobre su propio texto, el narrador emite reflexiones que aluden directamente al escribir y a la concepción ficcional que hay sobre el arte y la literatura:

La idea (muy característica en mí, al punto que creo que es la idea que me hago de la literatura) había sido crear algo equivalente a esas figuras a la vez realistas e imposibles [...] que se ven viables en el dibujo pero no podrían construirse porque son apenas una ilusión de la perspectiva. Eso se puede escribir, pero hay que estar muy inspirado, muy concentrado. Yo fallo en la precipitación, en el apuro por terminar y en la desesperación por gustar. [...] El viejo consejo sapiencial que adorna el frontispicio de mi ética literaria, “Simplifica, hijo, simplifica”, ¡otra vez dilapidando! Lo poco de bueno que he escrito, lo hice atendíendome, por casualidad, a él. [...] Pero en mí es fatal esa manía de agregar cosas, episodios, personajes, párrafos, de ramificar y derivar. Debe ser por inseguridad, por temor a que lo básico no sea suficiente, y entonces tengo que adornar y adornar, hasta una especie de rococó surrealista que a nadie exaspera tanto como a mí. (53-54)

La *simplificación* aparece como valor literario y como uno de los rasgos constitutivos de lo que operará como literatura en el mundo ficcional de *El congreso de literatura*. A continuación, el sintagma “otra vez” establece un equivalente con la *simplificación*, de esta manera podemos entender al despilfarro como el agregado del narrador de “cosas, episodios, personajes, párrafos”. Elevando la mirada crítica sobre la novela del escritor argentino y si aplicamos este principio de simplificación a su propio texto, podemos establecer –a manera de propuesta de lectura– que la *malversación narrativa* pudiera referirse a las digresiones que constituyen la diégesis y que parecieran no tener nada qué ver con el congreso de literatura al que se está aludiendo. Es decir, la narración de la puesta en escena de la obra y la propia clonación de Carlos Fuentes son parte de la dilapidación literaria que está decodificando el lector. Así, aunque la idea que el narrador tiene de la literatura se convierta en un símil de la simplificación, vemos claramente que dicha premisa es traicionada al agregar toda una serie de personajes y pasajes que poco tienen que ver con lo que desde el inicio se le ha prometido al destinatario: el congreso sobre textos literarios.

¿Qué es lo que se construye como literario en el mundo ficcional airiano? Precisamente, a través de decirnos que no es literatura, el narrador de Aira señala lo que esencialmente constituye al artificio

literario: la no-simplificación, aunque ésta poco tenga que ver con la consigna que se establece a partir del primer pacto narrativo texto ficcional-lector.

VI EL SÍNTOMA POSMODERNO

Hacia finales de 1918 Vicente Huidobro publica poemas que para Octavio Paz son las primeras manifestaciones de la vanguardia en castellano. Luego, vienen las obras de Pablo Neruda (*Residencia en la tierra*), César Vallejo (*Trilce*), Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*) y Xavier Villaurrutia (*Nocturnos*); poetas que representan al paradigma de la vanguardia literaria escrita en lengua española. La obra de escritores como César Aira ¿es representativa de este grupo de vanguardistas? La vanguardia ¿no es ya un proyecto acabado, un modelo que obedece a cierta estética que ha sido superada, renovada, recodificada?, ¿a partir de qué nombres y obras la crítica y la teoría literaria podrían marcar el comienzo de un nuevo periodo en las formas de producción de artificio literario?

El proyecto estético de las vanguardias, en los términos en que la plantea el premio Nobel mexicano, es simplemente una continuación del ideal romántico; para estos últimos, “la voz del poeta era la de *todos*, para nosotros rigurosamente la de *nadie*” (Paz, 1972, 472). Este *nosotros* marca una distinción entre el proyecto de los románticos y si éste está emparentado con las vanguardias, de alguna o de otra forma se comienzan a ver síntomas de *algo más*. ¿La refracción de la obra sobre sí misma (metaficción o *desobra*) es uno de los síntomas de lo que hoy llamamos posmodernidad?

En “Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?” (1996), el escritor argentino Mempo Giardinelli defiende la postura posmoderna en la literatura desde el ejercicio pleno de la creación del artificio literario. En nueve puntos intenta definir –en la medida de lo posible– la escritura posmoderna; entre los tópicos de nuestro interés, Giardinelli postula al estilo posmoderno como “menos sofisticado” (266). Al aproximarse a una definición de la escritura posmoderna –en el sentido formal,

más que social o cultural—, de los argumentos de Giardinelli también se evidencia la postura del hacedor de artificio literario crítico, en un claro parangón con las tesis de Octavio Paz. A la luz de esta visión, Giardinelli observa en los escritores de Latinoamérica el interés por escribir, no para “halagar ni para agradar ni para ser queridos. Hoy escribimos para indagar, para experimentar, para conocer, para descubrir”. (269) ¿No es este uno de los tantos objetivos del texto estético literario, sea cual sea la corriente en la que se le ubique? El análisis y el descubrimiento van, desde el síntoma posmoderno, hacia la indagación de lo que define esencialmente a la literatura, pero haciéndolo desde la literatura misma; la consolidación de ese sueño órfico: un escritor *sin* literatura y *con* literatura.

La Real Academia Española define al síntoma como un “fenómeno revelador de una enfermedad. Indicio de que una cosa está sucediendo o va a suceder” (1337). Hemos planteado a la *desobra* y al *grado cero de la escritura*, o *escritura blanca* o *neutra*, como los indicios de un cuadro del que está siendo *víctima* la producción literaria. Para el crítico o teórico literario, estos síntomas abarcan la *enfermedad* de lo que se llama posmodernidad en el artificio literario. Si bien, pueden existir otros *padecimientos*, la *escritura blanca* y la *desobra* son sólo una muestra de la enfermedad y éstos no han llevado al paciente a un estado crítico del padecimiento: la bacteria o el virus no han desarrollado del todo los efectos de la insistencia de la obra que *está en ausencia* o del texto que busca liberarse de las sujeciones impuestas por el orden del lenguaje. Como posibilidad y necesidad de teorizar sobre esa actitud *autocrítica* del texto, se proponen la concepción blanchotiana de *desobra* y la noción de *escritura blanca* barthiana para comenzar a descifrar qué sucede con la narrativa de César Aira, Julieta Campos, Josefina Vicens, Rafael Elizondo o Juan Vicente Melo, por mencionar algunos.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César

2001 *El cumpleaños*. Barcelona: Mondadori.

2004 *El congreso de literatura*. México: Era.

Barthes, Roland

2000 *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.

Blanchot, Maurice

1991 *El espacio literario*. Barcelona: Paidós Básica.

1992 *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Bremond, Claude

1999 “La lógica de los posibles narrativos”, en Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.

Giardinelli, Mempo

1996 “Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?”, en *Escritos 13/14*, revista del Centro de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Autónoma de Puebla. Enero-diciembre.

Paz, Octavio

1994 “Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia”, en *Obras completas*. México: FCE.

1996 *Diccionario de la Lengua Española*. España: Real Academia Española.

En Internet:

Aira, César

1997 *La nueva escritura*. www.literatura.org/Aira/caboom.html. Seis fojas.

Hoppenot, Eric

2002 *Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria*. “El tiempo de la ausencia de tiempo”. <http://perso.wanadaoo.es/juangregorio/invitados/Hoppenot/hop1.htm>. Veintiocho fojas.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

posmodernidad - desobra (Blanchot) - grado cero (Barthes) - análisis de textos

Asunción del Carmen Rangel López

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Calle Estanzuela 47 B Col. Pomona, cp 91040

Xalapa, Veracruz. México.

Tels. 01 (228) 818-65-55, 812-31-40, 814-26-56

e mail: asuncionrangel@yahoo.es