

ESTILOS SOBERANOS

Silvio Mattoni
Univ. Nac. de Córdoba

¿Por qué la literatura, o más bien los escritores puesto que este fantasma no existe sino en ellos, habría encontrado hacia 1960 un aliado para pensarse en el psicoanálisis? Se trata de una alianza que ni el marxismo ni el compromiso sartreano pudieron establecer, porque si bien éstos permitían “ubicarse”, situarse en cuanto a las tácticas de un espacio intelectual, no podían más que hablar de la ficción de forma negativa. La literatura revelaba los alcances de un sufrimiento, en apariencia íntimo, que el pensamiento ya conocía, pues la sociedad lo había determinado. Arlt leído por Masotta, como Genet leído por Sartre, eran la consecuencia de una moral social a la que negaban. Algo, que no eran ellos, los había arrojado a esa reacción cuya profundidad hacía posible vislumbrar aquella verdad que la sociedad ocultaba ideológicamente. Pero esas explicaciones podían ser derrumbadas con la pregunta más sencilla: ¿por qué ese autor, ese nombre y no otro, había logrado revelar aquello a lo que todos estaban sometidos? En este punto, debemos comenzar.

¿Por qué precisamente Masotta, crítico literario, introdujo a Lacan en la Argentina? Diría que porque se vio obligado a descubrir el peso de lo singular. Debió admitir que la antigua idea de destino no podía ser totalmente descartada, a pesar de la libertad sartreana y de las coacciones que siempre parecían representaciones de los otros en la conciencia propia. Si Masotta denunciaba a la clase media, no todos sus integrantes lo hacían (y quizás porque ese conjunto no existía más que en la denuncia). ¿No es acaso una anomalía, una falta de lógica pretender que alguien constituido por algo pueda denunciar eso que siempre se retrae bajo la forma del origen? Si el origen fuera simplemente la clase social, la resolución no sería imposible. Aludiendo a una “capacidad lógica infinita”, Masotta declara: “siempre es posible resolver problemas imposibles: hay gente que lo hace. Son los enfermos mentales. En este sentido la enfermedad mental es absolutamente lo contrario a lo que una literatura envejecida, burguesa, nos ha querido hacer entender. Es exactamente lo opuesto a la incoherencia. Es más bien la puesta en práctica de la máxima existencia de lógica y razón.”¹ Pero si todo

¹MASOTTA, Oscar, “Roberto Arlt, yo mismo”, en *Conciencia y estructura*, Corregidor, Buenos Aires, 1990 (1ª edición de 1968), p. 191-192.

individuo sufre esa incoherencia entre la ideología aprendida y lo que realmente se le exige, ¿por qué hay locos y no-locos? Claro que la verdad está del lado del loco, mientras que el no-loco vive convencido de su impostura. Sin embargo, para poder decir esa verdad y escapar a la vez de la locura que implica, Masotta deberá consagrarse a representar un saber que no oculte su propia impostura. Representará, actuará, hablará incansablemente de un saber que no se tiene, del psicoanálisis al que arribó cuando la literatura parecía naufragar. Pero fue entonces que los escritores, sujetos de esa representación vacía, que los ata y los desata de su nombre, acudieron a escucharlo.

Pascal Quignard, en el libro *La haine de la musique*, dice que “no hay escucha profunda sin destrucción del que habla: éste se hunde ante lo que es comunicado, que se desplaza surgiendo de él mediante el habla y finalmente retorna en el oyente por un lado en razón de la borradura de la fuente sonora en el aire y por otro lado gracias a ese callar-recobrar de lo que es dicho y que se consume en el interior de sí”². En ese orador que les hablaba de otra cosa, los escritores vieron el origen de su propio hundimiento en el habla. Pienso que allí está el grado cero de la alianza por la cual quienes deseaban escribir descubrieron en el psicoanálisis (lacaniano, por supuesto) el discurso que le otorgaba una soberanía absoluta a la escritura, una exterioridad frente a la conciencia que simplemente se plegaba alrededor de la letra. Quignard sigue diciendo: “Entonces, el que escucha deja de ser el mismo hombre y se desordena verdaderamente en pensamiento. Hablo de una verdadera escucha. Es decir de la *obaudientia* de una verdadera *audientia*.” El desorden del oyente en lo que piensa es en verdad una obediencia a la nada del hablante, que en el momento en que fue oído, en cada reflejo del prisma cristalino del sentido que gira enloquecidamente, ha sido ya destruido. La imagen que lo rodea es la de un perpetuo naufragio, nunca definitivo.

El mismo Masotta nos cuenta cómo su interés por la literatura se desfondó al toparse con la ficción de su vida. “Roberto Arlt, yo mismo” es el texto que despliega la crisis de un crítico y el nacimiento de una voz, cuyos efectos en la literatura serán tanto mayores cuanto que ya no habla sobre ella, ya no se basa en un saber (filosófico, sociológico) que sería la garantía del estilo. Antes bien, el estilo se piensa, para usar un giro de Masotta, en esa carencia de tono que se ha hecho de pronto evidente. “Pueden ustedes reírse: pero ya entonces, en 1957, estaba yo un poco loco. Es decir, que pesaban sobre mí un conjunto de estructuras, un pasado, que se contradecían, las que yo intentaba estúpida e inconscientemente resolver.”³ La contradicción entre el tono de una prosa aristocrática que había intentado imitar, la de Merleau-Ponty, y

²QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, París, 1996, p. 142.

³MASOTTA, O., *Conciencia y estructura*, op. cit., p. 192.

la obra de Roberto Arlt, que revelaba la mentalidad delatoria de la clase media, se había resuelto en la escritura de ese libro. Resolución exótica, que unía sistemas simbólicos lejanos sin dejar de ser adecuada con respecto a lo que se estaba desplegando, abriendo más allá del libro aunque fuera a través de sus pliegos: la cuestión sobre quién hablaba en esa interpretación. “Dicho de otra manera: un día me encontré con que *ya* el libro estaba escrito. Es decir, que me encontré con que *ya* algo había sido hecho en mí, o que se había hecho *ya* algo de mí, tal vez sin mí. ¿Quién era yo?” ¿Qué dice un libro sobre quien lo ha escrito, además de esa anterioridad, ese “*ya*” que remite al momento soberano que no podrá ser útil para un “yo”? Una pregunta ya radicalmente distinta a la que exigía el compromiso de una mediación asumida: ¿desde dónde describe el intérprete la posición originaria del texto que lee? El libro, ese efecto retardado de la escritura, inicia a Masotta en la indagación de sí mismo que implica el abandono de la conciencia estratégica. En el sufrimiento ulterior, Masotta pudo encontrar una ética, una forma de desvelamiento de esas máscaras que fácilmente se quiebran y que reciben el nombre de política o de filosofía. “No podía leer, no podía trabajar, no podía estudiar, no podía escribir. No podía nada, salvo atender a ese pánico psicótico que me habitaba. Tenía miedo de todo, de cualquier cosa, de ver, por ejemplo, brotar el agua del agujero de una canilla.” Salvando su irreductible inmediatez, hay un vestigio clásico en este relato del propio derrumbe, que nos recuerda las crisis de conversión, cuando algo distinto que uno mismo, algo inhumano, viene a tocar, a herir, a disolver los fundamentos de la voluntad. Ante ese golpe, Masotta podría pronunciar una frase como la de Boecio: “¡Ah, no estaba muy seguro quien así cayó tan de repente!”⁴ Pero no hay para él un punto de llegada, un fin de la conversión, sólo sufrirá el temblor, el movimiento hacia algo que no es más que el agujero abierto por él mismo. Aun cuando luego se disfraza, con la seriedad del chiste, de Santa Teresa psicoanalítica, no sólo por las fundaciones de escuelas freudianas que hará, sino también porque dispone de “un castillo interior, para que quién sabe qué Otro con mayúscula habite su inaccesible centro...”⁵, el psicoanálisis no será un consuelo, sino el sismógrafo que le permitirá relatar su derrumbe. Masotta lo describe como un derrumbe de la mirada, condenada al suelo, impedida de alzarse hacia los otros y hacia las cosas que de modo siniestro se habían vuelto irreconocibles. Boecio lo señalaría así: “abatido, apagadas las luces de su mente, cargadas a su cuello pesadas cadenas, que le hacen inclinar abrumado su frente para no ver, ¡desgraciado!, otra cosa que la tierra inerte en la cual va a sepultarse...”⁶ Se trata de una

⁴BOECIO, *La consolación de la filosofía*, Sarpe, Madrid, 1985, p. 30.

⁵MASOTTA, O., “Carta a ‘Notas de la Escuela Freudiana’”, en *Notas de la Escuela Freudiana de la Argentina*, N° 3, Helguero Editores, Buenos Aires, 1979, p. 10.

⁶BOECIO, *op. cit.*, p. 34.

experiencia que anticipa el límite de toda experiencia, aquello que le pondrá fin y determinará su sentido. ¿Qué otra cosa sería el psicoanálisis, si no la invención de algo que cae sobre la conciencia como si fuera exterior a ella y que sin embargo la constituye y la desarma?? “En ese sentido, la experiencia de la enfermedad - la mía - podría resumirse así: padecer algo que se hizo afuera de uno, la experiencia de ‘soportar’ algo.”⁸ Pero eso que soportaba no tenía nombre, era más bien la extrañeza repentina del propio nombre que se había revelado con la desaparición de su supuesto origen, con el retraimiento de aquel ser al que Masotta había rechazado y contra el cual se había construido un tono, una manera, unos saberes diferenciales. “Pero las cosas estaban así: mi padre había muerto y yo había ‘hecho’ una enfermedad, en ‘ocasión’ de esa muerte. Y desde el día en que ‘caí’ enfermo (fue de la noche a la mañana) me tuve que olvidar de golpe de Merleau-Ponty y de Sartre, de las ideas y de la política, el ‘compromiso’ y de las ideas que había forjado sobre mí mismo. Tuve entonces que buscarme un psicoanalista. Y me pasé un año discutiendo con él, sobre si mi enfermedad era una histeria o una esquizofrenia.” Esas discusiones señalaban el fracaso de un análisis demasiado explicativo, demasiado ligado a las ideas de frustración, de voluntad, de desenmascaramiento, de recuperación. Es decir, llamados al renacimiento de esa voluntad propia que se había hundido con la muerte del padre, que Masotta quiso hacer suya por la ilusión del suicidio⁹. Y aunque éste no exista, porque no es una abolición de sí mismo, sino la elevación a absoluto de esa voluntad que se resumiría en el acto único de borrarse, porque el rastro del suicidio sería un exceso de identidad, una representación extremadamente acabada, no la disolución de uno mismo, de todos modos Masotta percibirá anecdóticamente los efectos simbólicos de su derrumbe. En la antesala de un funcionario académico al que le pide

⁷Para esto habría que confrontar el primer texto de Masotta sobre Lacan titulado “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía”(*Conciencia y estructura, op. cit.*, pp. 73-99), donde todavía hay restos de esos fundamentos que le permiten a Masotta “lamentar que Lacan permanezca silencioso y cauto en el plano de las manifestaciones ideológicas expresas (...) y no se atreva, por ejemplo, a llevar adelante el alcance ideológico de su descripción del sujeto como sujeto agresivo, y como Sartre, a conectarlo con la necesidad ‘material’ y con la lucha de clases”(p. 94-95). En 1976, en el “Prólogo” a *Ensayos lacanianos* (Anagrama, Barcelona, p. 12), Masotta describirá la inconsistencia teórica de esta confrontación entre Lacan y el así llamado “compromiso”, aunque el ensayo se reproduzca sin cambios.

⁸MASOTTA, O., “Roberto Arlt, yo mismo”, *Conciencia y estructura, op. cit.*, p. 195-196.

⁹Años después, Masotta terminará un ensayo sobre Lacan con esta pregunta y esta respuesta de un catecismo hermético: “¿Qué me *significa* la muerte de mi padre? En términos lacanianos: cierto funcionamiento de la función de la falta.” (“Del lenguaje y el goce”, en revista *Literal* 4/5, Noviembre de 1977, p. 37-38).

avales que lo rescaten de la miseria económica, debe oír la negativa: no lo conoce, no lo leyó, pero además, ¿no estaba muerto? Masotta era otro. Experiencia de alienación que fue descrita, si puede decirse así, en un poema antes de ser el motivo del epílogo tardío a *Sexo y traición en Roberto Arlt*. El poema se titula "Soledad", y fue publicado originalmente en 1961¹⁰. Asistimos en él a una enloquecida enumeración de cosas cuyos nombres se desvanecen en la sinonimia o en la repetición. Ninguna palabra es ya adecuada. La ominosa presencia de las cosas, que deberían ser posesiones de su dueño, lo desposee hasta de su cuerpo. Escribe: "pastas como ideas que me tocan / que se posan sin insectos como alas / separarme de mi cuerpo con mis cosas / despegarme de mis pastas con mi cuerpo". Y luego indica el suicidio no realizado, realizado en el intento de representarlo, escena para una mujer perdida: "Y cuando tomé el revólver / y cuando zafé el percutor / y cuando supe y ella supo que yo iba a morir / yo, un muerto de verdad / alzó los hombros / para pensar conmigo en las causas del suicidio / yo, en que al fin escribiría el poema / ella, en que ya no me amaba". En la cinta gramatical, yo es otro, pliegue que representó esa escena en la que al fin no se cree para llegar a escribirla. Su figura autoconstruida se había convertido en un plano, un espacio donde debía aparecer ahora algo más que la doble determinación de una clase de origen (rechazada) y de una voluntad que se debatía dialécticamente contra aquella raza delatoria, conformista, a la que pertenecía su padre. No todo se puede saber, no todo se puede decir, no todo se puede cambiar. Lo que aliena puede no ser modificable, puede ser un destino. La fenomenología marxista es así desplazada por un discurso llamado psicoanálisis, donde la palabra es soberana, donde el sujeto es hablado por esa soberanía que lo escinde en el origen de su propia voz. Esa soberanía no quiere decir que no haya actos ni modificaciones, sino que éstos se dan en un nivel que no es el imaginario, el omnipotente de la filosofía. Decir que no se sabe nada es mucho más y mucho menos de lo que dice esa soberanía¹¹. "Diga lo que se le ocurra", no hay allí nadie que pueda no saber, pues las palabras que llegan son el lugar donde no puede asentarse la disyunción saber-ignorancia. Lugar enmascarado por todos los pares conceptuales de la ilusión, del supuesto saber y del supuesto no-saber.

Si leyéramos a Bataille, y Masotta parece llevarnos a él cuando alude a un prólogo confesional que le habría permitido incurrir a su vez en esa anomalía de contar una enfermedad que aquejó al libro *después* de ser escrito¹², sabríamos que lo que intentamos describir, leer en "Roberto Arlt, yo mismo" es un "estado teopático". El padecimiento de lo inhumano, el cese

¹⁰Reproducido en revista *Escrita* N° 2/3, Córdoba, junio de 1981, pp. 41-44.

¹¹Cfr. GARCÍA, Germán L., *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano*, Argonauta, Barcelona, 1980, p. 16.

¹²MASOTTA, O., "Roberto Arlt, yo mismo", *loc. cit.*, p. 195.

del tiempo, la pasión de un dios sin Dios. “El estado teopático”, escribe Bataille, “implica al mismo tiempo la coincidencia del perfecto no-saber y del saber ilimitado. Pero solamente en el sentido de que el no-saber consumado parece responder, parece ser la respuesta al estado de interrogación que suscita, más allá de la utilidad, la búsqueda del saber. Pero ese saber ilimitado es *el saber de NADA*.”¹³ Así como la conversión no era más que su movimiento sin el punto de llegada, el desfallecimiento de San Pablo sin el dictado divino, la lamentación de Boecio sin la alucinación de la filosofía consoladora, del mismo modo la teopatía de Masotta sólo designaría el origen fuera de sí de esa pasión que le quitara para siempre la apatía juvenil del dandy. Por eso el derrumbe, que muestra lo ilimitado del instante, el límite de la duración subjetiva, sería el punto de partida de un anhelo de saber en el no-saber, de hablar sobre lo que el decir oculta, o reprime y revela, si quisiéramos aludir a un célebre dispositivo freudiano.

Si bien cuando escribe su prólogo confesional Masotta todavía cree que su encuentro con Lacan, con Lévi-Strauss, con la lingüística estructural, implica un paso más allá en el orden del saber, un movimiento al menos que va de la conciencia a la estructura, esa creencia será desmentida por la inserción de un pasaje extraño, el comienzo de una autobiografía futura. Allí lo siniestro que obturaría una vocación literaria, novelesca, indica que el derrumbe del discurso era en verdad su origen. Todas las formas amparantes del saber, todas las postergaciones temporales de la conciencia, se asentaban en el instante detenido en que el lenguaje ha fallado, en que se vuelve puro presente, soberanía absoluta de una letra que no dice nada, que dice algo callando. “Lo que ocurría era que mi fe en la literatura se iba deteriorando. Quiero decir: lo que se deterioraba era la aceptación de esa mala fe necesaria para creer en la palabra escrita, o para escribir ficción. Pero puesto que pensaba todavía en escribir una autobiografía, mi fe no se había terminado de quebrar.”¹⁴ En lugar de eso que se llama evolución, desplazamiento mínimo que conserva lo desplazado, Masotta anticipa aquí el quiebre, la ruptura definitiva de la vocación como impostura de la voz. Masotta no se recobrará, comenzará a hablar allí donde antes había callado escribiendo. Según la teoría de Scott Fitzgerald: “Ruptura significa mucho, pero no tiene nada que ver con una ruptura de cadena, pues si así fuera uno estaría destinado a encontrar otra o a volver a la antigua. Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremisible porque hace que el pasado deje de existir.”¹⁵ Cuando las cosas *ya* han ocurrido, el

¹³BATAILLE, Georges, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 67-68.

¹⁴MASOTTA, O., “Roberto Arlt, yo mismo”, *loc. cit.*, p. 203.

¹⁵Citado en DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 1980, p. 47.

derrumbe se torna un límite, una fisura. El pasado ya no existe, el padre ya no existe, la conciencia vacila, la fenomenología naufraga. Pero ese pasado había anticipado su fin, era el preludio, el temblor que precede al terremoto. Pasado siniestro e inexorable. “Esto significa que quería ser escritor y que cuando intentaba hacerlo encontraba que no conocía el nombre de las cosas.”¹⁶ Escasez de la propiedad de los nombres, escasez simbólica de la clase media que un dandysmo visible en las fotos juveniles no podía remediar, no alcanzaba a borrar. Las últimas páginas del relato de Masotta están dedicadas a la descripción cuasi semiológica de una foto suya, que revelaría esa contradicción entre el deseo de pertenecer a una esfera intelectual y un origen de clase rápidamente reprimido. “Y en cuanto a la época de esa foto, es seguro que todo eso no podía no desfigurarme, no enfermarme, a la larga, o en aquel momento, ya, de algún modo...” Masotta no pudo no perder esa figura, pero perderla fue encontrar la voz abstracta, la que dictará unas pequeñas *a* en los oídos ávidos de ciertos escritores. Masotta no sabía entonces hasta qué punto el de la foto era un muerto, el padre *kitsch* negado en el dandysmo del hijo. Sabemos que toda foto, al suspender la duración, es una anticipación de la muerte. Así como la palabra que no venía a posarse sobre la cosa, la palabra ausente, suspendiendo el discurso, la ficción descriptiva, suspensión que es el origen del miedo, pero también de la alegría, revelaba que el lenguaje nunca podía ser apropiado. Somos hablados, dirá Masotta. Soy escrito, oír cada uno de los integrantes de su público.

Durante diez años, entre 1964 (cuando habla por primera vez en público sobre Lacan) y 1974 (cuando funda la “Escuela Freudiana de Buenos Aires”)¹⁷, Masotta suscitará en ciertos escritores eso que sería hoy nuestro objeto si antes no hubiéramos preferido atender a lo inaccesible de su origen. Debo decirlo claramente: no hay relación entre psicoanálisis y literatura, sí quizás a la inversa. El psicoanálisis de Freud se alimentó de literatura, su forma es literaria. El mismo Masotta señaló que “si se leen los textos de Freud, la relación entre el psicoanálisis y la obra de arte es complicada hasta el punto que, yo diría, lo que Freud trata de hacer constantemente a lo largo de su obra es disolver el campo de esa relación”¹⁸. En la Argentina, el escritor Masotta difunde el psicoanálisis. En el prefacio a la publicación de su seminario sobre *Psicoanálisis y estructuralismo*, dictado en el Instituto Di Tella durante los meses de julio y agosto de 1969, escribiría que “todo aquí es diferencia. Un autor sospechoso que escribe sobre temas de psicoanálisis

¹⁶MASOTTA, O., “Roberto Arlt, yo mismo”, *loc cit.*, p. 204.

¹⁷Cfr. GARCÍA, G., *Oscar Masotta y el psicoanálisis del castellano*, *op. cit.*, p. 125 y ss.

¹⁸Citado en JINKIS, Jorge, “La estereotipia argumental: excusa para una esteroscopia”, en *Notas de la Escuela Freudiana de la Argentina* N° 3, Helguero, Buenos Aires, 1979, p. 139.

sin ser un psicoanalista”, y que antes ha hablado para indicar que “se puede enseñar o escribir del modo más elemental sobre los temas más elementales de un pensamiento que no lo es y ello sin dejar uno mismo de pensar”¹⁹.

Escritores que luego ejercen el psicoanálisis (como Luis Gusman y Germán García). Escritores que oyeron aquel discurso, aquella voz, y que llegaron a hacer explícita una forma de escritura no expresiva, aunque tampoco ingenuamente automática, que intentaron poner al lenguaje en la escena de otro sueño, donde “el escriba ha desaparecido”, como dice el primer verso del primer libro de Arturo Carrera²⁰. ¿Qué nombres podría añadir aquí y ahora? Tal vez el de Osvaldo Lamborghini.

Desde fines de la década del 60 hasta mediados de los '70, se publicaron algunos textos que han recibido la sospecha de estar psicoanalíticamente advertidos sin dejar de ser literarios (advertencia de los autores que se trasladó a lo que firmaban): *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini; *Escrito con un nictógrafo* (1972) de Arturo Carrera; *El frasquito* (1973) de Luis Gusman; los textos que publicaba la revista *Literal* (1973-1977); el paródico poema *Die Verneinung* de Osvaldo Lamborghini (fechado en 1977, publicado en *Poemas*, 1980) - este último es el único caso que alude a ciertos enunciados teóricos del psicoanálisis. Tal vez lo psicoanalítico en todos ellos, si existe, sea la soberanía otorgada a la palabra, que no se pueda encontrar ahí, frente a otros modos de la actualidad de la época, nada reivindicatorio, según le dijera sorprendido Masotta a Gusman tras leer *El frasquito*²¹. O tal vez se trate de un mecanismo asociativo, similar al único método freudiano (“hable de lo que se le ocurra”, para que las palabras digan más que la persona, trágica o cómica), y que nos explica César Aira para dejar en lo inexplicable la escritura de Lamborghini: “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 están escritos así; y podría pensarse quizás que todo está escrito así.”²² Primacía del instante de la frase por encima de un relato que sólo podrá construirse *a posteriori*. Negación de la teleología narrativa que somete cada instante al peso de lo que prepara, cuando el saber de ese instante no llegará nunca.

Si el *crack-up* de Masotta pudo ser un origen casi mítico de la alianza entre psicoanálisis y literatura (un mito crítico que no dudo en firmar), fue en la revista *Literal* donde quedaron asentadas sus principales muestras y

¹⁹MASOTTA, O., *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Corregidor, Buenos Aires, 1974, p. 9.11.

²⁰*Escrito con un nictógrafo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1972.

²¹“Prólogo” a *El frasquito y otros relatos*, Legasa, Buenos Aires, 1984, p. 14.

²²“Prólogo” a LAMBORGHINI, Osvaldo, *Novelas y cuentos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1988, p. 10.

también las reservas teóricas frente a ese mito interpretativo, pues una cosa es que ciertos escritores se interesen por el psicoanálisis y otra, no menos fantasmal, que se lean sus textos como si contuvieran tesis psicoanalíticas. García, Gusman y Lamborghini harán esa revista, pequeño libro bianual, cuyos editoriales teóricos sin firma fundamentarán una vinculación que no se esconde. En el último número, ya en el sombrío año de 1977, García declara: “Esta vinculación es cierta, pero no usamos el psicoanálisis como metalenguaje, como explicación de la literatura.”²³ Frase situada dentro de una anónima refutación de la historia, que nunca es lo suficientemente literaria como para dejar de reducir los escritos a una exterioridad política, como si la historia fuera la causa de los textos y no al revés. “No todo es historia”, título de ese texto sin firma, rechaza pues las acusaciones de falta de compromiso político que caían sobre los libros y los nombres ligados a *Literal*. “Nostalgias del compromiso que *Literal* había excluido de su proyecto para evitar las ilusiones sartreanas de esa libertad que sólo puede vivirse cuando se la pierde y se anuncia siempre como una condena.”²⁴ Nostalgias, porque ya el compromiso, lo mismo que el psicoanálisis, había quedado bajo el manto purpúreo del secreto, el miedo y las ausencias. La única libertad que no se pierde es la que no se ha encontrado, la que no depende del sujeto, ya que lo sujeta a su deseo y le dicta sus letras. ¿Y qué se incluía, entonces, en este límite de nuestra anécdota? Simple, reflexionar sobre la práctica de escribir, su origen y no sus reducciones sociales, sus transformaciones posteriores en figura textual de lo no escrito, en mercancía. “Esta mezcla entre la mercancía libro y el problema de la escritura podría asemejarse al intento de confrontar los problemas de la astronomía con los sueldos de los ingenieros y después multiplicar las cifras para medir la distancia entre los planetas.”²⁵ La ingeniosidad es aquí la forma en que el estilo se desliga de la bajeza de un combate que lo anularía. En verdad, la escritura, acto gratuito, sin otro fin que su propia insistencia, por la misma improductividad que la inerva, niega la noción de mercancía, aun cuando los libros puedan llegar a serlo, como todo objeto de lujo. Un estilo soberano, que se resiste a ser leído como producto de un trabajo, es más bien lujo, derroche de lenguaje, gasto improductivo como finalidad simbólica de la producción comunicativa. Gusman, García y Lamborghini, en un reportaje de 1973, se opusieron a las ideas promovidas por el grupo *Tel Quel* en las que la literatura se pensaba como “producción” o “trabajo”. No hay “propiedad privada (del lenguaje)”, decían, así como tampoco puede explicarse lo escrito por la suma de sus procesos de producción. El escrito mismo “es una máquina que funciona como

²³“No todo es historia”, en revista *Literal* N° 4/5, Noviembre de 1977, p. 12.

²⁴*Ibid.*, p. 13.

²⁵*Ibid.*, p. 15.

trama inscripta (fija en el trazo) dentro de las posibles conjeturas de la lengua”²⁶.

En el mismo texto inicial de esa última *Literal*, hay referencias a las afirmaciones que en los dos números anteriores darían lugar a un rechazo ideológico por parte de las buenas conciencias comprometidas. “*Literal 2/3* (1975) afirma: ‘Que el realismo y el populismo converjan en la actualidad para formar juntos el bricolage testimonial, es sólo el efecto de una orientación que ya conoce su horizonte, es decir, sus límites y sus fracasos. (...) Palabrería insistente que (de los diarios a los libros, pasando por las revistas) sólo muestra un deseo de poder que en el límite se contenta con ocupar la escena, montando un teatro de ilusiones que usufructúa su parloteo, aludiendo y eludiendo ese más allá que es el teatro de la acción. La flexión literal se excluye de este imaginario colectivo.’” Lo que no cumple una función, en este caso, la escritura negándose a ser mero vehículo de la posición intelectual, se convierte en rango puro, soberanía que no cede al menos en el instante en que sigue siendo acto. Lo ya escrito puede ser funcional, pero el acceso a la escritura confiere un rango inexplicable, la realeza (quizás porque es lo único real) de lo que no puede ser aprendido. Digamos que incluso hoy, en más de un intérprete sobre el papel de los intelectuales, generarían rechazo estas defensas de la poesía, que no son románticas por más que reconozcan su no-relación con la muerte. Sin ese rechazo, el mensaje no se habría recibido, cosa que sería imposible porque lo literal siempre llega a destino, y su destino es la muerte del cuerpo que sella la última palabra. “*Literal 1* (1973) afirma que ‘la literatura enseña a morir porque es una actividad contra la muerte’: escribir es darle al otro la última palabra y reconocer que la palabra le da al sujeto sus primeras certezas y sus múltiples incertidumbres. Quienes pueden escuchar aquí un fetichismo del lenguaje, quizá nunca comprendan que hay una vertiente fetichista en la escritura porque allí se anticipa la muerte y porque se llama vida al tiempo lógico de las palabras.” Lo que recibe el nombre de “vertiente fetichista” es la suspensión, aunque siempre deba caer, de la utilidad del lenguaje, la exención del sentido, la letra antes de que nadie pueda trazarla. Ese instante de la escritura anticipa la muerte porque le recuerda al escriba, le revela y le oculta de inmediato, que ha desaparecido en lo escrito. Él mismo se escribía, era escrito, antes de que pudiera tocar la página con ese instrumento cualquiera que los antiguos llamaban “estilo”, a la vez que decían “estaba escrito” cuando la muerte llegaba. El estilo es soberano porque no está sometido a un saber, sino que todos los saberes se suponen a partir de su soberanía. Bataille escribió: “Defino la soberanía sin mezcla: *el reino milagroso del no-saber.*”²⁷

²⁶Citado en “No todo es historia”, *loc cit.*, p. 12.

²⁷BATAILLE, G., *op. cit.*, p. 68 (subrayado de Bataille).

Quizá entre la literatura y el sueño exista una vinculación tan universal que no valdría la pena destacarla aquí. Pero el matiz que introduce el hecho de que ahora se precisara ese vínculo, así como la distancia que cruza, pues no se trata de una continuidad, pensando que las disposiciones del sueño y la poesía se generaban a partir de condensaciones y desplazamientos de lenguaje y no en el terreno imaginario de una común fantasía, le da a esta hipótesis barroca y romántica una radical novedad. Podríamos indicar, en el mismo número 4/5 de *Literal*, tres lugares que van hilvanando una lectura posible: primero, la última nota al pie del ensayo de Masotta señala la manera en que Lacan identificó ciertas metáforas y metonimias del deseo²⁸; segundo, un fragmento de Lacan “Sobre el barroco”²⁹, época en que acaso el sueño de las figuras fuera un emblema de la totalidad de lo existente; y tercero, lo más importante, ya que ha determinado mi interpretación, un texto sin firma, situado en la sección donde la revista publica ficciones³⁰. Se trata del último relato, cuyo título remite a un autor que no firma, pues esa variedad imaginada, esas representaciones no le pertenecen. “Soñado el 18 de enero de 1969” está contado en estilo onírico, frases como restos de una escena incompletable. Freud preguntaría: ¿qué quiere decir eso para usted? En este caso, sólo el lector podrá ser interpretado. “Quien lee determina a quien escribe”, nos recuerda el texto que introduce la sección de relatos³¹. La inclusión de ese sueño, lejano, me dice que la vigilia del escritor no es un trabajo, no es la aplicación de un saber. Escribir es descansar del fatídico goce de hablar. “El soñante sabe que descansará un poco en lo real para seguir soñando”³². ¿Qué dice el sueño? Hay una escena, personajes, el ojo que sufre y observa ciertas imágenes que lo persiguen y que ninguna luz le permite ya ignorar. Liebres desolladas, pero que corren sin piel en los pasillos de un hospital. La misma enfermera que se lleva a los niños recién nacidos es la que despelleja las liebres, “liebres de carne morada y relámpagos en los dientes”, cuerpos sin voz. Si en la literatura todo parece tender hacia el habla, el murmullo, o el silencio de esperar una voz, un dictado, en el sueño sólo hay figuras mudas, lo que se oye está siempre antes del discurso y su hilván, antes del habla, según la etimología, en la in-fancia. La lengua aterida, presa del cuerpo al que en las horas diurnas parece dominar, no deja de ser materna, la única que pudo dictársele al despellejado infante. “En la boca de la enfermera se mueve una lengua descarnada, un tendón de liebre que nunca deja de proponerle nuevas palabras hirientes. El marido aconseja que se cuide de la esposa como si fuese una niña, que ella puede

²⁸*Literal* 4/5, op. cit., p. 38.

²⁹*Ibid.*, p. 39 y ss.

³⁰Sección: “Insistencias para leer aquí, juego de exclusiones”, en *Literal* 4/5, op. cit.

³¹*Ibid.*, p. 92.

³²“Soñado el 18 de enero de 1969”, en *Literal* 4/5, op. cit., p. 166.

salvar a todos por la certeza ineludible del amor.” ¿Qué sabemos de ese destino que a todos nos dio una niña, con su aceptación y su rechazo, con su voz y su lengua erecta que no llegó a simular el pequeño apéndice ausente? “El soñante sabe”, lo que nosotros no sabemos, “que esas liebres escurridizas que el deseo le propone argumentan la función de aquello que nunca podrá ser predicado por sus palabras, de aquellas ausencias. En los ojos cerrados de su madre ninguna imagen propia lo llama hacia la vida.” No hay interpretación, no hay retorno, es el fin del sueño. Y en esta lección de análisis, de destrucción, de conversión de la tragedia en comedia, puede empezar otra literatura.

Hubo una ocasión en que las palabras de Freud, a través de Lacan, a través de Masotta, les permitieron a los escritores “reconocer en la literatura una verdad del deseo abierta al Otro para promover el goce de algunos: los que advienen, porque quieren, a la capilla del exceso (aunque esto no sea *justo* lo que llaman útil)”³³. Soberanía de negarse a servir sin dejar de desear algo más que un sueño: la literatura será otra no porque se inscriba en este reconocimiento, sino porque ya no podrá ser leída con miras a pacientes aplicaciones de sentido, capilla ardiente del exceso para gozar en lo inútil. En cuanto a los nombres que designan ese vacío incolmable, suscribirían quizá esta afirmación de Kafka: “Para escribir no hay más escuela que el sufrimiento”.

³³“No todo es historia”, *loc cit.*, p. 18 (subrayado del autor).