

conferencia inaugural

El caso de la literatura entre el pasado y el futuro

The Case of Literature Between the Past and the Future

O caso da literatura entre o passado e o futuro

Sergio Chejfec

UNIVERSIDAD DE NUEVA YORK (NYU), ESTADOS UNIDOS

Escritor argentino residente en Estados Unidos. Profesor visitante

en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Nueva York (NYU), donde dicta clases en la Maestría de Escritura Creativa en Español. Es autor de narrativa y ensayo. Entre sus últimos títulos se encuentran: *Teoría del ascensor* (Entropía y Jekyll & Jill, 2017), *Últimas noticias de la escritura* (Entropía y Jekyll & Jill, 2015), *Modo linterna* (Entropía y Candaya, 2013). En 2019 se publicará *Cinco* (Entropía y Jekyll & Jill). Correo electrónico: sgc5@nyu.edu

Artículo de reflexión

Conferencia inaugural del XLII Congreso IILI, llevado a cabo en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá entre el 12 y el 15 de junio de 2018.

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl22-44.clpf

Cómo citar este artículo:

Chejfec, Sergio. "El caso de la literatura entre el pasado y el futuro". *Cuadernos de Literatura* 22.44 (2018): 15-29. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.clpf>



EN ESTA CHARLA quisiera hablar sobre el tiempo. Un factor que amenaza con provocar el anacronismo inmediato de lo recién escrito, o aquello capaz de resucitarlo una y otra vez.

Siempre he preferido explorar el espacio en mis libros, no me refiero al espacio interestelar. Entre las dos coordenadas, el espacio y el tiempo, me resulta más apelativa la primera. Sin embargo, el tiempo es más eficaz porque sirve como plataforma de los relatos. En nuestra percepción, las cosas ocurren una después de otra; con los recuerdos sucede algo similar. Muchas veces se dice que toda narración se apoya en una organización específica del tiempo: siempre habrá elipsis, es imposible contar cada cosa; y las elipsis se orientan en un sentido progresivo, en la medida en que son elipsis, nunca espacial.

Esto sería ver el tiempo desde el punto de vista de la construcción del relato. Es decir, una novela puede empezar por el final de la historia y terminar en la mitad, desordenar secuencias, etc.; pero en general tenderá a referir una cadena de hechos, con los antes y después. Quizás el tiempo esté tan asociado al procedimiento literario, cualquiera que sea, debido a que su manipulación bordea complejas situaciones metafísicas, aun cuando las acostumbradas convenciones para representarlo, en un relato, nos haga suponer que navegamos de ese modo en una forma bastante pedestre de tiempo.

En paralelo, otra hendidura para observar el tiempo en las narraciones, o en la literatura en general, pasa por la serie histórica. El relato como texto que establece relaciones de sentido con el presente, cuando fue escrito y cuando es leído. Esas relaciones son dinámicas, hay más de un tiempo. Está la serie histórica de la historia, digamos, y la serie histórica de la literatura, que posee su propia economía y temporalidad.

Hay también otra forma del tiempo, semejante a la del silencio. El tiempo que no transcurre. Me refiero al tiempo inerte que rodea los libros olvidados, no vigentes, no leídos, descatalogados, los del cementerio o como se los quiera llamar; la abrumadora mayoría de los libros. En cierto modo es un tiempo definitivo, libros en el limbo o en el purgatorio, del cual improbablemente serán rescatados.

De modo que podría decirse que el tiempo es algo variable emanado por los relatos; pero también es una materia que al relato se le impone. Supongo que dicho así suena a básico o esquemático. Resulta sin embargo suficiente a los efectos del recorrido a proponer. Me gustaría ofrecer ejemplos en los que el tiempo aparece de uno u otro modo, dentro de los relatos o fuera de ellos, en las historias tramadas por las obras; y observar si esos casos de aparición, solapamiento, desaparición, ocultamiento, etc., nos interrogan, como quien dice, a esta altura del partido.

Empiezo entonces con esta cita que todos conocerán. “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. Es como comienzan las 351 páginas de la novela en castellano que debe estar entre las más leídas y publicadas. Según un cálculo de Carmen Balcells, citado por Xavi Ayén (59), para 2010 la novela llevaba vendidos aproximadamente 30 millones de ejemplares, sin contar las copias piratas. No sé ustedes, yo observo esta cifra como si allí se condensara una forma específica de legibilidad, clamorosa y abstrusa a la vez, no aquella con la que estoy acostumbrado a convivir y que podría resumirse, digamos, metafóricamente, en más o menos desafiantes problemas de puntuación o de significado. Porque leemos distinto un libro respaldado por 30 millones de copias.

La navegación temporal representada en la saga de García Márquez tuvo un correlato en la saga del libro. Durante 2017 se hicieron ediciones conmemorativas, homenajes e investigaciones por los 50 años de *Cien años de soledad*. Random House publicó una edición ilustrada, a cargo de Luisa Rivera. Esta edición puede ser vista como estado de la cuestión: no tanto lo que obtienen hoy los lectores del libro, sino aquello que los editores esperan que el lector encuentre. Como género de libro, la edición ilustrada conmemorativa puede ser vista como una coronación de lo legible, en el sentido de basarse en un consenso ideográfico según el cual las imágenes apuntan a una cristalización instantánea entre historia narrada y tiempo mítico (figuras 1 y 2).

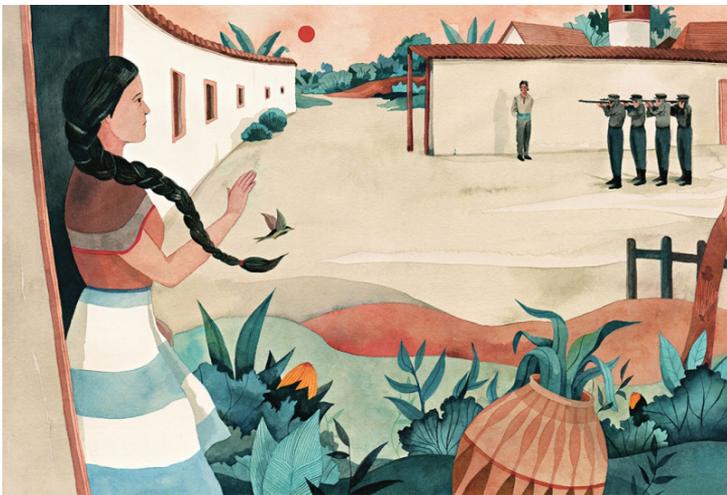


FIGURA 1. Quinta imagen del libro *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (edición de aniversario ilustrada por Luisa Rivera)



FIGURA 2. Tercera imagen del libro *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (edición de aniversario ilustrada por Luisa Rivera)

Apuntando en otra dirección, la revista *Arcadia*, de Bogotá, realizó una encuesta dirigida a 25 escritores o críticos, en la que pedía a cada uno de ellos una lista de las 10 mejores novelas latinoamericanas publicadas desde 1967.

El resultado fueron 50 títulos, que presumiblemente jalonan el medio siglo desde la publicación, aun cuando no se pudiera —por dificultoso, imagino— elegir la mejor novela de cada estricto año desde 1967 hasta 2017. La lista está en la página digital de *Arcadia*. La encuesta integra un *dossier* más amplio, dedicado a los antecedentes y el proceso de escritura de *Cien años de soledad*, y a estos libros herederos de la novela conmemorada.

El primer lugar entre los elegidos está ocupado por *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. En el puesto 50, el último, paradójicamente, está *Primero estaba el mar*, de Tomás González. Más votos diferencian un lugar de otro. No una naturaleza más o menos afín a la novela de García Márquez, porque si ese fuera el caso no se explicaría que *El beso de la mujer araña* esté antes que *El otoño del patriarca*, del mismo García Márquez, o que *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, esté rezagado respecto de *La novela luminosa*, de Mario Levrero. En el artículo ensayo llamado “Los herederos”, incluido en el *dossier* de *Arcadia*, Gustavo Cobo Borda

propone enlazar varios de estos libros con la novela fundante. Para ello se atiene a un plano argumental y de contenidos. Argumentos, escenarios y circunstancias, historias y personajes, son los factores del sistema orbital en cuyo centro se coloca a *Cien años de soledad*. Un sistema que, como muchos otros, podría disolverse con un leve cambio que se produjera en su equilibrio. O al revés, un sistema que podría aguantar sucesivas tandas de 50 novelas latinoamericanas hasta el fin de los tiempos, todas distintas, resistentes porque siempre podrán verificarse relaciones entre el núcleo, concentrado y orgánico, y la multifacética y dispersa periferia.

Esta aptitud de *Cien años de soledad* para formar parte de tantas novelas escritas después de ella, aunque no necesariamente a partir de ella, habla de una legibilidad, paralela o sencillamente solidaria, de la legibilidad inscripta en las 30 millones de copias. Me refiero a las condiciones de legibilidad que el texto inspira. Por un lado, está el consabido diagnóstico: con el realismo mágico, América Latina se torna legible; tanto en los países centrales como en los nuestros. En el caso de los nuestros, una especie de autoconciencia: un intento de hacer converger novela e historia. Pero también nos adaptamos a la legibilidad como si fuera un paisaje discursivo, con sus propias premisas, silencios, oscuridades, reflejos y volúmenes; no obstante, si es visto desde ahora, construido ese paisaje de modo fulminante porque nada es legible por naturaleza.

El texto *Cien años de soledad* enuncia su propia legibilidad en virtud de una serie de préstamos; legibilidad que luego funciona como foco irradiador de otros libros, pertenezcan o no a la tendencia. Hay estelas que se irradian desde la composición, hay efectos cascada en géneros más recientes, hay una dimensión institucional llamada García Márquez o *Cien años de soledad*; dos instituciones distintas. Todos los libros latinoamericanos tienen el derecho, en ciertos casos también el destino, de orbitar alrededor del núcleo; el derecho, el privilegio, el destino o la condena. Si pertenecen a la tendencia o tradición, resulta de pleno derecho; pero también van a orbitar, inevitablemente, por las razones contrarias, los que no pertenezcan a ella. Ese núcleo está compuesto de legibilidad y de cantidad de ejemplares publicados, como si un elemento fuera el predicado del otro.

Quiero decir, esta novela funciona, también, como sistema más o menos preciso de signos. Pero también, en tanto núcleo de significados culturales, está integrada a una dinámica de connotaciones. A los 50 años, hay una sublimación de la novela en favor de la figura de quien la ha escrito, su autor, que sin embargo resulta borroso en términos de individualidad,

para travestirse, usando la descripción de Agamben y Foucault, en un “instaurador de discursividad”. Acaso sea un punto de máxima condensación material, en el que el autor cierto de la obra está ausente, mientras la obra también lo está –aun cuando ella sostenga en última instancia la presencia del autor como instaurador discursivo–, conjugándose con la estela de discursividad que se despliega a su alrededor.

Es una situación que a veces suscita preguntas, y que a veces, a su vez, se responden de modo distinto. Como estamos acá entre pares –al fin y al cabo, todas las personas presentes se dedican a escribir–, supongo que puede llegar a ser una experiencia compartida. Me refiero a las preguntas que nos dirige la novela de García Márquez y a nuestras respuestas desde ahora, a sus 51 años. Digo “estamos acá”, y no quiero decir solamente que estamos reunidos, sino que estamos acá, fuera de América Latina.

Esto puede sonar a puntos suspensivos; por eso, digo: ¿cómo se responde hoy a la expectativa de un libro total, como pudo haber sido la novela de García Márquez? ¿Es necesario responder, o uno ya pertenece a otro sistema de coordenadas?

A veces el tiempo implica trastornos en la legibilidad. Los 30 millones, más los 51 años y la institucionalización, fosilizaron un poco esta novela. Alan Pauls tiene una hipótesis: “la verdadera herencia del realismo mágico se verifica en la llamada crónica latinoamericana”.¹ La demanda de proyección y continuidad debería entonces orientarse hacia la crónica; y se orienta de un modo firme. El punto entonces es que la novela está fuera del campo de las demandas, incluso del de las expectativas alrededor de una pertenencia. La pregunta, por lo tanto, es cómo puede definirse el paisaje literario a partir de esa ausencia, como si de la novela hoy se esperara cualquier cosa y nada a la vez.

Propongo un ejemplo un poco atípico, pero considerable. Estamos hablando del tiempo. En su faceta conmemorativa, *Cien años de soledad* coincide con la aparición de otro libro, de título mucho menos trascendental: *Libro N° 1, 1967*. Ambos títulos coinciden también en Buenos Aires. Uno se publica, el otro se escribe allí. Hasta hoy permanece inédito. Ambos, también, son voluminosos. El *Libro N° 1, 1967* tiene 500 páginas. Ese es uno de los motivos por los que permanece inédito. La otra razón entra más en el terreno de las presunciones: es un libro ilegible.

1 No pude recuperar la fuente de este comentario; recurrí a Pauls, pero tampoco fue capaz de hacerlo.

La autora es Mirtha Dermisache, artista argentina que con esta obra inicia una trayectoria de cuatro décadas, un poco más. Este libro inaugural ha sido anticipatorio en varios sentidos. Como digo, no logra que sea publicado debido a sus 500 páginas. Un amigo le sugiere que lo divida en dos o tres partes. Ella obedece; de todos modos, continúa inédito. Estos detalles son en apariencia incongruentes con un objeto llamado, por lo general, libro. Pero era una noción –esa palabra, libro– a la que Dermisache no estaba dispuesta a renunciar como estrategia de organización de su escritura.

En realidad, el libro consiste en una secuencia de páginas de escritura ilegible. Acá se muestra una página de este libro (figura 3).

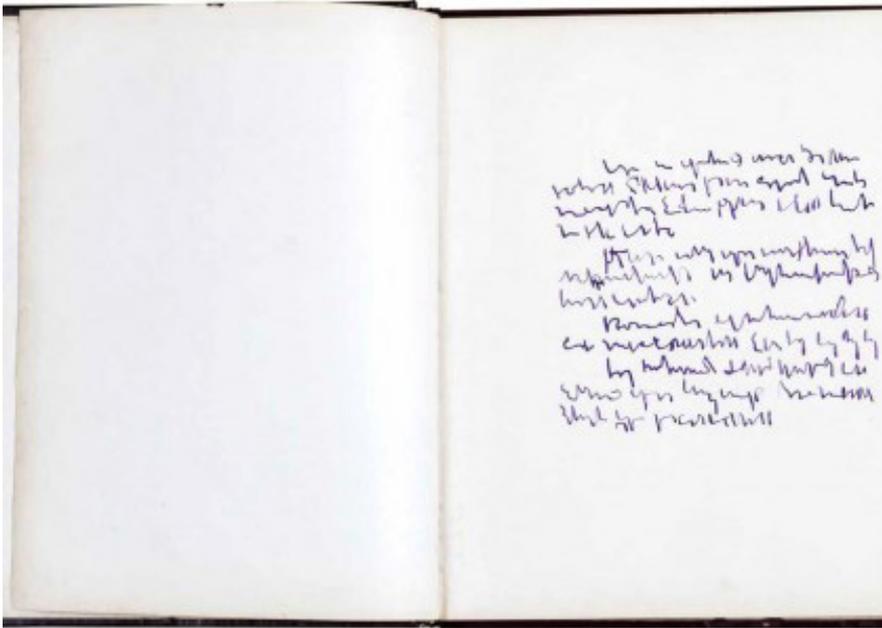


FIGURA 3. Página del *Libro N° 1*, 1967, de Mirtha Dermisache

Lo primero a observar es lo más obvio: una ilegibilidad que no fue obstáculo para que Dermisache considerara este conjunto de páginas un objeto textual. Allí interviene no solo la misma composición del objeto, su división en páginas, sino también la superficie de cada una. Como podrá verse desde este momento en casi toda su escritura, los grafismos se apoyan en patrones de escritura manual. El trazo, la morfología modular de las líneas, que evoca densidades similares a las de las palabras, a su vez

encadenadas hasta determinado punto, cuando una supuesta unidad de entonación –la oración– cierra o concluye.

Pero acaso el elemento más intrigante de esta escritura pertenezca a un orden estrictamente visual. Cuando digo “estrictamente visual” me refiero a que pertenece a un orden difícilmente asimilable, mediante alguna metáfora, a un registro textual. Se trata de la economía de la composición; un ritmo asumido. La naturaleza orgánica de la página de Dermisache lleva a admitir que algo dice, y que aquello dicho pero no legible, está en la base de la composición. Es, digamos, algo previo, de un modo similar a como ocurre con la escritura; porque cualquier texto que leemos lo consideramos como un epifenómeno de haber sido escrito, que sin embargo recupera su condición orgánica cuando es leído.

Por lo demás, toda esta escritura asémica, como también se la llama, está organizada según modelos de circulación textual. Dermisache compuso, según géneros, series que llevan nombres familiares para nosotros, escritores: cartas, postales, periódicos, textos, *newsletters*, cuadernos, historias, libros, etc. Aquí un ejemplo de periódico (figura 4), otro de postal (figura 5) y otro de carta (figura 6). Una serie es propicia para este preciso momento: Lecturas públicas (figura 7).



FIGURA 4. Página del *Diario 1* (1975), de Mirtha Dermisache

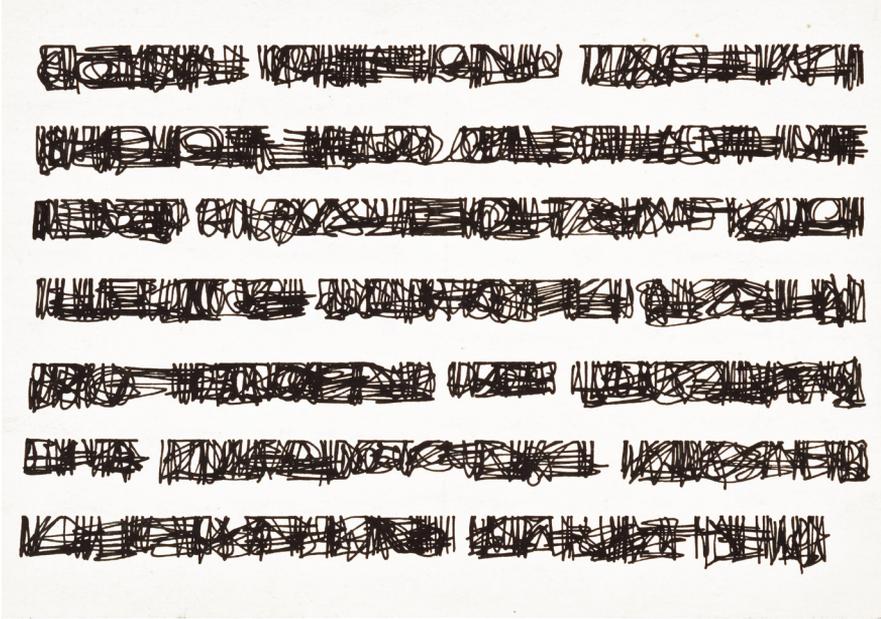


FIGURA 5. *Postal* (1975), de Mirtha Dermisache

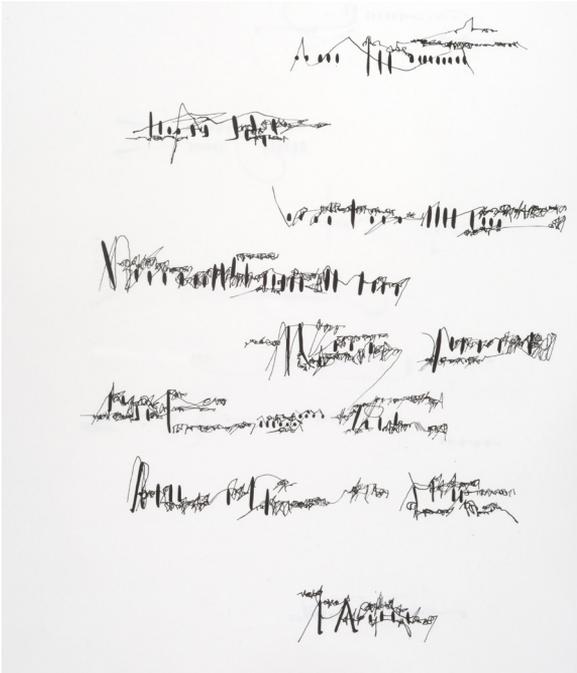


FIGURA 6. *Carta*, de Mirtha Dermisache



FIGURA 7. *Lectura Pública N° 3* (2006), de Mirtha Dermisache

Dermisache llega a la escritura desde la plástica y la didáctica infantil asociada a ella; enseñar significaba para ella proveer los materiales y herramientas para pintar, nada más. Lo mismo hará años después con miles de adultos. En realidad, en su dedicación a la escritura no abandona ninguna de esas premisas: la creación plástica como acción espontánea, la pedagogía como facilitación material, nunca de contenidos. Esa convergencia, que describe una tensión entre disposición creativa y deliberación estética, resultó intrigante y consistió en desarrollar sin solución de continuidad estos grafismos escritos.

Pero volvamos al tiempo, en este caso a la serie histórica. Escribir sin decir nada en los años 70 podía resultar frívolo –cuando se decía tanto y todo parecía decisivo–. Que fuera una mujer quien escribiera de ese modo podía parecer todavía más injustificable, pero quizás por eso ni se lo tuvo en cuenta como potencial provocación. Algunos pocos la tomaron en serio. En el campo de la literatura, Edgardo Cozarinsky, Héctor Libertella, Roland Barthes. Entre las varias maneras de observar el trabajo de Dermisache

sache, hay una que me parece ahora pertinente porque interroga la escena literaria: alguien que escribe, que no se manifiesta a través de lo legible, sino que se disuelve en aquello que, una vez inscripto, no se puede leer, y que al hacerlo dibuja una letra que se escribe a sí misma.

Su escritura como acto de refutación. Refutación de las legibilidades imperantes, las dominantes y las boyantes, las de entonces y las de ahora. En tanto escritura, la de Dermisache, como todas, libera una serie de consignas y premisas sujetas a una interpretación instalada más allá de las intenciones. Pensemos: sus grafismos como monumentos bidimensionales, escritura secreta que dice todo lo que el resto de la literatura no dice; o también que dice lo contrario, lo diferente o lo desviado respecto de aquello que está escrito y resulta legible.

A la vez, es una escritura que, con esas características, está liberada de cualquier preocupación literaria, deliberada o forzosa, por darse a leer y dirimirse en un campo de tensiones discursivas. Al no ingresar en la literatura se desligó de la historicidad que esta dictamina. Sus libros pertenecen al momento en que fueron escritos, pero circulan en una dimensión sustituta y medio fantasmal, orientada hacia adelante, no hacia atrás, porque el presente de los textos imposibles de descifrar se renueva de un modo constante.

Es también un corpus que posee una relación explícita con el silencio, del cual se nutre, aunque descansa en una elocuencia paradójica: dice con claridad algo muy difícil, en realidad imposible, de entender. Alude a un estricto e insólito principio de restricción: escribe sin parar a condición de no poner nada. Ese “poner” como sinónimo de escribir –que cuando alude a la escritura resulta equivalente a “jurar”–, se ve en Dermisache dramáticamente representado. Porque la consigna central de toda escritura descansa en su inmutabilidad. La inmutabilidad permite la inscripción. La inscripción supone la legibilidad, en todo caso la comprensión. La escritura de Dermisache es una aporía que ella se dedicó a variar. Detrás de esta escritura inepta para la prueba de ser leída en voz alta, uno podría ver otra forma en que las ambivalencias o vericuetos de un escritor se revelan. Es como si Dermisache bordeara el fondo de ilegibilidad que toda escritura representa y sobre la que se destaca.

El modo Dermisache tiene también la virtud de presentarse como una literatura en particular, con todos los atributos, aunque sin sus propiedades. Es como si esta producción silente hubiese estado concebida a partir de una idea fuerte de corpus literario: la autora fantasma que se reparte entre papeles letrados y privados, fragmentarios y orgánicos... La

evolución de sus grafismos y dispositivos se convierte en metáfora de otra evolución sin significantes, que vendría a aludir, en términos negativos, a la obra vacía de alguien que escribe.

Quien observe el desarrollo de sus grafismos y dispositivos editoriales, los motivos que van cambiando, la fluctuación de registros materiales, el encañamiento entre silencio y periodos de trabajo, puede ser que imagine la trayectoria de un escritor. O puede ser que no, que no la imagine. Lo cierto es que, de todos modos, la extraña envoltura de la obra de Dermisache funciona como una predicación de los más diversos avatares textuales.

Creo que allí se esconde una posible petición literaria: el relato como la materia textual que reordena la escritura de todos los demás registros de la sociedad. Incluso más, la obra de Dermisache supone aquello escrito que precisa ser aclarado, traducido o representado, cuando al mismo tiempo se resiste a ello.

Vuelvo un poco al primer libro de Dermisache para mencionar otro aspecto que, acaso y también, nos interpela de un modo específico. A ella no le gustaba colgar; no concebía su obra para la pared de la galería. Sus intereses apuntaron a la publicación. De manera un poco tardía encontró un editor con quien pudo hacer compatibles esos mundos. Florent Fajole –el nombre del editor– lo explica muy bien en un breve artículo. Ambos desarrollan la idea de un “dispositivo editorial”, un planteo de instalación adecuado a la obra de Dermisache, que no apunta a la verticalidad (la obra colgada), sino a la horizontalidad (la obra publicada, el libro o el papel apoyado, ajeno a las jerarquías físicas). Estoy dando un rodeo, no me estoy refiriendo al primer libro de Dermisache. Fajole llega al concepto de dispositivo editorial a partir de vincular la obra de Dermisache con la desestabilización del objeto artístico que se produce en la primera mitad del siglo xx. Y ve esta obra como una impregnación de ese proceso en el ámbito de la escritura y de la circulación textual.

Nosotros, escritores o escritoras, estamos habituados a las preguntas sobre la escritura. Las preguntas que nos hacemos entre nosotros o que nos hacen: cómo escribimos, cuándo, qué nos mueve a ello, etc. Pero estamos menos preparados para las preguntas sobre la circulación de lo que escribimos. En esto solemos ser más pasivos, no siempre elegimos cómo circular, ni nos preguntamos sobre ello. Y cuando a veces lo hacemos, las alternativas tienen distintos nombres pero una sola modalidad: la casa editorial.

El primer libro de Dermisache, aquel de 1967 y 500 páginas, puede ofrecer una intrigante enseñanza también en cuanto a su deriva material.

Dermisache descartaba recurrir a cuadernos o a hojas sueltas. Logró entonces que una imprenta le encuadernara un libro, compuesto de hojas en blanco. Ahí tenemos ya el objeto, no escrito pero constituido. No es el escritor trabajando para que la industria o el sistema bendigan su labor otorgándole identidad, sino el sistema ofreciendo una materialidad concreta para ser llenada por el autor.

¿Qué problema habría, entonces, en tomar, en un segundo movimiento, la escritura de Dermisache como una trama asémica a ser completada, traducida, referida o expurgada, incluso criticada, por otra escritura?

No muy distante en el tiempo, otro argentino, Osvaldo Lamborghini, jugó a crearse un sistema privado de edición y escritura. Su consigna se basó en una paradoja –en este momento, para nosotros, acaso menos paradójica habiéndome referido a Dermisache–. La frase de Lamborghini se ha hecho bastante famosa, es lúdica y provocadora al mismo tiempo. Proponía “publicar, después escribir”. En plenos 60 o 70, esto podía considerarse frívolo o escapista; ahora hay más apertura hacia las connotaciones conceptuales de la idea. Conceptuales y hasta políticas, en la medida en que invierte una correlación basada en las jerarquías letradas y en la autoridad del discurso individual. El reflejo práctico de la consigna de Lamborghini –que parecía meramente teórica– parece un chiste, hasta un sueño infantil. Tomaba un libro corriente, intervenía la portada con su propio nombre y el nuevo título. En ese momento ya podía considerarse un libro publicado; restaba escribirlo, cosa que hacía en el interlineado de las páginas interiores –una operación acaso revelada por su hermano Leónidas, con gran cantidad de inéditos y borradores escritos en interlineados de diversas publicaciones–.

“Publicar, después escribir”, sonaba también a refutación de la literatura de intención testimonial o política, que precisaba del orden convencional de acciones como garantía de su confianza en la causa y efecto. La amenaza del juego de Lamborghini consistía en su plasticidad inherente, y en su infinita capacidad de multiplicación. No era escribir un libro para que luego se reprodujeran cientos o miles de copias –o sea, lo normal–; sino tomar cientos o miles de copias para hacer igual número de originales distintos. “Publicar, después escribir” como una forma también de cambiar el tiempo de la literatura: la peripecia que precede al libro.

Entonces tenemos el “publicar, después escribir” como, acaso, refutación ideológica del orden libresco. Esto podría ser Lamborghini. Pero si proyectamos la frase a la obra de Dermisache, vemos que hasta la idea de escritura parece insuficiente para denotar la publicación. Y en este sentido,

asistimos a una refutación más radical del orden de los libros, en el que estamos metidos.

Por último, me gustaría proyectar esa inversión temporal inscrita en el “publicar, después escribir”, sobre una obra que parece inspirada en el solipsismo de Dermisache y en la beligerancia de Lamborghini. Me refiero a buena parte de la obra de Clarice Lispector; esa zona suya tramada por la escritura mixta (la crónica, el diario, el relato, la experiencia), superpuesta en varias ocasiones a escrituras previas, en muchos casos también publicadas. En libros como *Agua viva*, que de algún modo provienen de textos inéditos, cuyos fragmentos vienen a su vez de textos publicados, organizados y fragmentados según distintos criterios o momentos, encontramos un abanico de acciones que atraviesan la noción de temporalidad –sería mejor decir que la perforan–. La temporalidad como orden sucesivo de hechos, que contiene las premisas de profundidad y verdad de las que solo ese tipo de organización temporal puede ser vehículo.

Como ejemplo menciono su última novela, de 1977, *La hora de la estrella*. Es un libro que trabaja contra la idea de transparencia narrativa, y que tampoco se lleva bien con la idea de legibilidad como valor literario. Como saben, el texto relata la complejidad de contar una historia trágica y anónima. Si quisiéramos extraer una estructura profunda, diríamos que se amolda al melodrama (como describe uno de los subtítulos: “Historia lacrimógena de cordel”); pero esa filiación genérica solo puede esgrimirse al precio de ignorar los pensamientos, idas y vueltas, intervenciones del narrador sobre la historia que va contando. Es, por ejemplo, lo que dejó de lado la película basada en la novela, incapaz de reponer la distancia textual omnipresente en todo el relato.

Precisamente, tomo los subtítulos como ejemplos claros de una inestabilidad que se proyecta desde el sentido hacia la plataforma que debería transmitirlo, el libro, y que postulan, como deseo de autoedición, un gesto trastocado en el tiempo. Como si la enumeración de subtítulos hiciera más proliferante la historia, en la medida en que invocan distintas y equivalentes “publicaciones”, y como si la hicieran también más evasiva y tortuosa en tanto, como subtítulos, apuntan a dirigir una lectura que se define como imposible y en todo caso opaca.

Otra sustancia intrigante en el contexto de lo que quiero decir, está dada por las múltiples referencias musicales. Tanto el prólogo (que asume la voz de Lispector real –podríamos decir: otra portada–) como el texto invocan la naturaleza de la construcción musical como un ideal de trans-

misión imposible para lo textual; y en esa construcción musical ocupa un lugar eminente la notación, sistema de signos ilegible para el no entrenado. Supongo que la idealización de lo musical, en el sentido de sistema puro de transmisión, sin la entropía comunicativa derivada de uso del lenguaje, encuentra en una escritura liberada del trabajo de tornarse legible, únicamente dedicada a la denotación, el evento más utópico en el que poder recostarse y operar por contraste, para confortación del cansancio derivado de escribir.

Ahora sí para terminar... Quise hablar del tiempo en su condición más variable (factor, recurso, contexto), para proponer que los libros son o terminan siendo otra cosa de lo que esperamos, como lectores y como autores. Quiero decir, al comienzo mencioné *Cien años de soledad* para subrayar su hiper-legibilidad; luego un caso aparentemente opuesto, el de *Dermisache*, protegido tras la ilegibilidad. En un caso tenemos la agobiante transparencia; en otro, la desconcertante connotación. Ambos conviven de distinto modo con las diferentes nociones y desarrollos del tiempo.

Obras citadas

- A hora da estrela*. Dir. Suzana Amaral. Raiz Produções Cinematográficas, 1985. Filme.
- Agamben, Giorgio. "El autor como gesto". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.
- Ayén, Xavi. *Aquellos años del boom: García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA Libros, 2014. Impreso.
- Fajole, Florant. "El libro, ese cuerpo sin órganos". *Publicaciones y dispositivos editoriales*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 2011. 18-22. Impreso.
- "La novela que nos sigue contando: 50 años de *Cien años de soledad*". *Arcadia* (2018). <http://especiales.revistaarcadia.com/cien-anos-de-soledad/index.html>. Web.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Río de Janeiro: Rocco, 1977. Impreso.