

Veintiocho (no siempre contradictorios) preceptos para un buen uso de la Literatura

Epifanio Ajello

Università di Salerno (Italia)

Traducción del italiano: Adriana Crolla

1.a. El autor no existe.

114 115

Como la mancha negra, que el humo de las estufas deja en la pared y se manifiesta como señal de una *pérdida*, así la obra deja un *halo* (de sí) como testimonio del texto (una pérdida, un legado, una esencialidad). Dónde se imprime (se esfuma) esta última *aureola* (el halo) no queda muy claro. Como tampoco es fácil determinar quién es el que cumple en realidad el rol del radiador.

1.b. El autor existe.

El autor es como un “consejero”. Aconsejar significa participar, tomar parte también del consejo que se da. Participar del mundo donde el consejo actúa. ¿Pedagogía? Quizás el narrar esté indisolublemente ligado al arte del aconsejar. Como si fuera un acodo moral del mismo. Walter Benjamin: “en todo caso el narrador es persona de ‘consejo’ para quien lo escucha”.

2.a. La Literatura tiene sólo un tiempo.

Aquél que emplea para constituirse en texto (y sin embargo sabe muy bien que está hecha de todos los tiempos) como también sabe que en el tiempo, cambian los sistemas de representación junto con los de decodificación. Se transforman los medios, los gustos, los soportes, las morales, los puntos de vista y más lentamente las funciones. La Literatura sabe bien que lo que cambian más profundamente son las relaciones, o mejor dicho, la capacidad de crear relaciones nuevas.

Sabe que cambiará el sistema de reproducibilidad como los cánones de las obras. Sabe que variará su lengua (de original devendrá arcaica). Sabe que por tanto mutará el “modo” de la lectura y los juicios de valor y que, por sobre todo, un día morirá su lector modelo, aquél que ha imaginado y que habrá otro que no imaginó. Y si ese texto tiene un autor, también el autor modelo (aquél que fue soñado) se evaporará dejando en su lugar sólo una onomástica, o irónicamente, una función-autor y que lo que importará será la imaginación de un sentido (variable) que su escritura dejó, y así hasta el infinito.

2.b. La Literatura tiene muchos tiempos.

Pensando bien, la concepción de un tiempo lineal, al menos en literatura, es anticuada. Quizás para ella (y manteniendo la paz con los físicos) sería mejor hipotetizar un tiempo resbaladizo, como por ejemplo un eje móvil donde las bolitas (las Obras) dispuestas en él, con un simple movimiento del plano (el tiempo de la lectura) se concentran en un mismo sitio o se desperdigan en constelaciones radiantes. Conformando insospechados espacios de encuentro o situándose alejadas una de otra. De todo este movimiento, de este entremezclarse, la culpa es del inestable eje o de la misma consistencia de las Obras-bolitas. Eugenio Montale: “Todos los desgarros son contemporáneos”.

3.a. En el texto literario hay una parte que permanece inmóvil,

quieta, idéntica en el tiempo: el *fenotexto* (función comunicativa, documento); pero también tiene otra que se modifica (que es modificada continuamente desde afuera): el *genotexto* (función estética, monumento). Sería bello, sin embargo, imaginar un lugar en el interior del texto donde fuera posible individuar una demarcación entre estas dos “zonas” (aunque todos sabemos que no existe). Y sin embargo fascina pensarlo quizás porque provoca una tremenda angustia la eventualidad de poder recorrer este lugar: ¿qué cosa podría anidar en este sitio inconsistente, en esta zona *insignificante* y sin placer?

3.b. Nada permanece inmóvil en un texto literario.

Durante un baile de gala, la Literatura no queda jamás “plantada” y regresa siempre allí, al centro de la sala. Los caballeros (los lectores) la conducen en la contradanza a dónde quieren, eligen el paso y la sonrisa. La Literatura no conoce sin embargo todos los bailes posibles. Tropezca alguna vez mientras el caballero le mantiene fija la mirada: para él es la mejor bailarina, entre sus brazos, se entiende, mientras los otros sonríen, alrededor de la pista, tras de los abanicos de la sorna.

4.a. Un texto literario contiene siempre una intención “princeps”,

lo que significa, lo que comunica, se ofrece inmediatamente a la más económica y evidente de las interpretaciones. La Obra establece de este modo, a propuesta del autor, una primera identificación orientando algunas percepciones sobre las estructuras que la componen. (Pero es esta misma disposición de las partes la que se percibe perfectamente en la orquestación de un lenguaje ordenado, y la que permite, a despecho de la

voluntad del autor, que se originen las condiciones necesarias para entramar nuevas relaciones y que lectores-modelo (no del todo previstos) deberán encargarse de controlar.

4.b. Un texto literario no contiene siempre en su interior una intención "princeps",

sino quizás, el efecto de un compromiso con la Obra que está escribiendo, con sus necesidades, congruencias, deseos, que se *forman durante la escritura*: del léxico a los temas, de la trama al estilo y hasta el placer de la composición. En este sentido el escritor es también controlado por sus propios personajes quienes lo observan mientras, con preocupación, se ve sometido a la voluntad misma del significar (*intentio operis*). Como Carlo Goldoni nos confiesa mientras escribe *La Locandiera*: "Yo mismo desconfiaba casi desde el principio de verlo (al Cavaliere di Ripafra-tta) razonablemente enamorado al final de la Comedia y sin embargo, naturalmente conducido por la naturaleza, paso a paso, como se ve en la Comedia, me fue posible presentarlo vencido (realmente enamorado) al final del II Acto. Yo no sabía qué cosa hacer en el III Acto y sin embargo, me vino a la mente..."

116 117

5.a. Un texto situado en el mundo lo altera y es por él alterado.

Estimula una tradición de escritura; crea diferencias, arrastra e invierte cambios en el 'sentir' (en el actuar) y en la simbología del imaginario; tal como le ocurre también a la escritura que compone el texto. Siempre que la finalidad sea la de comprender sobre todo nuestro tiempo. Walter Benjamin: "No se trata de presentar las obras de la Literatura en el contexto de su tiempo sino el de reconocer el tiempo que las lee, es decir, el nuestro, a partir del tiempo del que son emergentes".

5.b. Un texto situado en el mundo no lo altera ni es alterado por él.

La obra imagina que se mueve apartada y cambia la realidad (la Historia) por un espejo. Quisiera sustituir al Mundo pero no hace más que subrogarlo insistentemente, y al menos por signos, sin saberlo, construye su historia, despliega, ostenta una posesión legalizada, sin darse cuenta (la Obra) de que en realidad no *posee* nada.

6.a. La escritura literaria no duplica al Mundo.

Como tampoco puede honestamente contenerlo dentro suyo. La escritura se constituye en un lenguaje que viene del mundo (que *es* el mundo) y sobre el cual se sitúa, mediante signos,

gérmenes de significación, conglomerados de imágenes y cualquier otra cosa más retóricamente definible; la escritura literaria estará siempre más dispuesta a reordenar su “mundo real” en un nuevo *ropaje* imaginario, en un nuevo *relato*; o al menos, a dejar huellas significativas (plausibles) de este trabajo. Wolfgang Iser: “La obra literaria no es considerada un registro documental de algo que existe o ha existido sino la reformulación de una realidad formulada precedentemente, que hace emerger algo que antes no existía”.

6.b. La escritura literaria duplica el Mundo.

La obra nace fatalmente (necesariamente) de la realidad y tiende a volver a ella, a veces equivocándose de ruta (si es Literatura de verdad) con nuevos (improvisados) itinerarios y de todo este complicado transitar en nuestra existencia deja huellas desperdigadas, melodías del Flautista. Si transitamos con ella (o mejor detrás de ella), si seguimos su sonido, no encontraremos los paisajes y las pasiones de nuestra existencia (y tampoco los ratones de las fábulas). La obra nos conducirá a lugares desconocidos pero que inequívocamente siempre reconoceremos; nos hará un guiño, nos indicará el pleno sentido de cuánto (y cómo) estamos viviendo dándonos la impresión de estar en el Mundo, aunque en realidad sea su representación. Parafraseando al buen Vico, la Literatura revisita la historia en “espiral”, o mejor, la recorre sin repetirla.

7.a. La Literatura no elige su público.

Aparecen las Instituciones y colocan sobre sus estantes las historias literarias. Para aprender a enseñarlas. Y así la literatura se reproduce por partenogénesis hasta que surge el primer embrollo evolucionista o revolución o nueva propuesta de escritura. Y luego, nuevamente a aprender, a enseñar. Didáctica literaria. Y hegemonía del canon (*Los Novios* de Manzoni). Pero cada tanto ocurre, como se ha dicho, un impredecible cortocircuito, un casual incidente que invierte la rueda y la Literatura se pone a empujar a la Historia con la que poco antes estaba aparentemente confabulando. (*Pinocchio*).

7.b. La Literatura elige su propio público.

Evita los *lectores reales* porque son más verdaderos, más consistentes que los *lectores modelo*. Pero algunas veces prefiere los lectores “prefabricados y al alcance de la mano”, prodigiosamente pertrechados de mente y gusto televisivo, periodístico y editorialistas. Una parte de la Literatura, entonces, los acoge bajo su manto; les provee de aquello que le piden, a cambio de nada.

8.a. La Literatura es transitiva.

Logra traducir el rumor de las hojas tocadas por el viento en un sentido más denso quizás que el del mismo viento.

8.b. La Literatura es intransitiva.

Maleducada como es, solamente se señala a sí misma, pavonea la orgullosa escritura que la compone. No intenta reconstruir la realidad torciendo el lenguaje como el bastón sumergido en el agua según la célebre metáfora de Louis-Ferdinand Céline. La realidad aparece así (¡oh sorpresa!) contrahecha, alterada, y por esta vía, fácilmente reconocible. Definitivamente más verdadera que lo real. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* de Carlo Emilio Gadda:

“¡Ir al puente del Divino Amore!, ¡sí, fácil!, dos kilómetros y medio, y nos quedamos cortos: cuarenta minutos de caminata: arrastrando a la muchacha, y encima con esos zapatones que llevaba. De vez en cuando aparecía el sol, un disco, una esfera lábil y despintada con desbandados velos de vapores en la carota, a tal punto que parecía yema de huevo adentro de la clara: o por momentos tibio, fofo: y de golpe, con un repentino bostezo del día, entre una nube y la subsiguiente: despabilado arrogante parrandero, a caballo galopando el ventarrón: fuga y viaje, desde el mar, de todo el nubolaje a patadas en el culo, hasta chocar de costillas contra los picones de los Apeninos.¹

118 119

9.a. La Literatura es peligrosa.

Es perniciosa, amoral, (inmoraliza), provoca fugas del mundo. Se divierte haciéndose observar, mientras consume su toilette frente al espejo. Impúdicamente desentierra de nuestro interior, lenguajes inimaginables, imaginaciones impronunciables, ideologías licenciosas. En este sentido es capaz de todo, hasta de inventarse una moral para uso exclusivo y por si fuera poco, con aliteraciones, metonimias que no explican ni siquiera las más simples experiencias. La Literatura actúa por su propia cuenta.

9.b. La Literatura es útil.

No es ingenua jamás, quizás, un poco arisca como lo puede ser un padre severo. Sirve para poder entender al mundo, desacelerándolo en sus páginas, poniendo escollos por doquier para que se tropiece, y colocando semifusas donde el sonido reclama fusas. Pero cuando logramos alcanzar experiencia de este mundo “imposible” y “jocosos”, no podemos ya volver a vivir nuestra realidad como antes de la lectura. Hemos perdido definitivamente la salida exacta en el ritual camino del retorno.

10.a. En la Literatura está la Historia.

Entrar a un libro es entrar a la historia: aquella que la compone y también aquella (no necesariamente la misma) que la

Literatura misma *viene a producir*. Erich Kohler: “Cada análisis sociológico de la Literatura debe proceder históricamente, cada historia de la Literatura debe proceder sociológicamente”.

10.b. En la Literatura no hay Historia.

Y sin embargo hay lugar, un vacío por llenar. Expuesta a lo largo de las galerías podría registrar no los hechos, naturalmente, sino al menos la *literariedad* que de hecho ha *venido a producir*.

11.a. La Literatura no garantiza siempre el “buen” resultado.

Informa solamente sobre el correcto montaje de las partes. Como los instructivos del juego del *Lego*. Pero para el niño, armar la astronave según las instrucciones previstas en la tapa de la caja, será solamente uno más de los placeres entre las otras aventuras que le proporciona el juguete. Umberto Eco: “Los signos literarios pueden ser una organización de significantes que, además de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado”.

11.b. La Literatura garantiza a veces el “buen” resultado.

La Literatura es como un bosque que contiene al lector. El cazador ve allí el escondrijo de las zorras; el niño, el lugar de las hadas y el lobo malvado; el carpintero, la reserva de madera. Y es en verdad cualquier cosa, según la coherencia (y el deseo) de quien lee. (Obviamente, por cuánto me pueda esforzar no podré jamás ver, en ese bosque, el refugio de las ballenas).

12.a. Los géneros existen.

Son jaulas que mantienen prisioneras a las *fabulae*. Muchas de ellas querrían escapar. Pero si alguna narración escapa es para entrar en otro recinto. No hay vacíos entre los recintos donde poder perderse ya que los vallados encajan entre sí. Naturalmente hay recintos vetustos, decadentes, cuidadosamente evitados por las nuevas escrituras pero jamás abandonados por las viejas (los viejos textos no se escapan jamás aún cuando se les abra la puerta) y que permanecen, desordenados, con sus páginas arrancadas por el viento. La Literatura y su taxonomía. A lo largo de las celdas ni siquiera una pista, al menos sutil.

12.b. Los géneros no existen.

Son casilleros imaginados con posterioridad, sólo para poder ordenar con comodidad los escritos que tienen cierta re-

lación entre sí y poder conservarlos (*freezer*). Pero, de hecho, nadie ha visto jamás los géneros; se cuenta de lejanas extensas planicies desiertas con cercos... pero son fabulaciones: los géneros, repito, nadie los vio jamás.

13.a. La lectura no contrata.

(Sí, de hecho no hay más lugar “para la original visión del autor sobre los hechos de la vida y del mundo”). Leer es una actividad cognoscitiva sólo del *mundo ficcional*. La lectura sabe entrar allí y escarbar en su léxico, sabe mirar bajo los nexos de la lengua, chismorrear con la historia y ni siquiera toma conciencia de que acarrea dentro de sí otras narraciones, que produce alegorías impredecibles, que mezcla ideología y lenguaje, que genera historia de historias.

120 121

13.b. La lectura contrata.

La interpretación no es algo que se da después de la producción de los textos sino algo que se establece en el mismo acto de su generación. El autor firma un pacto de intención con el lector pero podríamos agregar, un poco astutamente, que al final... no contrata, porque lo importante no es tanto lo que *quería decir* el autor sino lo que *quería que se dijese*.

14.a. Hay ensayos críticos que pelean por alinearse junto a los textos literarios.

Que se transforman en una *dépendance* de lujo (a veces no se puede leer una novela, una poesía sin haber leído antes o después, aquel ensayo particular que se convirtió en su apéndice). Estos ensayos son como los delfines para los barcos. No se sabe si siguen la dirección de la nave o indican su ruta. Hacen tan bien de peces guías que se conocen todos los recorridos del espacio textual (tanto como al inmenso mar que lo rodea); saben dónde están las anclas de su estructura, hace tiempo que han desordenado los cajones en busca de documentos, de testamentos, de argumentos, conocen cómo se desbarata la lengua, saben aportarle también otras funciones inusitadas, y alguna vez (un exceso) colocan erróneamente el texto en una silla y le hacen decir cosas que no piensa. En estas funciones, socialmente apreciables pero aparentemente inútiles (las dos escrituras son inconmensurables) los sabios guían (legitiman), de alguna manera, como importantes exégetas, el recorrido del texto en las instituciones de lo literario, sancionan tanto su improbable duración como sus legados testamentarios. Pero no pueden prever que la hélice puede romperse y el mar desbocarse.

14.b. Hay estudios críticos que no intentan acodarse a los textos literarios.

Los flanquean a una cierta distancia, apenas incursionan en sus fronteras, sus territorios limítrofes, sin entrar jamás directamente en el condado. Se contentan, si todo va bien, con encontrar residuos, indiscreciones, indicios de otros espacios (de otros paisajes) donde estos textos quizás emerjan con otras significaciones; cumplen, podríamos decir, una función de vigía; o con mayor operatividad, indican, señalan, recorridos ligeramente diferentes por medio de los cuales regresar a ellos (aún cuando experimenten agónicamente esta sensación de lo provisorio).

¹ *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, cap. 9.

Carlo Emilio Gadda (1893-1973) La complejidad estilística y la dificultad que provoca el pastiche discursivo (en particular la inclusión de las diferentes formas dialectales que impactan en el italiano standard) del *Pasticciaccio*, ha hecho de este texto y del estilo gaddiano, un fenómeno proverbial. Gadda ha querido reflejar en su forma más espontánea y real la lengua viva con marcada preferencia de la oralidad pero instaurando un estilo macarrónico, un *pastiche* donde se mezclan todos los estilos posibles: el de la burocracia, la técnica, la jerga y en el que la brutal deformación lingüística refleja el marcado antifascismo de Gadda, escritor en agria polémica con la sociedad y los procesos históricos de su época. La polifonía se completa con préstamos de lenguas extranjeras, onomatopéyas, cultismos, juegos estróficos, un refinado experimentalismo verbal y la representación, no tanto en lo sintáctico sino en lo sonoro, del efecto sinfónico de la realidad social y cultural de Italia. Al mejor estilo Joyce, la traducción de los textos gaddianos presentan un desafío mayúsculo aún cuando se pretenda hacerlo a una lengua tan cercana al italiano como el español. La traducción del párrafo pertenece al escritor y periodista Enrique Butti, escritor y periodista santafesino. Autor de la novela *Indí* (Bs. As., Losada, 1993) - *Pasticciaccio argentino* (trad. al italiano de Angelo Morino - Milano, Il Saggiatore ed, 1994) Novela en la que Butti elabora una interesante historia ficcionalizando el viaje y estadía de Gadda en el Chaco argentino.