



## Entreacto<sup>1</sup>.

El *Museo de la eternidad narrativa* que postula Macedonio dialoga, también, con la escritura de Juan Emar, e instala la contaminación intertextual como respuesta al alejamiento de la referencialidad y a la consiguiente desnudez de los mecanismos de representación metafórica. Al igual que el museo macedoniano, *Umbral* se configura como una *novela río*, en la cual convergen todas las escrituras del autor, dando cuenta de un proyecto de resistencia ocultista<sup>2</sup> a la reproducción mimética de la realidad.

### ESCRIBIR PARA SÍ Y ESCRIBIR PARA LOS OTROS.

Juan Emar.

"[...] Apenas uno comienza a escribir viene, más o menos precisa, pero viene siempre la imagen de un público que ha de leer y juzgar lo escrito. Es esto, a mi modo de ver, una cosa nefasta pues sería tarea casi imposible la de precisar cuantas sugerencias y prejuicios se filtran junto con tal imagen impidiendo decir con completa espontaneidad lo que haya que decir. Sin desearlo, sin siquiera preocuparse, uno trata de satisfacer a ese público imaginario, público hecho de nuestros propios juicios sobre otras obras y sobre las críticas y opiniones oídas al azar de las charlas cotidianas. Mas esto, en el fondo, tiene su razón de ser y la aparición de esa imagen, por odiosa que sea, es hasta cierto punto justificada. Y diré por qué. Me parece que desde el momento en que un hombre se exterioriza en cualquier forma, da al mundo un organismo nuevo o una parte de tal que ya no le pertenece del todo. Ese organismo tiene el derecho de vivir libremente y por otro lado, todos los seres tienen el derecho de ponerse en contacto con él. Por cierto no me refiero, al hablar así, al hecho de la publicación de un libro o de la exposición de un cuadro o de la audición de una sinfonía. Esta es la parte que podríamos llamar material del asunto, es el "cómo" de la cuestión. Me refiero a la actitud interior del autor con respecto a lo que hace, y **esta actitud debe ser la que sentiría cualquier hombre que al despojarse de algo viese claramente que ese algo entraba al torbellino del mundo adquiriendo de más en más independencia**. Debe sentir que por el hecho de exteriorizarse o de realizar algo de sí con materiales ajenos a sí, hace un acto de fecundación cuyo resultado pasa a ser colectivo. Que este resultado viva largo tiempo o no tenga la fuerza de subsistir, que se encuentren los medios de lanzarlo a la colectividad o se carezca de ello, **es cuestión de otros resortes** que no me incumbe tratar aquí. Aquí sólo quiero subrayar el estado de ánimo del hombre que al

<sup>1</sup> En: David Wallace: El modernismo arruinado. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006.

<sup>2</sup> Véase: David Wallace: Cavilaciones de Juan Emar. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1993.

realizarse o sólo realizar algo, abre el fondo de su espíritu a la idea total de vida. Obrar contrariamente (como lo hacen los que guardan para sí solos una producción del intelectual) me aparece como una masturbación intelectual, o como un padre que basándose en la idea de que su hijo ha sido hecho por él, dispusiese de éste a su antojo privándole de lanzarse a la vida. Mas quiero repetir que no es el hecho de exponer como en una feria lo que juzgo moralmente un deber; es la actitud última del autor, es el sentimiento que en su fondo debe existir, sentimiento que debiera ser el de no dudar ni por un instante que el hecho solo de exteriorizarse lleva como finalidad la de entregar **su exteriorización al mundo** de las creaciones del intelecto, a ese mundo total y sin amor.

23.7.22

La obra no debe seguir únicamente dentro del autor. La obra debe ser regida por las mismas leyes que la fecundación que hacen que el ser concebido vaya adquiriendo de más en más independencia hasta irse a colocar por su voluntad o potencia en el grupo de hombres o de ideas en que más adecuado se encuentre. Proceder en forma contraria significa que el autor es víctima o de un aislamiento antinatural o de un orgullo casi diabólico, o bien que es víctima de una errada interpretación de las fuerzas que al obrar en él se traducen como el deseo y luego el hecho de hacer obra. Esta mala interpretación nace -a mi entender- de dos causas: O de un sibaritismo intelectual, o de una debilidad intelectual. Diré con más claridad mi pensamiento:

28.7.22

**Ante cualquier producción, creo que todo hombre siente dos sensaciones que corresponden a dos etapas por que pasa la producción: Una sensación de "goce" que se produce al "concebir"; una sensación de "dolor" que se produce al "realizar".** Así en las obras del intelecto como en las del mundo físico. Ahora bien, los que no llegan a la completa realización, o sea a desprenderse de lo que han generado, lo hacen o por deseos de prolongar el "goce" de la primera etapa, de mantenerlo y conservarlo más allá de los límites normales -que es lo que llamo sibaritismo intelectual- o por miedo de sentir el "dolor" de la segunda etapa, por tratar de evitarlo a toda costa -que es lo que llamo debilidad intelectual. Los primeros siguen gozando la concepción, meciéndose en ella que por cierto no sale de los límites de la pura imaginación y aunque permanecen en un estado estacionario, toman ante ella una actitud que llamaría activa pues viven y gozan lo que sus mentes sugieren. Los segundos se detienen llegado el momento del parto y lo evitan y aunque estacionarios también, toman una actitud pasiva pues ni vuelven atrás a manipular [sic] sus concepciones, ni avanzan a darles formas. Creo que ambos pagan caro sus actitudes, los unos aniquilándose en un torbellino imaginativo que pide expansión y del que después pienso hablar detalladamente; los segundos muriendo por inanición. Ambos, pues, sufren un castigo por obrar contra leyes naturales. Un autor tiene derecho para conservar para sí solo una concepción o una obra mientras ellas estén en él en estado activo, siendo semillas posibles de fructificar, mas cuyo placer no tenga otro alcance que el de servir de estímulo para el momento de la realización.

En resumen creo poder decir que apenas empieza un hombre a manipular [sic] su facultad imaginativa o sus dones de creación, presiente el fin fatal y normal a que este acto ha de llevarle: **realizar y desprenderse[;]** y mil veces dicho fin aparece -sobre todo a los que de esta ley no tienen clara conciencia- como la imagen de un público que juzga y critica, un público que va a interpelarlo sobre su obra, a tomarle toda clase de cuentas. ¿Por qué? ¿Por qué, el público ahora, apenas se halla ante una obra se lanza sobre ella y se apasiona sea aplaudiendo o silbando? ¿Por qué a veces llega hasta la indignación, hasta la furia? Por igual motivo: **El público, tal vez sin comprenderlo con perfecta nitidez, presiente que la nueva obra que aparece no es únicamente de un autor dado, de un señor que vive por allí, sino que es algo que va a mezclarse activamente a su propia vida, como alguien que se introduce a nuestra casa. Si no, levantaría tan sólo los hombros.** Mas no ocurre así. Se indigna. Pues siente que en adelante se ha lanzado al mundo una especie de compañero que vivirá siempre a su lado y si este compañero le es **antipático, protesta con furor.** Y aquí empiezan las eternas luchas que todos saben: un público que grita, vocifera, que no quiere vivir en compañía de un monstruo dado; el autor y su camarilla intelectual que vociferando también explican que aquello no es un monstruo, que tratándole en tal o cual forma su compañía se hace gratísima, etc. etc.

¡Oh, sí! Creo sin asomos de dudas que ninguna obra es personal. Lo es, por supuesto, en el sentido de su forma o carácter, **mas no en el sentido de "propiedad"**. Ella es un elemento nuevo que nacido de un cerebro personal pasa al mundo de todos en el que cada individuo tiene derecho de conectarse con ella, de **ponerse ella en estado, digamos femenino[,] para que le fecunde[;] y como esta fecundación no siempre se hace con plena conciencia y voluntad del individuo[,] sino que solapadamente y por sorpresa, ellos gritan y se defienden si le ven aspecto monstruoso[,] y cantan gloria si le ven aspecto divino.**

Por eso aún el hombre más huraño y retraído como el más fuerte y creador se siente sometido a la influencia de un público que criticará, de este fantasma que llega a penas se toma la pluma o el pincel. Se pregunta, acaso inconscientemente: ¿Se dejarán los hombres fecundar por este nuevo ser que voy a lanzar a la vida? y si se dejan ¿Generará seres perfectos o monstruosos? **Y siendo así una obra como un macho fecundador, lo que más teme el autor es que su macho una vez en el mundo resulte impotente...**

Sin embargo, apesar [sic] de reconocerle su razón de ser a este fantasma del público, no hay que permitir que nos domine como a un esclavo[,] pues la mayoría de los hombres apenas reconocen cuál y cómo es el macho que más fecunda, el don Juan más aceptado por la muchedumbre que ante él se hace femenina; quieren fabricar uno así, uno de éxito seguro, mas no hay que olvidar que esa muchedumbre, ese público[,] **no siempre sabe qué es lo que verdaderamente le hace falta y conviene[,] y como femenino que se vuelve, mil veces contra una piba más que por necesidad y por verdadero valor, pide -digo- por voluptuosa modorra, por cosquilloso halago.** Y aquí, cuántos autores caen en la celada y se pierden, como se pierden los don juanes de carne y hueso en las redes de simples mujerzuelas. Hay que saber mantenerle en su sitio a este fantasma y sin traspasar sus derechos. Y para esto tenemos que empezar por darle nuestra confianza: Sí, cuanto yo haga -hay que decirle- reconozco que ya no es totalmente mío sino de todos. Mas no por eso han de ser los demás los que impongan ni el modo ni el fondo de lo que he de hacer. **Esto sólo me incumbe a mí. De esta manera se reconoce la unidad de todos los seres, mas se respeta la individualidad de cada cual.**

Este es el único credo intelectual que profeso. **Cuanto de mí se desprenda, en la forma que fuese estoy seguro que pertenece a todos los hombres o a la naturaleza.** Así, siento sin sombras de dudas que todos estos problemas que me desconciertan, interésenle o no a los demás, **son problemas no únicamente míos, sino humanos; no creación o fantasía "propia", sino que puntos de interrogación que fatalmente han de surgir en un hombre constituido en forma dada y colocado en circunstancias dadas.** Ahora bien, ese hombre es la naturaleza que lo ha hecho; estas circunstancias es ella [la] que las ha producido.

He ahí el primer punto que en su representación más pueril aparece como ese público imaginario de que hablé.

Por extensión pienso que para eso hace la naturaleza a cada hombre y le presenta tales o cuales circunstancias: para que germine en él un problema -por ínfimo que sea- y para que luego entregue al fondo común la impresión (no me siento inclinado a escribir la pretenciosa palabra de "solución") recibida ante el problema.

Pues bien, es justamente por preferir la palabra "**impresión**" a "solución" que acepto el segundo punto de mi credo, o sea la individual. Y aquí es donde hay que fijar sus dominios al fantasma y no permitir que filtre sugerencias y prejuicios.

Todas las impresiones no serán perfectamente iguales, mas de la suma total, acaso aparezca algún día la solución. Por esto el único interés de una obra, -para que llegado ese problemático día, cuente en la suma total- **es que de con precisión, con justeza, solamente la impresión resentida ante el problema por un hombre dado.** Así, pues, fijo estos dos puntos que no me canso de repetirme: una obra, aunque **sólo consiste en rayar cuartillas**, es hecha para todos los seres; para que cuente en esta totalidad, para que en ella pese, debe ser **la expresión pura de la impresión** que el problema "individualmente" ha causado. Si no es hecha para los demás, hacer obra es una masturbación; si sólo es hecha por las sugerencias de los demás, es repetir sin objeto una impresión ya por otro resentida y esta repetición no contará ni pesará.

Pues bien, al abrir este **paréntesis** no me ha llevado otro fin que el de explicar que, si bien es cierto que cuanto escribo lo entrego a los demás, obro, sin embargo, haciendo retroceder, hasta donde me sea posible, la idea de un público que criticará. No le escucho en nada ni quiero obedecer a fórmula alguna aunque en verdad[,] alguna me hará su presa sin que alcance yo a notarlo. **Para mí hay problemas, hay conjeturas, hay cosas vagas que flotan en el espacio y creo, por lo tanto, a fuer de hacerme pesado e inleíble que debo escribir todo aquello que en algo siquiera pueda aclarar mi pensamiento nebuloso.**

Todo esto lo he dicho pues al aprontarme a escribir aquí mis recuerdos de niño, sentí que, por el decoro teatral y poético de dichos recuerdos, iba a ponerme a hacer literatura y, por supuesto, no es tal mi intención. Evoco ese lejano pasado -pésele al fantasma de mi público que me admite que ya terminó la era literaria de tales evocaciones- lo evoco, digo, tan sólo con la esperanza de poder **así coger el hilo de una marcha casi diabólica por senderos que ni aún hoy mismo puedo precisar dónde se hallan y qué significan en el total de nuestro mundo**"<sup>3</sup>.

*Escribir para sí y escribir para los otros*, texto inédito de *Cavilaciones* (1922 – 1923), constituye una primera propuesta frente a la producción literaria posterior, en tanto existe una reflexión estética que abisma la *escritura*, y se vincula intratextualmente con toda la creación de Emar. Abismar una escritura implica colocarla en el límite, a punto de cruzar el margen entre lo que se entiende por literatura y lo que pertenecería al ámbito de la crítica y la teoría: el tribunal curatorial o patrimonial.

La secuencia que se plantea en esta puesta en abismo, comprende una primera etapa de producción por parte del escritor, a la que sigue un proceso de institucionalización, en el cual la obra circula y logra ser difundida, llegando finalmente al plano de la recepción. Si bien se trata de una secuencia, que se puede entender como narración, el discurso de Emar deviene luego argumentación, a favor de *la escritura como despojo*.

Una vez que ha sido difundida en el espacio público, la obra se presenta como *despojada*, sin dueño y, a la vez, como política, en tanto necesariamente llega 'al exterior'. Por una parte, la noción de *despojo* se asocia al *conjuro*; se trata una escritura que provoca *exorcismo*, que despoja al sujeto de alguna carga<sup>4</sup>. Despojarse es, entonces, perder algo. Asimismo, este concepto se vincula a la noción de *ruina*, del ser *arruinado*, propia de la Modernidad, ya que el *despojo* se entiende igualmente como *desecho*. Se

---

<sup>3</sup> El destacado es mío.

<sup>4</sup> "Necesitaba dejar algún lastre sobre la vereda" (Girondo, Oliverio: "Apunte callejero", en: 20 poemas para ser leídos en un tranvía, Calcomanías y otros poemas, colección Visor de Poesía, Madrid, 1995).

trata, por lo tanto, de una *escritura del desecho* o, si se prefiere a Déotte, *escritura de la ceniza*<sup>5</sup>.

El texto se *desprende* del autor, es desposeído para que pueda poseer, penetrar al lector<sup>6</sup>. Dicha penetración, según el texto de Emar, puede ser placentera o monstruosa. A partir de ello, es posible diferenciar dos prácticas escriturales: una que se centra en la necesidad de poseer con *placer* (com-placer), esperando *gratificación* por parte de los lectores; y otra escritura que prefiere poseer con *displacer*, pues se presenta como un *desecho monstruoso* frente al lector, buscando provocarlo, generando en él un efecto de *conmoción*.

La imposibilidad de conocer el efecto de la obra tras su producción, provoca inseguridad en el escritor que, en el texto de Emar, es argumentada a través de la naturalización de la interrogación, de la pregunta, como si se tratase de algo inherente a toda la humanidad. A través de este giro argumentativo, Emar logra mostrar y validar su propuesta escritural: prefiere la *impresión* a la *solución*, por medio de la interrogación. Se opta, entonces, por una creación que constantemente se pone en duda a sí misma, autocuestionándose, abismándose. Es la Modernidad arruinándose a sí misma, poniéndose en duda, entre paréntesis.

“El único interés de una obra”, dice Juan Emar, “es que dé con precisión, con justeza, solamente la impresión resentida ante el problema de un hombre dado”. No obstante, tras afirmar esta escritura precisa y justa, las palabras finales del texto niegan esta forma de literatura. La propuesta de Emar es aquella del “hilo” (texto) que se muestra de una forma “casi diabólica” (obra monstruosa) a través de “senderos que ni aún hoy mismo puedo precisar”, en tanto escritura de lo impreciso.

Se propone una estética ‘novedosa’, que se ubica en el *laberinto* y que se opone a la noción tradicional de literatura. Este texto de Juan Emar, sin embargo, difiere la diferencia, pues no la lleva a la práctica en el mismo escrito, sino en algunas de sus obras posteriores, que se configuran como un *desecho monstruoso*.

#### CUENTO DE LITERATURA NO LITERARIA\*

---

<sup>5</sup> Véase: Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y olvido*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

<sup>6</sup> Para Emar, entonces, leer implica *travestirse*, dejarse penetrar por el texto.

\* Ensayo de un nuevo género literario: el cuento sin literatura, incongruente casi y sin elegancias y que por lo mismo deja irritablemente **grabado** el solo hecho esencial. [nota del cuento].

En aquel bar, restaurante y confitería vastísimos, abundantes de lo más variado y caprichoso, servía desde veinte años a multitud de clientes renovándose, con una solicitud y presteza incansables, Tomás, una santidad de lo servicial y de la cordialidad y simpatía a todo cliente y sus gustos y antojos, que le alegraban siempre y no le irritaban nunca por exigentes y laboriosos de satisfacer y combinar. El gusto de cada uno, de infinita variedad, todos tan legítimos y con los que somos poco tolerantes a menudo, era su Pasión.

¡Podrá creerse que hubo quien a sabiendas marchitó por un momento, hirió y desmayó esta actitud humana tan hermosa, esta real y constante caridad, esta magnífica postura de ser genuinamente Hombre! Ser un humano cual Tomás es ser hoy un inmenso revolucionario, un invitado máximo a la verdadera recuperación humana, ya quizá desesperada en medio de tantos discursos, cataduras y aposturas de benevolencia y ciencia, cuando sólo se practica servir bombas, mentiras y despojos, en guerra y en paz igualmente.

Hacer, preparar niños que sean hombres como Tomás es el único camino de recuperación, si todavía es posible; el único recurso casi **artificioso** que, entre tantos planes ostentosos, insinceros, afiebrados, más o menos ignorantes, puede conducir a esa **obra** sin la cual no habrá salvación, es forzar las cosas y situaciones a maneras y arreglos que a su vez fueren a cordialidad en la convivencia.

El cliente que viene entrando con amigos al Bar es tipo de la desmoralización de la época, no un malvado, pero sí tocado de algún vicio de maldad. Es viejo cliente como sus amigos, clientela afectuosa con Tomás. Pero quíerese creer que ha llegado para la psicología no muy sólida o clara de Agustín Llanos un momento de serle irritante la felicidad de cumplir pedidos en Tomás, y se ha propuesto turbarla, sin consultar a sus amigos, quienes han solido elogiar la constante amabilidad de Tomás.

- ¿Y usted qué pide, don Agustín?
- Pues me traes una tajada bien tostada de hielo rodeado de garbanzos del puchero de ayer.
- Pero esto – **balbuceó**<sup>7</sup> Tomás – no lo sabemos preparar aquí; yo voy a ver, a preguntar, pero no habrá quizá...

Tomás temblaba, palidecía; se apoyó en una silla; se sentó y cayó son vida.

Sirviendo complacido a todos, gustoso de verlos llegar directamente a las mesas suyas, aunque cansado, asediado de atenciones al fin de la tarde, su sonrisa de bueno, su semblante dirigido a Agustín, recibió la muerte, de éste.

¿Tiene perdón una torpeza tal, cuando nos asedian los simuladores del Servir en todas las profesiones y actividades, un por ciento terrible de simuladores del hacer y del dar, del traer verdad, del intentar el bien?

¿No es policial el dolor y muerte de este hombre tan bueno? Hay sucesos que por su intensidad sentida son policiales, mas les falta exterioridad violenta.

Yo quisiera que su **publicación** en Crónica de Policía hiciera sentir más netamente lo que vale el dolor moral y lo que puede dañar y torturar la torpeza, el descuidar los sentimientos ajenos.

Como yo debo también consideración a los sentimientos de los otros, aliviaré los del lector declarándole que lo relatado no ocurrió. Pero afirmo que me dolería mucho menos que Tomás hubiera muerto de un tiro o un accidente; lo que me subleva es esa muerte por desquiciamiento interior, **vacío instantáneo de la Ilusión de Servir** que daba calor a su vida entera<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Sin este "balbuceó" esto no acabaría nunca de empezar a ser novela [nota del cuento].

<sup>8</sup> En: Macedonio Fernández: Obras completas. Relato. Buenos Aires, Corregidor, 1987. p. 49 – 50. El destacado es mío.

Al igual que Emar, Macedonio Fernández abisma su escritura en "Cuento de literatura no literaria". Dicha escritura se soporta en una crítica al realismo, a través de una parodia dirigida hacia la institucionalidad representada, por ejemplo, por los personajes principales del cuento: (Santo) Tomás y (San) Agustín.

El carácter abismado de esta literatura se evidencia en las intervenciones del autor, a través de asteriscos, en los que realiza observaciones sobre aspectos del texto. En una de estas notas, se señala la presencia del "grabado", que equivale a la noción de "impresión" trabajada por Emar. Lo "grabado" o "impreso" se asocia a la memoria, al registro documental. Desde este punto de vista, se está parodiando el *monumento*, al plantear la escritura como *documento*, como la reunión de lo recordado, de los despojos, de los desechos. La idea del *desecho* se actualiza en la historia a través de la petición *absurda* de Agustín a Tomás: "Pues me traes una tajada bien tostada de hielo rodeado de garbanzos del puchero de ayer". Lo absurdo se refiere a aquello que no responde a la lógica del llamado 'sentido común', sino que rompe el orden conocido con un objeto desconcertante. Por lo tanto, este 'cuento' propone un alejamiento respecto de una lógica tradicional (literatura), que se sustituye por una forma diferente de escritura (no literaria), ya no basada en la presencia de lo claro e inteligible, sino en lo balbuceante. El nuevo proyecto escritural se basa en el desconcierto, en el quiebre de lo habitual, provocando un efecto de shock en el receptor (Tomás muere por la petición de Agustín), una vez que se ha contemplado el desecho monstruoso, el producto de esta nueva forma de "grabar" un texto.

Por otra parte, en este 'relato' el carácter ficticio no está atribuido solamente al hecho narrado, sino también a la escritura. Una mirada tradicional del texto narrativo acepta que los sucesos de la historia no corresponden al referente 'real', sino a un mundo creado a través del lenguaje. Sin embargo, la convención propia de este género prescribe la necesidad de la *verosimilitud*, de lograr el 'efecto de verdad', de manera que el lector se enfrente a un texto creíble. Macedonio Fernández transgrede esta norma, dentro de la misma necesidad de Emar de "penetrar monstruosamente" al lector, señalando hacia el final de su cuento: "Como yo debo también consideración a los sentimientos de los otros, aliviaré los del lector declarándole que lo relatado no ocurrió". De esta manera, se abisma la escritura haciendo hincapié en su carácter ficticio, evidenciando la convención que se debiese mantener oculta a los ojos del receptor literario. Su posición en contra de un

modelo de producción literaria basado en la ilusión de Verdad e imitación de la 'realidad', se hace más patente cuando afirma: "lo que me subleva es esa muerte por desquiciamiento interior, vacío instantáneo de la Ilusión de Servir que daba calor a su vida entera". El sujeto permanecía tranquilo mientras la ilusión se mantuviese, mientras la escritura estuviese 'al servicio' de la realidad. Sin embargo, cuando se observa directamente el "vacío instantáneo", la ausencia de significado tras el significante, el sujeto muere "desquiciado" (loco / enfermo / a-normal / fuera del quicio o límite) frente a la "sublevación" del autor.

Así, el cuento de Fernández constituye un documento (desecho monstruoso), que no es sino el grabado (impresión) artificioso (abismado) y balbuceante de la publicación de una novela.

#### NOVELA GUILLOTINADA.

Pablo Palacio.

Ir tras el hombre que proyectará tu espectro en mi espíritu, conmutador de las palabras, para arrancarle sus reacciones interiores.

Ya está el hombre, ya está **acechado**

Simple, que toma café con tostadas.

Sigue la fuga del tranvía:

**"Pare! Pare!"**

Escribe números, tiene mujer e hijos, se entera de que en invierno sube el precio del carbón y en las sequías el de las patatas.

**Engaña** a la de él con la de otro, o sencillamente con la de todos. ¿Qué tiene en la médula al engañarla con la de todos? Es tan hombre que no entiende del exquisito sabor de la mujer conocida, y el camino anclado tantas veces le tira del saco hacia afuera.

Con este haré mi novela, novela larga hasta exprimirme los sesos; estirando, estirando el **hilo** de la facundia para tener un buen volumen. Se venderá a 7 pesetas. Se pasmarán ante el psicólogo erudito, conocedor profundo del corazón humano.

Pondré:

"Tocado con elegante sombrero de felpa".

y

"Hundido en la lectura matinal de su periódico, nuestro héroe dobló hacia la larga Avenida que, bordeada de copudos árboles, desemboca en la parte alta de la plaza Mayor".

Bruilaré<sup>9</sup> un manual de **literatura cuerda**, haciendo buen uso de mis aptitudes narrativas;

"Un cabriolé tirado por dos elegantes caballos"

"La señora de Mendizábal estaba en la edad en que la mujer vuelve a Dios".

"Hacía soñar caprichosamente sobre el pavimento los tacones de sus zapatitos Luis XV".

"El jardinero, hombre receloso, pegó el ojo a la cerradura".

"Tenía un perro y una perra"

---

<sup>9</sup> **Bruilaré**: esta palabra sustituye a *haré*, que aparece en *Revista de Avance* [nota del texto].

“Se sirvieron apetitosas truchas”.  
 “No faltó el caviar ruso”,  
 “Vino el espumoso chamapagne”  
 “Cerró los ojos...”  
 Se venderá en 7 pesetas.  
 Hombre devorado por el día sincrónico, amamantado por el gregarismo, te sacaré de los pelos  
**una novela larga**, sobre la que cenarán los editores.  
 Calvo y viejo, sabe el precio de la percalina, y evita todo trance que se zurren los niños en la sala  
 de “las visitas”.  
 “Ay, Dios mío, ya no hay vida con las cocineras. Se han puesto en un estado que no se sabe  
 quiénes son los amos”.  
 Con este tiempo que llevamos, lo que tendremos que comer el otro año!”  
 “La semana del lunes, si Dios nos da vida, me voy donde el Ministro para ver qué ha sido del  
 empleo<sup>10</sup>”  
 Ya está encontrado el hombre y lo acecho como un **fantasma**, para robarle sus reacciones  
 interiores.  
 Pero, para, que un tendero limpia<sup>11</sup> su escopeta tras la puerta de la esquina.  
 Mi hombre pasa y  
 tan!,  
 un tiro le raja la cabeza.  
 He aquí la novela guillotizada. Un curioso profundizará su ojo con el microscopio para buscar en  
 los muñones que deja el corta frío las cristalizaciones romboidales.  
 Oiga, joven, no se haga soldado.....<sup>12</sup>

Esta necesidad de rebelarse contra la ilusión se puede observar también en  
 “Novela Guillotinada”, de Pablo Palacio. Ya desde el título de este cuento se detecta la  
 presencia de una escritura abismada, pues se refiere a una “novela”, forma de  
 clasificación tradicional de los géneros literarios, que busca parcelar de una manera  
 taxativa los límites entre las diversas formas de creación. Frente a esta tradición, la  
 novela que plantea Palacio es aquella que está “guillotizada”; por lo tanto, aquella sobre  
 la cual se ha ejercido una violencia, ha sido fragmentada, des-cabezada, y ya no posee  
 una estructura lineal ni un centro claro que guíe todo lo dicho en ella.

La misma idea de “guillotina” puede considerarse como una nueva puesta en  
 abismo, pues contiene la referencia al corte del “papel”, que constituye el soporte de la  
 escritura. El espacio de la escritura es el del “corte”<sup>13</sup>, donde prima lo incompleto, y en el  
 que se reconoce el vacío, la constante presencia de la (guilloti)nada.

<sup>10</sup> **del empleo:** de lo del empleo, en *Revista de Avance* [nota del texto].

<sup>11</sup> **limpia:** leemos *compone* en vez de *limpia* en *Revista de Avance* [nota del texto].

<sup>12</sup> En: Pablo Palacio: *Obras completas*. Quito, Libresa, 1998. pp. 329 – 331. El destacado es mío.

<sup>13</sup> La idea del “corte” como principio escritural, como una poética que busca fragmentar el texto entendido como cuerpo, se asocia a la novela *Farabeuf*, de Elizondo, en la que también la literatura terminaría siendo un *desecho monstruoso*.

Por otro lado, si se vincula la guillotina con un acto de terror (monstruoso) y violencia sobre el cuerpo, en la extirpación de la cabeza específicamente, puede referirse también a una propuesta que busca cercenar una determinada forma de pensamiento: aquella que pretende la imitación de la realidad y que confía aún en la posibilidad de un mundo explicable racionalmente.

La cabeza, además, es sinécdoque por hombre, personaje que se muestra a lo largo de todo el cuento. El vínculo del narrador con este personaje se da desde el acecho, es decir, desde el ocultamiento con el fin de perseguir al otro. Desde su posición oculta, el narrador produce un "engaño" que se dirige a la mujer, sujeto que aparece subordinado al hombre en este cuento. Este "engaño" pertenece al ámbito de la detención: "Pare! Pare!", dice el hombre, aludiendo además al imperativo del verbo parir. La creación desde el engaño se plantea, entonces, como estática.

Frente a esta forma de escribir, basada en la ilusión y la ausencia de movimiento por la presencia de lo estable, el narrador, que ahora se evidencia como "fantasma", propondrá una escritura diferente. Se trata de un texto ("hilo" / "cuerda" / "novela larga") que superpone imágenes, las monta de manera simultánea, desestabilizando la escritura, poniéndola en movimiento. Esta idea de movimiento se exhibe también en lo icónico, a través de la sucesión de puntos suspensivos.

Palacio, entonces, también se adscribe al planteamiento de esta nueva escritura, que rompe con los parámetros existentes. De hecho, al final del texto se realiza una invitación que se dirige a un receptor joven, portador de las nuevas ideas. "No se haga soldado" es la propuesta, incitando al lector a no obedecer un orden rígido y jerárquico, a no someterse a reglas, sino que a escribir sin miedo, a penetrar dolorosamente, a convertir la escritura en desecho monstruoso.

#### EXPLICACIÓN FALSA DE MIS CUENTOS.

Felisberto Hernández.

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. **Mis cuentos no tienen estructuras lógicas.** A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es **desconocida**. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a **acechar** creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo

favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga **hojas de poesías**; o **algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos**. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que **ella misma esté destinada a ser**, y ayudarla en lo que sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta **dueña de sí misma** tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a **la conciencia a ser desinteresada**.

Lo más **seguro de todo es que yo no sé** cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los **extranjeros** que ella les recomienda<sup>14</sup>.

Otro texto que presenta una rebelión frente a la literatura como representación, es "Explicación falsa de mis cuentos", de Felisberto Hernández. La noción de "falsedad" se instala desde el título, abismando la creación literaria, que se plantea como un texto que no se explica desde La Verdad, ni tampoco la pretende.

Se trata de un texto basado en lo ilógico, lo que no obedece a un orden habitual, sino que a un des-orden. Se propone una escritura de "lo desconocido", del "misterio", y no de aquello que se percibe clara e inmediatamente. La creación busca encontrar "algo raro", distinto, poco común; se busca la adopción de lo extraño como lo habitual.

Lo "desconocido" es la planta y sus "hojas", asociadas metonímicamente a la idea de escritura. La poesía es un texto que se expone "a ciertos ojos", a un determinado tipo de comprensión que acepta la rareza. Es, entonces, un texto exhibicionista frente a un lector voyerista; un texto que se sexualiza en planta, que se transforma en dueño de sí mismo, que es autónomo frente a la amenaza de la conciencia, del orden, de la norma. Por ello, la planta muestra desinterés sobre sí misma y no necesita una conciencia clara sobre las leyes de la escritura, pues deja espacio en ella para lo improvisado y lo torpe (desecho monstruoso). De esta manera, el texto se defiende de los extranjeros, de las imposiciones externas y su hostilidad (con toda la carga anfibológica de este último término).

En consecuencia, se actualiza la idea de una escritura basada en la interrogación, en la impresión (Juan Emar), en el grabado (Macedonio Fernández), en el

---

<sup>14</sup> En: Felisberto Hernández: Novelas y cuentos. Caracas, Ayacucho, 1985. p. 216. El destacado es mío.

movimiento constante (Pablo Palacio), más que en la solución, el monumento o el orden. "Lo más seguro de todo es que yo no sé", dice Hernández, confirmando la ausencia de certeza como único destino de esta nueva escritura. Se trata, entonces, de una serie de propuestas que vacían el referente, que no buscan la Verdad o la relación directa con la 'realidad', que no necesitan de la ilusión o la verosimilitud, que se abisman permanentemente, que no requieren ya de la pregunta por el original. Solamente se afirma la deformidad monstruosa de la propia creación, en la negación del monumento, hasta lograr que el monstruo se institucionalice y, por lo tanto, muera.