



# فيلولوجى



سلسة فى الدراسات الأدبفة واللغوففة  
صحففة علمفة مُحكمة

العدد 58 - فونففة 2012





# PHILOLOGY



Faculty of Al-Ain

Literature & Linguistics Series  
A Refereed Research Journal

Volume LVIII - June 2012

***EN EL ESPEJO DE LA ESCRITURA***

**فى مرآة الكتابة**

**Dr. Younes Brahim Gnaoui**

Facultad de Lenguas y Traducción

Universidad Rey Saúd - Riyadh

**د. يونس إبراهيم إكناوى**

كلية اللغات والترجمة - قسم اللغة الإسبانية

جامعة الرياض - المملكة العربية السعودية



## **EN EL ESPEJO DE LA ESCRITURA**

Dr. Younes Brahim Gnaoui  
Facultad de Lenguas y Traducción  
Universidad Rey Saúd – Riyadh

Resumen: Ríos de tinta hizo correr el género cuentístico en el ámbito de la teoría y de la crítica literarias; sin embargo, el interés suscitado en estas áreas no se empareja de ningún modo al interés acaparado por su congénere mayor, la novela. El cuento es, desde luego, una construcción escrupulosa, densa y concentrada donde todo va medido con extremada exactitud. Y pese a que se desenvuelve en un segmento de espacio literario limitado, harto diferente del espacio generoso de que dispone la novela, el cuento también puede librarse a los juegos de la escritura especular. En tal caso el cuento logra verse en el espejo de su propio proceso de escritura para desmontarse y revelar las angustias de su gestación, implicando con el mismo ímpetu al lector, ese otro virtual que lo va esperando.

Agradecimientos:

Agradecemos al **centro de investigaciones de la Facultad de Lenguas y Traducción** en la Universidad Rey Saúd la subvención financiera dedicada a realizar el presente trabajo.

### **Introducción**

La escritura, dicen los diccionarios, es la *acción o manera de escribir*. La definición parece ser suficiente mientras sea el propósito determinar el hecho material de escribir sin entrar ya en las restricciones de tipología, registros, motivos, finalidades... No obstante, la escritura es un iceberg que sólo enseña su quinta parte a la atención del lector, pues aparece finalizada en un texto hecho y dispuesto a consumarse. Las otras partes restantes habrá que ir a buscarlas buceando en las aguas profundas que yacen debajo del texto escrito.

En efecto, el ejercicio de la escritura implica varios, profundos y delicados cometidos, desvela las angustias y libera los temores que



asaltan al escritor a la hora de escribir. Las implicaciones de la escritura dimanan, a lo mejor, del hecho de ser ella, como bien lo señala Gérard Genette, una "responsabilidad de la Forma"<sup>1</sup> que opera entre dos naturalezas: la del lenguaje establecido y la de la voluntad del estilo, produciéndose así lo que el semiólogo llama una "actitud literaria"<sup>2</sup>. La responsabilidad a que se hace alusión es el proceso de la escritura misma que se sustenta de un consciente quehacer selectivo y de la afiliación a una forma literaria determinada. Jitrik Noé la designa metafóricamente en estos términos:

[...] si el cuento que cuenta un contador se percibe, se aprecia, se estima y es objeto de reconocimiento, por debajo y en filigrana ocurre otra cosa, ocurre lo que llamamos la "escritura", un río subterráneo que no puede ignorarse aunque bien puede ser que no se vea<sup>3</sup>.

El "si" inductivo no es exclusivo del cuento que quedara apreciado, pues los mal apreciados también han de tener sus propios ríos subterráneos. Esa "otra cosa" que tiene lugar en filigrana compendia el conjunto de herramientas de que dispone el escritor en su taller a la hora de convertir las vivencias y percepciones propias en figuras, ya que la escritura literaria no es sino un continuo montaje de figuras.

Cuando Paul Valéry define al escritor como un "agente de desvíos" (TN)<sup>4</sup> que enriquecen el texto<sup>5</sup>, hace principal hincapié en el carácter metafórico de la escritura. Desde luego, el desvío, alma y esencia de la labor estilística, no sólo interviene en la estética de la expresión lingüística. El primer desvío es la misma traslación de un orden social en mimesis y visión, en figura<sup>6</sup>; lo cual nos ubica de lleno en la noción derridiana de

---

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 191.

<sup>2</sup> Ibid, pp. 191-192.

<sup>3</sup> NOÉ, Jitrik, *Los grados de la escritura*, Argentina, Ediciones Manantial, 2000, p. 11.

<sup>4</sup> Indicaremos con las letras TN que la traducción del francés es nuestra.

<sup>5</sup> Citado por Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 20.

<sup>6</sup> "El cuento consiste en la textualización de un acontecimiento; por tanto, es un hecho lingüístico. El lenguaje, ya lo hemos dicho, es una representación simbólica de la realidad y un vehículo de conocimiento del mundo. El lenguaje literario dice con palabras de uso corriente lo que el lenguaje cotidiano no puede decir. Se produce entonces un enlace indisoluble entre el decir y el crear, entre el *logos* y la *poiesis*." MARTÍN TAFAREL, Teresa, *El tejido del cuento*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001, p. 97.

escritura "inaugural" en virtud de su "libertad absoluta de decir, de hacer que surja lo que ya está aquí en su signo"<sup>7</sup>. (TN)

Así pues, en el marco del espacio que nos ocupa, la relación escritura-otredad puede parecer, a primera vista, algo floja e impertinente. La determinación de lo *otro* como todo cuanto cae dentro de la esfera de lo diferente y de lo que no forma parte de lo mismo puede ahondar aun más el hoyo entre un concepto y otro. Sin embargo, ambos conceptos mantienen una sólida e íntima relación y bajo varias figuras. De este modo, plantear la cuestión a partir de los patrones de sujeto (*¿Quién?*), objeto (*¿qué?*), motivo (*¿por qué?*) y objetivo (*¿para qué?*) de la escritura es susceptible de dar cuenta de la tamaña incursión que tiene ésta en el espacio multifacético de la otredad. Jitrik Noé explicita dicha relación en este interesante fragmento:

La escritura es un hecho perturbador por su carácter metafórico: rompe órdenes y establece otros, es lo "otro" por excelencia no sólo porque cambia lo que refiere, hasta el pensamiento mismo de lo que quiere ser referido, sino porque siendo parte de lo que se sabe del sistema de la lengua se aparta de lo que sería su esencia, el signo mismo, e inaugura en cada instancia del trazo una alteración en el orden de lo real. Es una "otredad" no agotable pero tan atractiva como para entregarse a indagar por su consistencia, que no es tan sólo un hecho social pese a ser una forma suprema de lo social, la memoria, la comunicación<sup>8</sup>.

El fragmento resume parte de las aproximaciones que se han hecho al fenómeno de la escritura en cuanto actividad metafórica que se aparta de la realidad para dar una visión de esa realidad en lo otro-texto.

El espacio de la escritura, intersticial para Barthes y subterráneo para Noé, -las metáforas discrepan pero no el sentido- implica una conducta, un conjunto de operaciones complicadas que desembocan en la obra literaria. Las clásicas tres etapas de la creación literaria, esto es *invención*, *disposición* y *elocución*, si bien determinan de forma

---

<sup>7</sup> Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967, p. 23.

<sup>8</sup> JITRIK, *Op. Cit.*, pp. 10-11.



esquemática el proceso de realización de la obra literaria, al igual que la forma definitiva del texto producto de esta delicada operación, no informan, por ejemplo, acerca del famoso “miedo del escritor”<sup>9</sup> que se apodera del autor ante la escritura, actividad que, en sí, no es sino un continuo desquitarse con este miedo preliminar. El filósofo Jacques Derrida explica que la escritura no pasa de ser una cristalización de la “responsabilidad de este miedo”<sup>10</sup>, miedo de la palabra y de decir tanto sin llegar a decir lo suficiente, como explica.

El relato, que en principio parece una obvia encarnación del fenómeno del *desvío* por su virtud de referencialidad, implícita o explícita, a determinados marcos socioculturales, es una escritura que indaga la naturaleza y los límites de la relación entre el yo y el otro, entre el escritor y el entorno, la obra y la realidad, por vía de varios factores que configuran el texto final.

Entre los diversos resortes de que dispone el relato para dejar constancia de la conflictiva e imbricada relación entre la entidad *yoica* y la otredad, la cuestión de las voces de la narración se valora como indicador decisivo y de suma importancia.

El caso es que las instancias narrativas establecen una especie de pacto entre el lectorado y el autor; más allá de ese pacto, empero, yace la voluntad de decirse y de decir el mundo. Michel Butor compendia la red de relaciones que se urden a través del texto narrativo de la siguiente forma:

Cada vez que hay un relato novelesco, las tres personas del verbo van obligatoriamente involucradas: dos personas reales: el autor que cuenta la historia, y que correspondería en la conversación corriente al “yo”, el lector a quien se la cuenta, el “tú”, y una persona ficticia, el héroe, cuya historia se está contando, el “él”.<sup>11</sup> (TN)

---

<sup>9</sup> Ibid, p. 33.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, p.18.

<sup>11</sup> BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 73-74.

« Chaque fois qu'il y'a récit romanesque, les trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu: deux personnes réelles: l'auteur qui raconte l'histoire, qui correspondrait dans la conversation courante au “je”, le lecteur à qui on la raconte, le “tu”, et une personne fictive, le héros, celui dont on raconte l'histoire, le « il » ».

Las tres personas gramaticales implicadas en el proyecto narrativo, “yo”, “tú” y “él”, explica el crítico, son representaciones respectivas del autor, del lector y del héroe. Por su parte, Roland Barthes sostiene que la tercera persona gramatical “él” suele concebirse como un consenso genérico de la novela y un hábito que constituye un compromiso entre la sociedad y el autor<sup>12</sup>. Desde luego, dicho compromiso, como llevamos señalado, sobrelleva la urgente necesidad de decir el yo, de comprender la naturaleza de este yo –ya fuera ser o texto–, de establecer relaciones con el mundo y, sobre todo, de comprender la naturaleza de esas relaciones.

La narrativa ha brindado, por cierto, el marco idóneo para debatir de estos planteamientos y polemizar en torno a las modalidades de su figuración. Seymour Mentón menciona el creciente interés de las últimas décadas del siglo XX hispanoamericano por la novela a causa de su aptitud a “captar la visión panorámica de una realidad que trasciende las fronteras nacionales”<sup>13</sup>. Corre parejo con este ademán cosmopolita una especial preocupación por la escritura experimental que explora las fronteras y potencialidades del texto. En esta línea, es interesante notar cómo el itinerario del arte narrativo se ha hecho cada vez más interior; el relato expresa ansias de volcarse sobre sí mismo para preguntar y teorizar acerca de su propia substancia. Más interesante aún resulta notar que el cuento registra igualmente cierto interés por tal práctica, influencia, sin duda de la tendencia experimental que templó el género hacia los años sesenta<sup>14</sup>, así como por la revolución que tocó en general al género narrativo en la vigésima centuria.<sup>15</sup> Respecto de esta tendencia afirma Juana Martínez Gómez:

---

<sup>12</sup> BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Argentina, Siglo XXI editores, 2003, p. 41.

<sup>13</sup> MENTÓN, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura económica, 2010, (Décima edición), p. 526.

<sup>14</sup> “En efecto, dice Seymour, si existe un solo rasgo que caracterice a la mayoría de los cuentos escritos entre 1960 y 1970, éste es la experimentación formal, sea en la sencillez alegórica de los minicuentos, en la complejidad cronológica de los cuentos psicoanalíticos o en las ambigüedades del realismo mágico.” Ibid, p. 527.

<sup>15</sup> “Las “antiguas reglas” del cuento (exposición, nudo y desenlace) basadas en la secuencia tripartita señalada por Monterroso, han dado paso a nuevos gérmenes de narratividad que se estructuran en el cuento. Esto se debe a la evolución registrada en el arte narrativo, como expresión de la estética imperante en el siglo XX, que ha pasado de la concepción objetivadora del realismo y de la visión esteticista del modernismo a una ruptura con la realidad y con las formas convencionales practicadas hasta entonces, a partir de un desplazamiento del material narrativo hacia el mundo subjetivo, como



“Otro procedimiento es el de quienes se deciden no por el camino de los discursos teóricos poco concluyentes sobre el cuento sino por otros modos menos retóricos pero quizás más evidentes y se introducen en la práctica del metacuento; es decir, en la composición de cuentos con varios niveles de lectura, uno de los cuales se entretiene en mostrar el proceso de su construcción textual en un discurso autorreflexivo que explicita las estrategias seguidas. Cuentos que cuentan los problemas que plantea la escritura de un cuento y se convierten en verdaderas poéticas del género que de ninguna manera resuelven qué sea un cuento sino que, al contrario, ponen al desnudo sus dificultades y abogan sobre todo por una negación de las poéticas: una poética contra las poéticas.”<sup>16</sup>

Diríase que en ausencia del interés crítico, dedicado mayoritariamente a la novela, el cuento ha empezado a meditar interiormente sobre su propio *modus operandi*. Se han venido multiplicando los casos de escritura en donde el cuento patentiza una declarada preocupación interna por la forma y la razón de ser propias en una especie de cuaderno de bitácora donde quedan apuntados los detalles del proceso creativo y el engranaje donde se halla involucrado el yo creador. Comentando la importancia de la escritura abismal en el cuento contemporáneo, afirma Teresa Martín Tafarel:

“El autor contemporáneo dirige su mirada hacia un doble objeto: la narración y lo narrado, es decir, el acto de narrar y la historia que se cuenta. La conciencia del escritor convierte el acto creativo en objeto de reflexión y así, las técnicas de escritura, los problemas de estructura y de lenguaje que se plantean a la hora de escribir se introducen como temas narrativos, dando lugar a la metaliteratura, en que se funden creación y crítica. Al mismo tiempo, se privilegia el punto de vista como única posibilidad de contar una historia.”<sup>17</sup>

---

consecuencia de un cuestionamiento de la realidad misma.” MARTÍN TAFAREL, Teresa, *Op. cit.*, p. 89.

<sup>16</sup> GÓMEZ, Juana Martínez, “El cuento hispanoamericano en el siglo XX.

Indefiniciones”, in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, pp. 272-273.

<sup>17</sup> MARTÍN TAFAREL, *Op. cit.*, p. 89.

Desde luego, en medio de esa indagación dialéctica de la verdad interior, la escritura se hace primer síntoma de desmembración de la personalidad que se afana en reunir los añicos resultantes de este deterioro, diseñando de esta forma una pintura ante la cual el escritor opera la primera contemplación. La inquietud de la escritura lleva en sí, entre otras cosas, el poder el texto dirigirse a sí mismo por una parte, y el poder dirigirse al otro virtual que es el lector, por otra. La lengua dentro de ese enjambre resulta ser el punto de convergencia, otro cuerpo que echa su sombra sobre la dialéctica del yo y del otro por su sospechada exactitud y menoscabada aptitud a acercar todos esos elementos entre sí.

¿Quién escribe? ¿Cuál es la naturaleza de eso que se está escribiendo? ¿A quién va dirigido lo que está en proceso de escritura? Este clásico planteamiento tripolar que figura la relación compleja del discurso como mediador entre un destinador y un destinatario no cesa de preocupar a quien abordara la escritura como acto. Tratando de responder a estas preguntas el filósofo francés Jean Paul Sartre asocia la escritura con la necesidad de sentir la relación entre el escritor y el mundo circundante haciendo de la escritura un recurso dirigido hacia la libertad del lector quien hace que la obra pueda producirse<sup>18</sup>. Las aseveraciones del filósofo puntualizan la existencia de esa inquietud y angustia que conducen a la escritura como intento de respuesta a una pregunta primordial o conjunto de interrogantes axiales que preocupan al escritor.<sup>19</sup>

La literatura como dice Blanchot “empieza con la escritura”<sup>20</sup> (TN). Al fin y al cabo, la escritura es pregunta, y la lectura, inmersión en los meandros de la pregunta.

La llamada *mise en abyme* constituye, sin duda, una modalidad idónea y exhaustiva para interrogar e inspeccionar el “río interior” que

---

<sup>18</sup> SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 2005, p. 53.

<sup>19</sup> De la importancia de la interrogación en este ámbito dice el pensador francés Maurice Blanchot: “¿De dónde viene ese afán de preguntar, y esa dignidad que se concede a la pregunta? Preguntar es buscar, y buscar es buscar radicalmente, ir al fondo, sondear, trabajar el fondo y, finalmente, arrancar. Ese arrancamiento que se adueña de la raíz es el trabajo de la pregunta. Trabajo del tiempo. El tiempo se busca y se pone a prueba en la dignidad de la pregunta. El tiempo es el punto de inflexión del tiempo. Al punto de inflexión del tiempo responde el poder de reflejarse como pregunta, como habla que antes de hablar pregunta por el giro de escritura. BLANCHOT, M., *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008, p. 11. Traducción de Isidro Herrera.

<sup>20</sup> BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 280.



atraviesa el espacio de la escritura. El tratamiento directo, el examen escrupuloso de los elementos compositivos del hecho narrativo de forma intrínseca, sumidos a la problematización, o dramatización, de las cuestiones subordinadas al proceso creativo configuran el estilo y la forma de ir en pos de las verdades furtivas propias y ajenas en esta escritura llamada también especular. La cuentística hispanoamericana contemporánea brinda interesantísimos casos que se enmarcan dentro de esta perspectiva, reuniendo entre la fuerte construcción narrativa y la constante interrogación del ejercicio escritural en sí. El presente trabajo reúne un conjunto de cuentos rioplatenses que presentan todos, de una manera u otra, algunos de los aspectos de la escritura especular. El criterio de la opción por cuentos del Río de la Plata se explica esencialmente por la frecuencia con la que los escritores rioplatenses se dan a este tipo de escritura en sus cuentos, por una parte; y por otra, por el peso que tienen los señalados autores dentro de la cuentística y literatura hispanoamericana en general y rioplatense en particular.

El estudio se hace a partir de los cuentos siguientes: "La obra" del escritor argentino Adolfo Bioy Casares; "Persistencia del débil" del uruguayo Rafael Courtoisie; "El lugar de su quietud" de la argentina Luisa Valenzuela; "Las dos historias" y "La casa inundada" del uruguayo Felisberto Hernández; "Las babas del diablo" y "Ahí pero dónde, cómo" del argentino Julio Cortázar; "Autobiografía" del uruguayo Mario Benedetti y el cuento "Descenso a los infiernos de la imaginación" del argentino Marco Denevi.

Ahora bien, es de precisar que el trabajo no pretende ser exhaustivo ni rastrear toda la producción cuentística escrita en el marco de la retórica especular. No se nos pase hacer la salvedad de que el siguiente trabajo interroga los cuentos cuyos protagonistas son escritores que ejercen el oficio de la escritura y que van interrogando y montando uno a uno los utensilios escriturales. Motivo por el cual caerán de nuestra consideración cuentos donde queda abordada la cuestión de la escritura de forma algo tangencial como "Continuidad de los parques" de Cortázar o "Cartas peligrosas" de Denevi, entre otros.

El estudio se propone examinar los textos citados, investigando en cada uno de ellos las distintas figuras de la manifestación del espejo, ambicionando entender los objetivos de la escritura abismal y procurando resaltar la cuestión de las voces de la narración y su contribución en la construcción especular. ¿Qué es escritura? ¿Quién escribe? ¿Qué es lo que se está escribiendo? ¿A quién se escribe y hasta qué punto puede el escritor cristalizar aquello que persigue mediante la escritura? El conjunto

de estos interrogantes constituye la piedra angular de la edificación del texto narrativo en el corpus indicado. Otros elementos de primordial interés son la importancia del lector en la construcción especular junto con la propia postura de estos textos frente a la lengua, y los alcances y funcionalidades de ésta en el ejercicio escritural.

## 1. De este lado de la escritura

Desde André Gide, mucha tinta se ha derramado sobre el concepto de la especularización en la escritura. Entre las máximas virtudes de ésta importa destacar una suerte de narcisismo que resalta el valor de la obra y echa luz sobre sus resortes, motivos y finalidades. La escritura especular se construye en torno al principio de la *mise en abyme* que Lucien Dällenbach define en los siguientes términos: “[...] es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”<sup>21</sup>. El resultado suele ser, de una forma o de otra, la *reproducción del propio sujeto de la obra*.

Como quedó señalado, el rasgo común entre los varios textos que sirven de corpus al presente estudio es la *especularización escritural* o *mise en abyme*. Son textos cuyo relato va consciente de su ente en cuanto hecho relatado abriendo así paso a una “metanarración” que le permite investigar los motivos y finalidades de la escritura y medir su progresión en dicho diseño. Desde luego, en todos los casos estudiados se tratará de un narrador-escritor que refiere la experiencia de la escritura y que enfrenta las preguntas que le asaltan a la hora de acometer su proyecto literario.<sup>22</sup>

En el cuento “La obra”, del argentino Adolfo Bioy Casares, el narrador-escritor señala, en primera persona gramatical del singular *yo*, que la temática nuclear del cuento será la *realidad*; por lo cual arremete contra toda su producción anterior echándose culpas de meter demasiada ficción en sus escritos. La escritura en este caso se manifiesta en cuanto acto rememorativo de trozos discontinuos de vivencias pasadas y con personas *reales*. La modalidad especular en “La obra” procura, por una parte,

---

<sup>21</sup> DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Fuenlabrada, 1991. Traducción de Ramón Buenaventura, p. 49.

<sup>22</sup> Reiteramos que éste ha sido un criterio decisivo en nuestra elección del corpus. Por ende, se trata de cuentos donde aparece un narrador bajo una de las modalidades clásicas de la narración, eso es: omnisciente, protagonista o testigo; son además narradores que, dentro del mapa general de la narración, son escritores profesionales o diletantes que asumen la escritura del relato en cuestión.



desmontar los propios mecanismos de la escritura para desvelar las preocupaciones e incentivos de la creación; por otra parte, se propone indagar el impacto o impactos que la creación literaria puede tener en el entorno del escritor y en el universo de los lectores.

El narrador se traslada a un pueblo en donde emprende su labor creadora en torno a sucesos que lo ponen en directa relación con los habitantes de la región. Dice el narrador:

Mi yerro, como escritor, fue probablemente el de contar ficciones, a la postre mentiras; las mentiras, quien lo ignora, llevan adentro un germen de muerte. Ahora contaré un suceso verdadero.

Hasta hoy me abstuve de aprovechar literariamente estos hechos, por consideración a las personas comprometidas; pero en nuestro país el olvido corre más ligero que la historia, de manera que uno puede publicar un episodio ocurrido diez años atrás, perfectamente seguro de no incomodar a los tipos ni empañar la memoria de los muertos<sup>23</sup>.

El segundo párrafo es una clara referencia al carácter metafórico de la escritura a que aludimos anteriormente. El punto de arranque es la realidad; y lo contado es tan verdadero que puede *comprometer e incomodar* a personas reales a la vez de salpicar *la memoria de los muertos*. Lo cual pone en primera fila la cuestión del otro: el miedo a dañar o a comprometer al otro produce el silencio, eso es: la ausencia de la escritura al menos para un periodo de tiempo. Dejar que corran las aguas del olvido antes de resolverse a *aprovechar literariamente* los sucesos verdaderos una vez librado el escritor de la presión de las obligaciones para con el otro es una restricción que anula o aplaza la escritura. Esta actitud escritural se acomete en cuanto corrección del *yerro* del escritor, perdido en la pura *ficción-mentira-muerte*, y que quiere redimirse mediante la *escritura-verdad* y entonces *vida*. El fragmento parece asentar una oposición fundamental:

*ficción-mentira-muerte vs ficción-verdad-vida*

---

<sup>23</sup> CASARES, Adolfo Bioy, "La obra" in *El lado de la sombra*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, pp. 50-51.

No obstante, el adverbio *literariamente* nos lleva hacia el segundo nivel que destruye todo el edificio oposicional. Por lo visto, el acto escritural se sustenta en ambos polos de la oposición. Ora en cuanto ficción pura; ora como ficción inspirada en la realidad. Ahora bien, huelga decir que en cada uno de estos extremos hay un germen del otro: en lo ficticio late lo real y lo real va envuelto en ropajes ficticios. ¿Cómo se puede *aprovechar literariamente* un suceso *verdadero*? Ya hemos visto, citando a Genette, que la escritura es “responsabilidad de la Forma” y “actitud literaria” frente a una realidad. Dicho de otro modo, la escritura es ejercicio estilístico y visión de un mundo. Es, en una palabra, ficcionalización. La oposición que establece el narrador de Bioy Casares es tramposa. Porque en ella damos de lleno con el círculo que urde impecable e diligentemente en torno a esos dos conceptos que se atraen y confunden. Si la ficción es mentira y muerte y si el suceso verdadero es aprovechable literariamente, esto es *ficcionalizable*, entonces ambos cristalizan en una forma de ficción, de mentira y, a la postre, de muerte. Con ello Bioy Casares nos introduce en el juego a que tanto ha tomado parte junto con su amigo y cómplice Borges bajo la máscara de Bustos Domecq: ¿dónde está lo real y dónde lo ficticio? Todo es a la vez real y ficticio y la ironía radica en creer en la posibilidad de poder acometer la separación entre los dos extremos. De ahí el que el uso de otro adverbio *probablemente* en el mismo fragmento vaya salpicado de complicidad en esta trama, pues insinúa toda la inseguridad del escritor en su *yerro* frente a los dos conceptos. La conclusión que se infiere de esa dialéctica es que al fin y al cabo, la escritura es un yo que habla de la relación mantenida con una otredad, es un diálogo y un desquite para con el propio yo y el otro. Unas cuantas páginas más adelante, el narrador vuelve a precisar:

Aquel día no tuve coraje de visitar a Bramante y a Guillot. Me recluí en casa, a trabajar. Para las comidas corría hasta una fonda, donde nadie me conocía ni me hablaba. Escribí con provecho. Porque al retratar a la heroína pensaba en Viviana y al explicar el dolor de los héroes refería mi dolor, escribí con elocuencia. A fines del invierno, en Buenos Aires, publiqué el libro; en mi opinión los críticos no lo entendieron debidamente<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> CASARES, *Op. cit.*, pp. 72-73.



El cuento lleva a su paroxismo la borrosidad fronteriza entre lo ficticio y lo real. El título mismo, *La obra*, es autorreferencial, una suerte de puesta en abismo que permite al narrador referirnos y desmontar el proceso de la escritura que se desencadena a partir de los eventos que lo ponen en directa relación con los habitantes del pueblo adonde acaba de trasladarse. El narrador es un novelista desconocido, y lo que reprocha a la gente, es decir al otro, es esa ignorancia que hace que él pase siempre inapercibido o que esté tratado a partir de la etiqueta de novelista sin siquiera conocer los otros las obras suyas.<sup>25</sup> Al salir de Buenos Aires, el narrador se propone “salvar” su “buen argumento” mediante la escritura. Por ello, la reclusión a que se refiere el fragmento es rechazo de ese tipo de relación con los demás. Pero, al mismo tiempo, es una reclusión en el espacio de la escritura, un espacio de placer en que escribe “con provecho” sobre todo, según explica el pasaje mediante la explicativa “porque”, por la ficcionalización a que queda sometida la realidad. Así pues, la escritura, en parte y hasta cierta medida, es un enmascaramiento del otro; es el otro real, amado u odiado, transfigurado en visión. El narrador-escritor trazando el perfil moral o físico, asiste y acomete el proceso de conversión del otro-persona en otro-personaje. Su trazado va a la fuerza imbuído de relaciones mantenidas con este otro en la esfera de la realidad.

Por otra parte, la escritura es asimismo placer por su facultad de explicar, de expresar y proyectar el sentimiento del yo del escritor (aquí dolor). Paradójicamente, la máscara oculta de esta forma al ser del escritor: el escritor se esconde detrás de sus personajes que expresan su dolor quedando así sobrentendida la parcialización del yo que se escribe. De esa voluntad de exteriorizar la interioridad nace el producto literario, la escritura es un acto de aprensión del otro que se es primero.

---

<sup>25</sup> El credo de la estereotipia supone un tipo de relaciones en las que la persona responde a una etiqueta, a un cliché determinado en la mentalidad del otro que ve a la señalada persona mediante un molde hecho. El problema es de suma importancia visto desde la perspectiva de la cuestión de la alteridad por la deshumanización que supone la visión a partir de estereotipos. Jean Maisonneuve dice a este propósito: “Lo propio de la estereotipia es ser grosera, brutal, rígida, y basarse en una especie de esencialismo simplista en el que la generalización apunta a la vez: a la *extensión* —con la atribución de los mismos rasgos a todos los seres u objetos designables por una misma palabra [...]— y a la *comprensión* con la simplificación extrema de los rasgos expresables mediante palabras. AMOSSY, Ruth y PIERROT, Anne Herschberg, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001, p. 55.

Por otra parte, muy partidario de las trayectorias circulares, Bioy Casares, diseña el pasaje a imagen de la circularidad del fragmento arriba estudiado. El narrador-escritor que huye de los demás para recluirse en la escritura ve el resultado de esta escritura en manos de los críticos que no consiguen entenderlo "debidamente". Ello replantea la cuestión inicial de la oposición mentira-muerte/realidad-vida. El argumento principal del cuento es la posteridad o la inmortalidad mediante una obra de valor como dice el narrador:

Como si no bastaran las promesas del más allá, queremos perdurar en nuestra tierra, tan vilipendiada y tan querida. Casi todo el mundo comparte el afán por sobrevivir en obras, en hijos, de cualquier modo<sup>26</sup>.

Así pues, el cuento es una ironía que delinea el desengaño de los personajes frente a lo que sustentan como legado suyo para la posteridad y una forma de inmortalidad. Viviana que está satisfecha de verse immortalizada de cierta forma en su descendencia, acaba calcinada junto con su único hijo en un incendio. El "dejo obra" que profiere irónicamente Bramante al final del cuento señalando la playa se refiere a su hijo que intentó violar a su bienhechora Viviana y que encendió la estación antes de desaparecer en el mar. El mismo narrador cree que la ausencia de la fama que amenaza su inmortalidad se debe a su yerro original de escribir ficciones. Pero al escribir sucesos reales ve su novela incomprendida por el lectorado y la crítica.

Si el dolor es incentivo de la escritura en este caso, el sentimiento de inferioridad, como otra variante del sufrimiento padecido, es lo que empuja a escribir en el cuento "Persistencia del débil" donde el uruguayo Rafael Courtoisie aborda la cuestión de la inmortalidad desde una perspectiva algo distinta. Al contrario, la inmortalidad por medio de la escritura no es ninguna estafa. Es más, la escritura hace las veces de un medio para superar la condición de deficiencia. El cuento se abre de la forma siguiente:

Nací en Esparta hace casi tres mil años. Vivi exactamente treinta minutos desde que salí del vientre de mi

---

<sup>26</sup> CASARES, *Op.cit.* p, 49.



madre, que también se avergonzó por haber engendrado un hijo tan débil<sup>27</sup>.

El infortunio del narrador espartano consiste en haber salido del credo de la mítica Esparta de Aquiles y Ulises. En el fondo, el dejar huella a que hace referencia el narrador del cuento "La obra" no dista del principio de la fuerte descendencia en "Persistencia del débil"; por lo cual hasta la madre se avergüenza de la debilidad de su recién nacido. Mas, la relación del asunto con la escritura la ostenta el siguiente fragmento:

Yo soy. Muerto en Esparta hace casi tres mil años , con un soplo de vida. Vuelvo en este papel y en este idioma extraño porque yo, el débil, no conocí idioma alguno. No nato para el sonido articulado y para el amor de las mujeres. Solo conocí la madurez del grito ronco en la reprobación, el temprano gruñido del aborrecimiento en la mueca de las bocas, no el beso. La mano me escribe y soy ahora<sup>28</sup>.

En la condición de "débil" concéntrase el concepto de diferencia, y es la conciencia de ser diferente ante el otro la que produce la escritura. Es decir que es la condición de anomalía la que dice y expresa sus propias expectativas, angustias y emociones, encontrando en la escritura la paz postrema. Ahora bien, la discrepancia entre los conceptos de fuerza y debilidad es una diferencia sólo transitoria pues perecedero resulta ser el legendario poderío de los guerreros espartanos ante el imperio de la palabra y su disposición a la persistencia-inmortalidad. Esparta, símbolo de grandeza guerrera, opera aquí en cuanto símbolo que edifica el reino de la superioridad. La naturaleza misma participa de la consagración de la conciencia de la diferencia mediante series de oposiciones fisiológicas, creándose así espacios en que se privilegia a los más sanos, a los más fuertes, a los más hermosos. Escribir se presenta como desquite con la injusticia de la naturaleza, por ello insiste el narrador "débil": "la mano me escribe y soy ahora". La mano, metonimia del escritor y del hecho de la escritura, inyecta vida y vigor en el ente endeble y muerto a través del

---

<sup>27</sup> RAFAEL, Courtoisie, "Persistencia del débil" in *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo III, Madrid, Castalia, 1997, p. 502.

<sup>28</sup> Ibid, p. 503.

río del tiempo; de dónde la importancia de la confirmación de la esencia-existencia (*soy*) en el presente inmortal de la escritura (*ahora*).

La fuerza física es artificio falaz, mientras la fuerza de la escritura es real y eterna. El narrador murió hace tres mil años pero *es* ahora en la escritura y en ella seguirá siendo. “*Yo estoy, dice el narrador cerrando el cuento, en las tierras altas, lejos de esas orillas. Y permanezco*”<sup>29</sup>.

De otra forma, la otredad está detrás de la voluntad de escribirse el yo. Es el sentimiento de diferencia frente al otro el que incita a escribir, mejor dicho, la anomalía es la que se escribe, se dice y transcribe a sí misma mediante el verbo; y mediante el verbo se agranda, se dignifica y perdura.

El cuento coincide aquí con el precedente “La obra” en lo que se refiere a la cuestión de la inmortalidad mediante la escritura, y el narrador-escritor que refiere este caso es símbolo de la constancia y perpetuidad de los motivos temáticos de la literatura que tiene por eje las cuestiones del ser humano.<sup>30</sup>

Naturalmente, evidente resulta deducir que la escritura no puede aspirar a la inmortalidad sino a través del otro, ese lector virtual y eterno, cambiante a través de las generaciones, décadas y siglos, quien vuelve al escrito, lo revive, lo reanima e interroga mediante la lectura. Leer inmortaliza el texto; y si imagináramos, siquiera por un segundo, los textos sin la presencia del otro-lector, nos hubiera sido entonces obvio verlos caídos en el olvido total y hasta sería absurda su esencia, como cualquier acto de comunicación donde faltasen destinatarios.

En ambos casos, “La obra” y “Persistencia del débil”, el proyecto narrativo se levanta sobre las ansias de grandeza y gloria susceptibles de inmortalizar el texto, partiendo del hecho de que la cuestión de la inmortalidad va supuestamente inherente al ejercicio de la escritura puesto que el texto escrito resulta fatalmente destinado al encuentro de la lectura. Lo cual lleva a pensar que el espejo es finalmente múltiple, refleja al

---

<sup>29</sup> DENEVI, *Op. cit.*, p. 504.

<sup>30</sup> En un artículo titulado “La puissance et la gloire” (El poder y la gloria), el pensador francés Maurice Blanchot hace un interesante comentario al propósito:

La parole qui s'éternise dans l'écrit, promet quelque immortalité. L'écrivain a partie liée avec ce qui triomphe de la mort; il ignore le provisoire; il est l'ami de l'âme, l'homme de l'esprit, le garant de l'éternel. Beaucoup de critiques, aujourd'hui encore, semblent croire sincèrement que l'art et la littérature ont pour vocation d'éterniser l'homme. BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 333.



escritor en el narrador-escritor, la historia en la historia y, finalmente, refleja al lector en el escritor y en lo escrito.

Ahora bien, puede sobrevenir que el texto producido se encuentre, por una razón u otra y al menos de forma provisoria, desprovisto del lectorado ambicionado, menoscabándose así el circuito comunicativo por falta de uno de los eslabones primordiales del mismo. Existen de hecho textos que hacen de la escritura un corolario y una alternativa a la ausencia circunstancialmente insuperable de este otro-receptor (lector) en su dimensión inmediata. En esta perspectiva se inscribe el cuento "El lugar de su quietud", de la novelista y cuentista argentina Luisa Valenzuela, donde se describen los temores e inquietudes del escritor dentro de los sistemas políticos represivos. El temor aquí toma dimensiones dramáticas añadiéndose al miedo experimentado en el umbral de la escritura; es el miedo del otro censor, del poderío de éste y de las torturas y asesinatos que puede infligir en el cuerpo de los intelectuales en general. La escritura entonces aparece como paliativo del silencio impuesto y como única forma de libertad. Este silencio que produce el verbo recupera la comunicación con el otro.

La narratividad especular en el cuento de Valenzuela reside en que éste habla de sí mismo y de las condiciones de su gestación en silencio y en medio del miedo, cosas que patentiza el conflicto experimentado por el yo de la narradora-escritora:

Yo, cada vez más calladita, sigo anotando todo esto aun a grandes rasgos (¡grandes riesgos!) porque es la única forma de libertad que nos queda. Los otros todavía hacen ingentes esfuerzos por creer mientras la radio (que se ha vuelto obligatoria) transmite una información opuesta a los acontecimientos que son del dominio público. Este hábil sistema de mensajes contradictorios ha sido montado para enloquecer a la población a corto plazo y por eso, en resguardo de mi salud mental, escribo y escribo siempre a oscuras y sin poder releer lo que he escrito. Al menos me siento apoyada por los del interior. Yo no estoy como ellos entregada a la confección del libro pero algo es algo. El mío es un aporte muy modesto y además espero que nunca llegue a manos de lector alguno: significaría que he sido descubierta<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> VALENZUELA, Luisa, "El lugar de su quietud" in *Aquí pasan cosas raras*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1991, p. 124.

La especularidad permite en este caso describir las deplorables condiciones en que se lleva a cabo el ejercicio escritural en particular, y las condiciones experimentadas por el intelectual-escritor de forma general. Así pues, en la casilla del otro, frente al yo de la narradora-escritora, no cabe el lector sólo como receptor virtual sino también como un lector enemigo, censor y agresor que ve en el verbo un peligro y una amenaza contra su credo ideológico. La escritura viene a ser un intento peligroso, y si el escritor teme que su obra llegase a manos del lector, este último a su vez irá evitando los textos comprometedores, convirtiéndose así la lectura en una aventura no menos arriesgada que la propia escritura.

Por su parte, el cuento "Las dos historias" del uruguayo Felisberto Hernández presenta una cara totalmente diferente de la cuestión de la otredad. El yo y el otro se delinean como representaciones conflictivas de la misma figura del narrador-escritor. Se hace el perfil de las fobias e inquietudes de la escritura en cuanto proyección de la alienación y desgarramiento experimentados por el narrador-escritor en su intento de acercar y aprehender una realidad enajenante mediante la fuerza del verbo. La idea del escritor que intenta en vano volcarse sobre el propio desmembramiento interior, cómo entenderlo y liberarse de tal situación, es eje central en el cuento citado; nada más eficiente para dejar constancia de tal conflictividad que la duplicidad de las instancias narrativas. De hecho, la voz narradora no cambia a lo largo del cuento, si bien oscila constantemente entre la primera persona gramatical (yo) y la tercera (él) procurando así dejar plasmado el desgarramiento entre dos a tres figuraciones yoicas a veces. El cuento empieza en tercera persona de un narrador omnisciente que refiere el intento de escribir un joven su propia historia, cosa que éste emprende en primera persona gramatical como enseña el siguiente fragmento:

El 16 de mayo era sábado, y serían aproximadamente las nueve de la noche cuando la conocí. Hace un momento recordaba el tipo que yo era aquella noche y cómo era mi indiferencia. También me imaginaba que si el tipo mío de ahora le dijera al tipo mío de aquella noche, al salir de casa de ella, que apuntara esa fecha por ser la de un gran acontecimiento, aquél le diría a éste que era un decadente y que había caído en un lazo vulgar. Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón; aún más: trata de recordar los menores detalles de



aquél para reírse más, y para ver cuándo y cómo fue que aquél empezó a ser éste; pero aún más: a éste le interesa recordar a aquél porque así la recuerda también a ella; pero -hombre- aún más: a éste le interesa escribir esta historia para tener que preocuparse concretamente de ella, y ha escrito la fecha en que la conoció como lo podía haber hecho un enamorado vulgar [...] <sup>32</sup>.

A principios del cuento, nos introduce un narrador omnisciente en el mundo del joven narrador-escritor -protagonista de su cuento-, enterándonos del proyecto que éste tiene de escribir su propia historia, así como del entusiasmo con el que viene acompañada la decisión de emprender tal diseño. Dicho entusiasmo es, a nuestro modo de ver, un correlato del placer de la escritura que cumple en el cuento con dos funciones importantes:

- La primera reside en el deseo de determinar el momento de cambio emocional, lo cual tiene como punto de referencia la fecha del encuentro con la chica y los sentimientos consecuentes del encuentro.
- La segunda función la constituye el fuerte deseo de recordar a la chica y las circunstancias en que la conoció el narrador para volver a ubicarse en la emotividad de los sentimientos que acompañaron el encuentro inicial.

Ambas funciones se presentan como expresión del estado de crisis o carencia experimentado por el narrador-escritor. En el primer caso, la escritura es un auto examen que parte del sentimiento de transformación vivido como una suerte de desdoblamiento de la personalidad. En cuanto al segundo caso, éste tiene su crisis plasmada en la ausencia del motivo de la nostalgia: la chica. De ahí el esforzarse la escritura por recuperar todas las pautas del encuentro original. Para dejar constancia de tales dilemas, el cuento se vale de lo que Lucien Dallénbach llama "reduplicación repetida" <sup>33</sup> que designa la reduplicación dentro del relato abarcando éste otro relato y, a su vez, encajando este último otra historia, etc. De hecho, cuando el narrador omnisciente intenta comprender al narrador-escritor, objeto de su relato, inserta tres cortos cuentos que este último había escrito hace muchos años ya, y que echan luz sobre la amplitud del

---

<sup>32</sup> HERNÁNDEZ, Felisberto, "Las dos historias" in *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1982, p. 150-151.

<sup>33</sup> DALLÉNBAACH, *Op.cit.*, p. 49.

sentimiento de desarraigo en que viene debatiéndose. Dice el narrador-escritor :

A mí me había interesado siempre el espectáculo del ferrocarril al pasar, y tal vez por eso me di vuelta y aproveché para verlo una vez más; pero esa noche no tenía ganas de verlo, me había dado vuelta sin querer: parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril. Pero enseguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y querían huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido<sup>34</sup>.

Relatando los sucesos en primera persona gramatical *yo*, el narrador-escritor habla de su propia persona como un ser que quiere aprehender la historia donde se encuentra parcelado; ahora bien, ante la conciencia de la enajenación y frente a la angustia preliminar al ejercicio escritural, no tarda en abandonar por completo su proyecto de asir su historia en el espacio de las páginas.

Múltiples son los indicios que llevan a inferir que todos los personajes del cuento son el mismo personaje y que las dos historias –título del cuento– no son sino la misma historia donde la escritura, o por lo menos el intento de escritura, se produce como alternativa al desarraigo que el escritor procura superar mediante el verbo.

Por ende, y en el marco del corpus estudiado, el narrador de Felisberto Hernández integraría el grupo de los narradores-escritores entregados a meditar sobre la cuestión de la inspiración de la escritura en vivencias personales y ajenas. La inspiración es susceptible de meter al escritor ante un constante vaivén entre el placer y la angustia, el placer de escribir y la angustia de malograrse el proyecto de la escritura.

En la primera historia el narrador omnisciente revela las intenciones y sentimientos íntimos de su protagonista –a su vez narrador-escritor– tras escribir éste un solo párrafo de su historia, explicando las dimensiones de

---

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ, *Op.cit.*, p. 156.



la crisis que está padeciendo en estrecha dependencia con el acto de escribir:

También hubiera podido continuar su tarea, pero sentía una secreta angustia: para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia.

Si tenía una secreta angustia porque se le deformaba el recuerdo, mucho más secreto, más íntimo fue el motivo por el cual al día siguiente ya no tuvo esa angustia. Ese motivo era el mismo que hacía que escribir la historia fuese para él una necesidad y un placer más intenso del que hubiera podido explicarse<sup>35</sup>.

El protagonista se halla incapaz de interpretar los varios y contradictorios motivos que lo mueven, y se esfuerza por entenderlos; ello es ya una señal de la conciencia de la superposición de diferentes niveles del yo, borrosos y a menudo difíciles de interpretar. La resistencia de esas varias figuras del yo a las tentativas de interpretación y aprehensión se relaciona estrechamente con el problema de la lengua y su sospechosa aptitud a expresar lo propio y lo otro.

El párrafo insiste en el motivo de la angustia e inquietud que acompañan la deformación de los recuerdos en la conciencia del narrador escritor. El caso es que no se trata de rememorar los sucesos sino del miedo de deformar el recuerdo. Entiéndase esto como miedo de la palabra, o sea la lengua en su aptitud a recrear o revivir los hechos rememorados con exactitud, con los sentimientos que los acompañaron y que el narrador-escritor aspira a reproducir tal como se produjeron.

Las palabras, "perras negras"<sup>36</sup> -como las llama metafóricamente el escritor argentino Julio Cortázar en una doble señal a la vez al odio que se

---

<sup>35</sup> Ibid, p. 151-152.

<sup>36</sup> En su célebre *Rayuela*, Julio Cortázar se la arremete contra el lenguaje siendo éste un legado del pasado que el escritor recibe como recibe la educación de su madre y de su instructor. Se multiplican las metáforas que se refieren de forma peyorativa al lenguaje en la novela, entre otras la presente metáfora que connota la muerte. La mayoría de las culturas relacionan la figura del perro con el tema de la muerte y lo ven como compañero del hombre en sus tinieblas. A lo mejor el color negro corrobora esta interpretación

les tiene y al carácter imprescindible de las mismas- que se consideran armas y utensilios del escritor, constituyen el primer obstáculo ante el deseo de escribir. El escritor irá oscilando en constante contradicción entre el amor y la aversión al lenguaje, entre el repudio y la necesidad de valerse de él. Es el tema central del cuento "Las babas del diablo" de Julio Cortázar, en el cual se puede leer:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos<sup>37</sup>.

El cuento se propone examinar la relación entre escritura, fotografía y cine; gracias a la técnica del espejo logra desarrollar meditaciones profundas sobre la identidad del narrador, la esencia de lo narrado y la lengua del relato. Insiste en la necesidad de hacer del acto narratorio una práctica cotidiana normal y regular para cualquiera, de ahí el que eche a preguntar por si lo narrado es un acto llevado a cabo por un narrador, y en este caso quién es ese narrador, o si lo narrado es una fuerza oculta que utiliza al narrador para expresarse a sí misma. La relación de los hechos se realiza por un traductor y fotógrafo diletante que escribe la historia de una de sus fotografías. Acudir el narrador a la escritura no es, a nuestro modo de ver, sino la expresión de ese anhelo de cubrir escrupulosamente todos los datos del hecho fotografiado, estimados por el fotógrafo como carentes o imperfectos en algunos aspectos de la fotografía. Se infiere entonces que la vista, instrumento de la fotografía, como la lengua, instrumento de la escritura, van ambas imbuidas de imperfecciones debidas esencialmente a las limitaciones de cada una. Por ello decide:

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa

---

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1969, p. 239.

<sup>37</sup> CORTÁZAR, Julio, "Las babas del diablo" in *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 259.



(porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del “sí”, ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? Pero si empiezo a hacer preguntas no contaré nada; mejor contar, quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea<sup>38</sup>.

La escritura no es mero hallazgo de un asunto que el individuo procura transcribir, al contrario, es, como indica la angustia del narrador-escritor, una construcción literaria minuciosa en la que concurren varios y distintos factores empezando por la lengua, pasando por los resortes del arte de narrar y acabando en el lector. La escritura especular facilita aquí la interrogación de todos estos aspectos y la demora en cada uno de los componentes del relato. El empleo del verbo *sustituir*, por ejemplo, es una advertencia al lector sobre la variedad de las voces de la narración y una incitación al lector para que vaya indagando la cara del verdadero narrador. Otro tanto puede decirse de la lengua; muchos son los pasajes donde se expresa su ineficacia o ineptitud a plasmar debidamente el estado de ánimo y las facetas múltiples del individuo. Si éste acude a la escritura en busca de la vía óptima para acercarse a sí mismo y al uso que se hace del verbo, la escritura en sí y en su manejo de la lengua se hace fuente de angustia e inquietud por pecar de incertidumbre e inexactitud a la hora de transmitir las intenciones del escritor.<sup>39</sup> Ni la fotografía ni la

---

<sup>38</sup> CORTÁZAR, Ibid, p. 296.

<sup>39</sup> Maurice Blanchot señala que el acto de escribir arranca al individuo de esa área donde la expresión de sí mismo supone la exactitud y la certidumbre; a través de la escritura el escritor se asoma a lo interminable que nunca se detiene perdiéndose de esta forma el poder de decir “yo” ni pudiendo hacer que los demás digan “yo”. Esta voluntad de aprehender al otro en el propio individuo y en lo otro, es decir en el propio mundo y en los demás, exhorta al escritor hacia el espacio común donde la lengua se inviste de universalidad. El crítico añade:

Ce qui parle en lui (l'écrivain), c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le “Il” qui se substitue au “Je”, telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. « Il » ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. « Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi. L'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire « Je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même BLANCHOT, *L'espace, Op.cit.*, p. 23.

escritura parecen susceptibles de transmitir la realidad de forma escrupulosamente minuciosa en su dependencia de las emociones y sensaciones momentáneas y fugaces del escritor. De donde la connotación, harto significativa, en el cuento de la profesión de traductor: la escritura y la fotografía no son sino traducciones de la realidad y, como reza el antiguo refrán italiano, es traición toda traducción.

A través del análisis de los cuatro textos, observamos que la *mise en abyme* se opera mediante los mismos mecanismos; la implantación de un espejo interior se convierte en la herramienta principal que va revelando la historia y haciendo que ésta contase su propia historia. Por su parte, la escritura *en abismo* se apoya en el yo de un narrador-escritor cuyo papel no se limita a la observación y a la edificación de informes, sino que aporta al edificio narrativo, a los interrogantes de la historia y a sus inquisiciones una gravedad y una profundidad que logran afectar e inquietar al lector.

Queda obvio que el narrador-escritor, en la mayoría de los casos, no hace más que transmitir una realidad doble, existente con anterioridad y consistente en dos aspectos:

1. El narrador-escritor se describe a sí mismo y, por ende, acude a la escritura como un compendio de experiencias y vivencias relativas a secretos puntuales de su existencia. La escritura se hace una necesidad para auscultar la propia realidad en un intento catártico por recuperar lo perdido de la memoria y revivir las emociones remotas.
2. Al lanzarse en la escritura, el narrador-escritor se halla obligado, en lo que se refiere a la materia tratada, a considerar el mundo externo, esto es lo otro en sus varias y distintas modalidades, lo cual constituye para él una cantera inagotable de temas que lo conducen a la práctica del don del verbo que le permite a su vez acercarse de ese universo externo.

Se trata, desde luego, de un urgente deseo de entregarse los protagonistas a una introspección, meditar la propia realidad y las relaciones con los demás para practicar el acto escritural por una parte; por otra, el texto no es sino una tentativa de calcar unos eventos, anhela ser un espejo que refleje las circunstancias de su gestación.

Javier Vázconces considera la escritura como interrogatorio; afirma:

“Es posible que en el fondo de cualquier impulso creador exista una voluntad de trazar un mapa o al menos una



línea de conducta. Así pues, un interrogatorio es un recurso como cualquier otro para reflexionar críticamente acerca de esa zona de tinieblas que es la escritura.”<sup>40</sup>

Si en un texto cualquiera van inherentes las señas de sus inquietudes e intentos de interpretación, el texto especular lo es en vivo o de forma más declarada haciendo del interrogatorio su razón de ser. Como se puede observar, todos los casos estudiados constituyen una clara preocupación por la condición del otro que se encuentra del otro lado del texto, el lector, igualmente alcanzado por la virtud reflectante del espejo y que representa una de las razones de ser del texto. Los cuentos que proponemos a renglón seguido se presentan algo diferentes de los anteriores en lo que a la construcción especular se refiere, pero brindan una excepcional preocupación, junto con la escritura, por la cuestión de la lectura.

## **2. Del otro lado de la escritura.**

De sobra resulta recordar que la escritura especular implica hacer co-partícipe vital al lector en su concepción y construcción; hace de la dialéctica del acto de escribir y el de leer un elemento clave de su condición, partiendo del hecho de que se escribe también sobre ese otro posible: el lector del texto literario, considerado por Blanchot como hijo de la escritura<sup>41</sup>. ¿Qué pasa del otro lado del texto?

Todo texto se supone destinado a la lectura. Definiendo la poética como un programa mediante el cual el artista ejecuta su obra artística, el crítico italiano Umberto Eco afirma que toda poética se considera esencialmente un proyecto de comunicación y que toda investigación en la misma debe abarcar los dos polos: la producción y la recepción, la escritura y la lectura a la vez<sup>42</sup>. Toda producción textual es un pensar continuo en el otro-lector. Entre la lectura tangencial, corta en sensibilidad literaria, y la lectura profunda y contemplativa de los tonos y susurros del texto, la que atraviesa el cuerpo del texto con ahínco y pasión, el lector encontrará el camino hacia el deleite, hacia la interpretación o hacia la recreación. El suyo será un intento de aprehender una realidad que podría parecersele ajena y en la cual, empero, podría reconocer trozos de su

---

<sup>40</sup> VÁZCONCES, Javier, “Interrogatorio”, in VV.AA., *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Ediciones de Eduardo Bécerra, 2006, p. 28.

<sup>41</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 266.

<sup>42</sup> ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 10-11.

propia realidad por más lejanos que fueran el texto, el autor, la lengua y los argumentos implicados en la escritura.

La escritura especular representa una práctica textual bastante especial; supone en el lector unas aptitudes determinadas y una plena disposición a participar en la construcción del relato. En ella no se trata de ese escritor autoritario o dictador que dictamina un texto acabado, es más bien cuestión de un escritor algo vicioso, que transparenta inseguridad (falsa) al ofrecer un texto narcisista con una narración nerviosa que no se harta de contemplarse en el espejo de la propia escritura incomodando con sus interrogantes al lector e invitándolo a la composición del texto o, al menos, a pensar en el proceso de construcción del mismo.

Vimos al principio del estudio la importancia que representa el lector para el escritor ávido de inmortalidad *literaria*; el lector mediante el acto de su lectura abre ante el texto los horizontes de la inmortalidad: nada más ilustrativo que nuestra prosternación hoy, tras tantos siglos pasados, ante textos inmortales como *La Iliada*, *La odisea*, *Hamlet*, *Don Quijote de la Mancha* y varios otros.

Igual que el escritor ante el acto de escribir, el lector en el umbral de la lectura también pasa angustia<sup>43</sup>; consecuentemente, el pensar continuo del autor en el lector tiene por correlativo un pensar constante de este último en el primero. En el cuento "La casa inundada" del uruguayo Felisberto Hernández, dice uno de los protagonistas dirigiéndose al narrador-escritor:

---

<sup>43</sup> Mais un homme qui nous confierait : « Toujours anxieux au moment de lire », un autre qui ne pourrait pas lire sauf à de rares moments privilégiés ou celui qui bouleverserait toute sa vie, renoncerait au monde, au travail et au bonheur du monde, pour s'ouvrir un chemin vers une lecture de quelques instants, sans doute lui ferions-nous une place auprès de cette malade de Pierre Janet, qui ne lisait pas volontiers, parce que, remarquait-elle, « un livre qu'on lit devient sale » BLANCHOT, *L'espace...* *Op.cit.*, p. 251.

Este comentario acerca del lector nos hace pensar en el cuento Continuidad de los parques de Julio Cortázar que trata de la lectura superficial que desemboca en la muerte de un lector pasivo poco involucrado en el ejercicio de la lectura. Dice el el narrador del cuento hablando del protagonista: "Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles."



- Usted no es como yo me lo imaginaba... siempre me pasa esto. Me costará mucho acomodar sus cuentos a su cara<sup>44</sup>.

A la hora de escribir se constituye en la mente del escritor una imagen de un lector virtual en cuya concepción suelen ser decisivas, en gran medida, las condiciones requeridas por el proyecto de la escritura. Por su parte, cuanto más se adentra el lector en el texto, más se le crecen las ansias de poner una cara a esa persona que se dirige a él desde el otro lado del texto en trance de lectura. Maurice Blanchot comenta, en este marco, que la lectura es un apoderarse del texto que se le arrebató al autor y que el lector se pone inconscientemente en un conflicto profundo con el escritor generándose así una violencia latente que dura lo que dura la obra literaria<sup>45</sup>.

Ahora bien, en esta relación de dependencia entre escritor y lector pueden prevalecer intereses que malogran y corrompen la grandeza del hecho literario. El caso es que a las problemáticas ya mencionadas agréganse las exigencias y expectativas de un lectorado que manipula, de forma u otra, la industria de la edición y publicación de libros que, por sobrevivir, a menudo tiende a halagar los caprichos de un determinado público de lectores. El cuento "Autobiografía" del cuentista uruguayo Mario Benedetti nos brinda un modelo, algo esquemático y caricaturesco, de este tipo de literatura. Se trata de un escritor que relata el comienzo de la redacción de una autobiografía bajo las apremiantes presiones del editor que lo lleva a escribir su propia autobiografía aun a base de mentiras. El narrador omnisciente nos refiere el desarrollo del proceso de la escritura, de lo cual pasa a la autobiografía donde el narrador-escritor toma la palabra:

Horas de pánico y frustración frente a la hoja en blanco. El editor milanés había dictaminado: lo esencial es lanzarse, hay que empezar con una frase que de entrada seduzca al lector inocente, algo que le prometa confidencias y emociones. De modo que Dante Falconi se lanza: Durante varios lustros la modestia me ha impedido escribir sobre mí mismo. De inmediato aquello le parece detestable. Tacha

---

<sup>44</sup> HERNÁNDEZ, Felisberto, "La casa inundada" in *Las hortensias*, Barcelona, Editorial Lumen, 1982, p. 88.

<sup>45</sup> BLANCHOT, *L'espace...*, *Op.cit.*, p. 254.

modestia y pone vanidad: Durante varios lustros la vanidad me ha impedido escribir sobre mí mismo. Dos días después hace trizas el papel y escribe, ahora sí con alguna esperanza: Volver al pasado es también regresar a las raíces. Bah, eso carece de humor, y el editor milanés le ha recomendado burlarse de sí mismo como una aceptable fórmula autobiográfica. Entonces escribió: La verdad es que no sé si acudir en busca de mis raíces o irme sencillamente por las ramas. Se rasca la cabeza. Reflexiona: no soy ni quiero ser un árbol. También la nueva hoja va al canasto<sup>46</sup>.

La oscilación entre la tercera persona gramatical *él* y la primera *yo* es, en cierta medida, expresión de la doble funcionalidad del autor: es a la vez escritor y lector, en busca de la fórmula perfecta en que contenido y forma queden sintonizados. No obstante, el vaivén entre las dos personas gramaticales es casi caricaturesco en el cuento, ya que no es tanto consecuencia de un espejo interior al texto, cuanto reflejo de un lector autoritario. Ya vimos que el espejo no sólo refleja al escritor sino también al lector. O sea que, el narrador-escritor, a través del *él*, no intenta proyectar visiones distintas para explorar dimensiones diferentes de su yo sino que se pone al servicio del editor italiano y en el lugar de un lector *inocente*. Así es como se transforma la escritura en un espejo de lo que quiere y está esperando el lector. La presión y el pánico experimentados por el narrador-escritor al principio de la escritura no tienen nada que ver aquí con la comentada imbricación del temor y del placer que acompañan el acto de la escritura, pero sí, con los compromisos del escritor hacia la casa editorial y la necesidad de cumplir con las condiciones o cláusulas del contrato.

Otro tanto puede decirse del cuento “Descenso a los infiernos de la imaginación” del escritor argentino Marco Denevi que representa un caso digno de interés. A primera vista, el cuento parece ser una conversación entre dos personajes. Avanzando en la lectura, nos percatamos de que se trata de un monólogo y que el hablante y el interlocutor son el mismo reflejo del yo narrador-escritor. Comprometido a escribir un cuento de amor para publicarse dentro de tres días en una colección llamada “Quimeras”, y ante la delicada situación, el narrador-escritor se propone

---

<sup>46</sup> BENEDETTI, Mario, “Autobiografía” in *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p.354.



aprovechar un viaje realizado con su esposa a Bruselas como tema del cuento:

Esto es todo lo que sucedió, todo lo que usted recuerda. Bien. Somete esos pocos (y pobres) materiales al fuego lento de la imaginación y tendrá un cuento como Dios manda. ¿Le han pedido que el cuento sea de amor y, además, romántico? ¿Qué le parece si la acción transcurre en Rusia y en la época del último zar? Una imitación de Chejov, por qué no. La historia parece ideada por Chejov. Nieve, mujeres pálidas y hermosas envueltas en abrigos de zorro, nobles de la corte del zar que son propietarios de vastas tierras y de centenares de mujiks, poetas nihilistas, grandes pasiones que arden bajo el hielo, etcétera, etcétera. ¿Le gusta? A las lectoras de Quimeras les gustará todavía más<sup>47</sup>.

Los protagonistas son frutos de la imaginación del escritor y, al mismo tiempo, proyección de facetas distintas de su yo o de personas que conoce o con quien vive.<sup>48</sup> Sucesos, protagonistas, tiempo y espacio se hallan sometidos a una maniobra maquilladora, proceso de enmascaramiento que los hace, en cierta medida, irreconocibles; a veces se visten de moldes literarios determinados adquiriéndose de esta forma los colores de una corriente o tendencia literaria dada, aquí el romanticismo. La importancia del fragmento citado no radica, a nuestro modo de ver, en denunciar esta suerte de capitulación de la escritura ante el capricho, o terrorismo, del lector y de las casas editoriales que generan un tipo de escritura que el narrador-escritor estima infernal, si nos atenemos al título del cuento, sino que dimana del hecho de servir de apertura a un texto que lleva como título *Descenso al infierno de la imaginación*.

---

<sup>47</sup> DENEVI, Marco, "Descenso a los infiernos de la imaginación" in *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo II, Madrid, Castalia, 1997, p. 63.

<sup>48</sup> Para Maurice Blanchot, los personajes son herramientas de que se vale el escritor en su búsqueda para salirse de sí mismo e intentar así entenderse y entender lo otro : L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même. BLANCHOT, *L'espace*, Op.cit., p. 21.

Concebimos siempre la imaginación, si nos fuera dado hablar en términos espaciales, como un quehacer que *eleva* hacia alturas a que no pueden acceder el resto de los seres humanos mientras no dispongan del don que la desenreda y del rigor de la *literaturización* de lo imaginado. Contrariamente, el narrador-escritor asocia la escritura de su cuento al *descenso* a los infiernos de la imaginación. La explicación, creemos, reside en la consideración indisociable de los quehaceres de escritura y lectura. Es decir que la escritura-imaginación es un acto cognitivo, es descubrimiento como bien lo es la lectura. El narrador-escritor nunca había pensado en los sucesos pasados, y nada más ponerlos sobre el *fuego lento de la imaginación*, echan a brotársele inferencias torturadoras:

Como el belga, el muchacho ruso se sienta y mira fijo a Fedora Fedorovna. Nicolás Nicolaievich, que es celoso (usted no), empieza a cavilar. Y lo primero que se le ocurre es que Fedora Fedorovna y el muchacho ya se conocían<sup>49</sup>.

El resto del monólogo-cuento es una ficcionalización de los detalles que aumentan aún más la sospecha del narrador. De esta forma, la escritura-imaginación es la que conduce a la realidad y no lo contrario, convirtiéndose en un comer del árbol del conocimiento y un consecuente caer en el infierno de la duda y de la interrogación.

Muy oportuno resulta acabar el presente estudio volviendo otra vez al escritor y cuentista argentino Julio Cortázar mediante otro cuento suyo, fascinante y perturbador: "Ahí pero dónde, cómo". Cuento especular donde el yo del narrador-escritor habla de un sueño que vuelve frecuentemente a atormentarlo y en el cual ve a un amigo suyo muerto desde hace treinta y un años. La obsesión por el amigo tiene como correlato en el cuento otra obsesión por la escritura y la lectura a la vez; o sea que el cuento especular se convierte en un teatro donde se desmonta el proceso de la escritura que a su vez no se aparta ni se independiza del proceso de la lectura. De sobra es recordar la honda preocupación de Cortázar y su defensa de un lector-autor, cómplice y co-partícipe, pues ve que la lectura es un mérito que sólo se consigue mediante la disposición del lector a participar, descodificar, indagar e interrogar<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Ibid, p. 65.

<sup>50</sup> Muy interesante resulta considerar a este nivel el cuento "Continuidad de los parques" que no incluimos en el corpus por no corresponder a las pautas que nos fijamos como



En el principio del cuento dice el narrador-escritor:

A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño?<sup>51</sup>.

A modo de advertencia viene esta frase en el principio del cuento anunciando que el espejo no sólo es reflejo del texto y del escritor, sino que supera a ambos yendo más allá del texto para implicar en éste al lector como edificante en el proyecto narrativo. Nada más significativo de ello que el uso del presente y el dirigirse de forma directa al lector. De hecho, unas cuantas líneas más abajo leemos “ahora que lo escribo”; lo cual, como dijimos, implica dos operaciones que se complementan una la otra y que el lector va constituyendo una parte imprescindible de la concepción en abismo. El tú (vos) lee ahora por una parte y se reconoce en lo narrado por otra. Seguro es que todo narrador en un relato supone un narratario receptor de la narración dentro de la misma; y si el escritor no se identifica al narrador, tampoco los lectores pueden identificarse al

---

criterio de elección, ya que no trata directamente del ejercicio de la escritura. Pero las consideraciones que encierra en cuanto relato especular que tematiza el tópico de la lectura son de suma importancia. El cuento trata de la lectura superficial que desemboca en la muerte de un lector pasivo poco involucrado en el ejercicio de la lectura. A diferencia del cuento “Ahí pero dónde, cómo” la preocupación principal no es qué contar y cómo contar. La pregunta que se yergue en filigrana del cuento “Continuidad de los parques” es más bien cómo hay que leer y cuáles son las obligaciones y compromisos del lector frente al texto. Dice el narrador del cuento hablando del protagonista: “Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles.”

Lo cual nos hace pensar en Maurice Blanchot quien comenta: Mais un homme qui nous confierait: « Toujours anxieux au moment de lire », un autre qui ne pourrait pas lire sauf à de rares moments privilégiés ou celui qui bouleverserait toute sa vie, renoncerait au monde, au travail et au bonheur du monde, pour s'ouvrir un chemin vers une lecture de quelques instants, sans doute lui ferions-nous une place auprès de cette malade de Pierre Janet, qui ne lisait pas volontiers, parce que, remarquait-elle, « un livre qu'on lit devient sale » BLANCHOT, *L'espace, Op.cit.*, p. 251.

<sup>51</sup> Cortázar, Julio, “Ahí pero dónde, cómo” in *Obras completas 1*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 706.

narratorio.<sup>52</sup> El relato especular se hace una suerte de mezcla de narración y ensayo que refleja las opiniones del escritor, y un intento de convencer al lector, cosa que constituye uno de los más importantes blancos del ensayo.

Señalamos asimismo que la cuestión de la implicación escritor-lector se ratifica y consolida mediante la expresión de la ineficacia de las herramientas racionales y lógicas de que dispone el hombre para comprender lo que narrador-escritor y lector experimentan conjuntamente:

Te digo, esos treinta y un años no son lo que importa, mucho peor es este paso del sueño a las palabras, el agujero entre lo que todavía sigue aquí pero se va entregando más y más a los nítidos filos de las cosas de este lado, al cuchillo de las palabras que sigo escribiendo y que ya no son eso que sigue ahí pero dónde, como<sup>53</sup>.

Para Cortázar no se trata del paso del sueño a la realidad ni de la realidad a las palabras, lo esencial de la preocupación existencial lo constituye el paso del sueño al verbo que hace aquí las veces del despertar-realidad donde se entrega a la reflexión y donde su único instrumento para pensar es la lengua, vía cognitiva que no sirve para explicar la tormenta del narrador-escritor y la imbricación del aquí-escritura-razón y allí-sueño-muerte. La escritura se manifiesta, sin embargo, en cuanto instrumento o intento de salvación como bien menciona el narrador-escritor:

Y si insisto es porque no puedo más, tantas veces he sabido que Paco está vivo o que va a morirse, que está vivo de otra manera que nuestra manera de estar vivos o de ir a cubrimos, que escribiéndolo por lo menos lucho contra lo inapresable, paso los dedos de las palabras por los agujeros de esa trama delgadísima que todavía me ataba en el cuarto de

---

<sup>52</sup> Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus apriori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. GENETTE, *Op.cit.*, p. 265.

El crítico francés añade que el discurso dentro de la novela es discurso de un narrador que se dirige a un destinatario.

<sup>53</sup> CORTÁZAR, "Ahi.", *Op.cit.*, p. 708.



baño, en la tostadura, en el primer cigarrillo, que está todavía ahí pero dónde, cómo; repetir, reiterar, fórmulas de encantamiento, verdad, a lo mejor vos que me leés también tratás a veces de fijar con alguna salmodia lo que se va yendo [...] <sup>54</sup>.

La escritura-lectura es, desde luego, una respuesta a una realidad contextual perturbadora e inquietante, es interrogación, búsqueda y ansia de comprensión y de interpretación; si bien la interpretación no tiene que buscarse tanto en fórmulas aritméticas e hipótesis científico experimentales cuanto en el interior del ser. Por otra parte, la escritura-lectura, tal como la concibe Cortázar, es esperanza, esperanza del escritor y del lector de llegar a superar las crisis de soledad y enajenación, y de llegar a respuestas satisfactorias:

[...] y la alegría dura y está aquí mientras escribo, y no contradice la tristeza de haberte visto una vez más tan mal, es todavía la esperanza, Paco, si escribo es porque espero aunque cada vez sea lo mismo, la escalera que lleva a tu pieza, el café donde entre dos carambolas me dirás que estuviste enfermo pero que ya va pasando, mintiéndome con una pobre sonrisa; la esperanza de que alguna vez sea de otra manera [...] <sup>55</sup>.

Contentamiento es la escritura y contentamiento es la lectura porque ambas abren una brecha en la muralla de la alienación; y aunque el contentamiento dura lo que dura la escritura, ello no significa que la salvación final viene por vía suya, pues resulta, al fin y al cabo, una mera tentativa que conlleva en sí la convicción de la impotencia de la lengua, y mediante ella, de la escritura y la lectura <sup>56</sup>, de superar la crisis existencial:

---

<sup>54</sup> Ibid, p. 708.

<sup>55</sup> Ibid, p. 713-714.

<sup>56</sup> Este sentimiento de esperanza y de inseguridad coincide con la observación de Roland Barthes cuando dice:

Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo. Sintiendo sin cesar culpable de su propia soledad, es una imaginación ávida de una felicidad de las palabras, se apresura hacia un lenguaje soñado cuyo frescor, en una especie de anticipación ideal, configuraría la perfección de un nuevo mundo adámico donde el lenguaje ya no estaría alienado. BARTHES, *Op.cit.*, p. 88-89.

releer todo esto es bajar la cabeza, putear de cara contra un nuevo cigarrillo, preguntarse por el sentido de estar tecleando en esta máquina, para quién, decime un poco, para quién que no se encoja de hombros y encasille rápido, ponga la etiqueta y pase a otra cosa, a otro cuento<sup>57</sup>.

La escritura no difiere de la lectura, más bien, el narrador-escritor confunde las dos: *releer todo esto y estar tecleando en esta máquina* son dos enunciados que van magistralmente conjugados y resaltan la permanencia de ese presente de las dos operaciones. La escritura es lectura, y ésta es vuelta reiterada a los grandes temas eternos del hombre. El pasaje contiene asimismo una prolongación de la tesis del lector-autor expresando abiertamente que el papel del lector no radica en la lectura para clasificar. La lectura de esta forma se hace estéril y anula el valor mismo de la escritura.

\*\*\*\*\*

## CONCLUSIÓN

El examen de los cuentos argentinos y uruguayos propuestos revela que la escritura especular, pese a la estrechez del espacio narrativo cuentístico, se considera un campo fértil para la expresión y el examen de las problemáticas de la escritura, sus motivos y sus blancos. Muchos son los cuentos que adoptan una estructura de *mise en abyme* en su concepción; nuestro enfoque concierne los casos que tratan de forma directa, no tangencial, haciendo de ella su tema principal, la cuestión de la escritura misma, la lengua y el escritor. A la hora de concluir, resulta oportuno dejar claro que el acto de la escritura nace primero de una exigencia urgente de descubrir los secretos del yo-otro en un juego de inspección en que entran en consideración varios parámetros:

1. La escritura especular en dichos cuentos nos pone, en la mayoría de los casos, ante un escritor, el cual delega su voz a un narrador-escritor que es su reflejo en el interior del texto, lleva sus preocupaciones, inquietudes y experiencias. Este último, a su vez, crea a otro narrador-escritor encargado de llevar el relato a destinación y que es también reflejo del primer narrador-escritor. Esta escritura *en abyme* permite que el relato se vuelque sobre sí

---

<sup>57</sup> Ibid, p. 711.



mismo, se autocontemple y autoexamine en cuanto entidad literaria.

2. El narrador-escritor a través de la lengua y de los sucesos de su cuento acomete una suerte de confesión que es, en cierta medida, inquisición en los meandros del propio ser, en busca de los secretos ocultos del alma y en pos de una óptima expresión de una parte de su yo. Es una confesión que abarca, asimismo, la oscilación entre el placer escritural practicado mediante el texto cometido y entre la preocupación por la buena edificación y el lenguaje empleado.
3. Los acontecimientos relatados son a menudo fruto de la imaginación del escritor, sin embargo, se consideran realidad en el mundo del narrador-escritor imaginado dentro del cuento. O sea que, son consecuencia directa de la observación de las vidas de los demás, personas reales que inspiran los hechos del relato literario de una forma o de otra. El relato no es sino fiel reflejo donde se plasman el mundo del escritor y su taller de escritura que se manifiestan en el espacio imaginado a través del narrador-escritor quien, a su vez, trata de otro espacio imaginado. Por su parte, las sensaciones y sentimientos del escritor aportan el auxilio necesario a la construcción del relato, de donde el vaivén constante del yo al otro y viceversa.
4. Toda operación de escritura-lectura se cumple partiendo de la consideración del lector como factor edificante en el proceso creativo.

La escritura, al fin y al cabo, no se ostenta como una exposición de saberes adquiridos, sino, al contrario, como curiosidad y búsqueda del otro desconocido en nosotros y en el entorno nuestro. El hombre vive esta carencia de sí y del otro intentando olvidarse de ello mediante la lengua que se presenta finalmente difícil de cercar. Por su parte, el lector de este tipo de textos busca de forma especial explicaciones y respuestas a las propias carencias; a través del otro espera expresar y aprehender las propias angustias. La comunicación con el otro, productor del texto, es un factor suplementario para no decir no obligatorio.

Carlos Onetti dice en boca del narrador del cuento "La cara de la desgracia" que "Las palabras son hermosas o intentan serlo cuando tienden a explicar algo. Todas estas palabras son, por nacimiento,

disformes e inútiles.”<sup>58</sup> Por ende, si el lenguaje parece ser inepto a expresar con escrupulosidad las varias y complicadas facetas del yo escritor, no lo será menos para el lector que se encontrará aún más defraudado. Ambos irán exigiendo, sin embargo, los servicios de la lengua sin dejar de denunciar su ineficacia. Su experiencia, por diferente que fuera, se empareja por virtud de la lengua que los junta en un espacio común, espacio de la costumbre, de los sentimientos y pensamientos universales que podrían hacer que estas experiencias fueran idénticas.

Desde luego, nunca ha sido un propósito nuestro debatir del cuento en general y de la cuestión de su definición; ahora bien, el acercamiento al género mediante los paradigmas examinados en el presente trabajo nos da una idea de cuán difícil es y seguirá siendo el designio de determinar las especificidades del género de forma puntual. Juana Martínez Gómez acota que el cuento sigue desarrollándose con extraordinaria libertad sin llegar los planteamientos teóricos a determinar su líneas definitorias.<sup>59</sup> “Pero, dice, sea a causa de la peculiaridad de sus autores o no, lo cierto es que el cuento ostenta una naturaleza porosa y absorbente, que se deja invadir por otras formas literarias y se configura como un espacio textual que puede mantenerse en permanente fluctuación entre diversos géneros.”<sup>60</sup>

Los cuentos analizados perteneciendo a figuras cimeras de la narrativa hispanoamericana, reúnen distintos rasgos de los varios mandamientos encomendados por los varios y conocidos decálogos del cuentista, acosan, empero, una clara propensión a la libertad, al instinto, a la experimentación para ir explorando lo más posible las potencialidades de la narración.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Corpus

---

<sup>58</sup> Onetti, Carlos, “La cara de la desgracia” in *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1997, p. 230-231.

<sup>59</sup> GÓMEZ, Juana Martínez, “El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Indefiniciones”, in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, 269.

<sup>60</sup> Ibid, p. 279.



- BENEDETTI, Mario, "Autobiografía" in *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 353-355.
- CASARES, Adolfo Bioy, "La obra" in *El lado de la sombra*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, pp. 49-73.
- CORTÁZAR, Julio, "Las babas del diablo" in *Obras completas 1*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 259-308.
- --, "Ahí pero dónde, cómo" in *Obras completas 1*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 259-308.
- COURTOISIE, Rafael, "Persistencia del débil" in *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo III, Madrid, Castalia, 1997, pp. 500-504.
- DENEVI, Marco, "Descenso a los infiernos de la imaginación" in *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Tomo II, Madrid, Castalia, 1997, pp. 61-70.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, "Las dos historias" in *Nadie encendía las lámparas y otros cuentos*, Barcelona, Editorial Lumen, 1982, pp. 149-164.
- --, "La casa inundada" in *Las hortensias*, Barcelona, Editorial Lumen, 1982, pp. 81-116.
- ONETTI, Carlos, "La cara de la desgracia" in *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1997, pp. 227-254.
- VALENZUELA, Luisa, "El lugar de su quietud" in *Aquí pasan cosas raras*, Argentina, Ediciones de la Flor, 1991, pp. 115-124.

## 2. Libros consultados

- AMOSSY, Ruth y PIERROT, Anne Herschberg, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Argentina, Siglo XXI editores, 2003.
- BLANCHOT, Maurice, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008. Traducción de Isidro Herrera.
- --, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- --, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2003.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1969.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Fuenlabrada, 1991. Traducción de Ramón Buenaventura.

- DERRIDA , Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967.
- ECO, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GÓMEZ, Juana Martínez, "El cuento hispanoamericano en el siglo XX Indefiniciones", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1999, 267-282.
- GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- MARTÍN TAFAREL, Teresa, *El tejido del cuento*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura económica, 2010, (Décima edición).
- NOÉ, Jitrik, *Los grados de la escritura*, Argentina, Ediciones Manantial, 2000.
- ONETTI, Carlos, "La cara de la desgracia" in *Cuentos completos*, México, Alfaguara, 1997, pp. 227-254.
- SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 2005.
- VÁZCONCES, Javier, "Interrogatorio", in VV.AA., *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Ediciones de Eduardo Becerra, 2006, pp. 27-37.
- VV.AA., *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Ediciones de Eduardo Becerra, 2006.