

# Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana

Ana Cecilia Olmos\*

## Resumen:

Este texto propone una reflexión acerca de las relaciones entre ensayo y ficción en la obra literaria de tres autores latinoamericanos, Osman Lins, Diamela Eltit y Luis Gusmán. Nociones teóricas del pos-estructuralismo francés, tal como la de *escritura* y la de *(i)legibilidad*, son referencias inevitables para pensar el lugar del ensayo en obras literarias marcadas por la subversión de las fronteras de género. Lejos de presentarse como el simple reverso comunicativo de la ficción, el ensayo de estos narradores se ofrece como un espacio discursivo de indagación de las propias prácticas que permite colocar en evidencia el gesto crítico que toda palabra literaria supone ante los usos convencionales del lenguaje.

## Palabras clave:

Ensayo; escritura; ficción.

### 1. *Ensayo y escritura*

Un rápido pasaje por las reflexiones teóricas sobre el ensayo parece colocarnos ante una paradoja: su peculiaridad reside, precisamente, en la resistencia al gesto reductor de las tipologías del discurso. La forma híbrida del ensayo -afirman una y otra vez los estudios sobre el género- impide una delimitación precisa de sus rasgos característicos y de su dominio discursivo. En otras palabras, en su definición, el ensayo exige el abandono de las categorías discursivas establecidas, pero no para recortar un dominio ajeno a las mismas, sino para trazar un movimiento transversal por todas ellas. Como explica Gregorio Kaminsky (2000, p. 197), el ensayo resiste a una adecuación ajustada al orden lógico de la ciencia, de la filosofía o de la literatura para postularse como "el otro" de esos dominios discursivos sin distanciarse de ellos. En efecto, el conocimiento del mundo que persigue el saber científico, la búsqueda de una verdad que moviliza el pensamiento filosófico o la indagación de formas estéticas que sostiene la expresión literaria no son ajenos a los impulsos de la escritura del ensayo, sin embargo, no la definen. El rasgo que le es inherente reside en la adopción de una enunciación subjetiva directa que le otorga al texto ensayístico una unidad formal ante la multiplicidad de lo real y le permite postularse no sólo como una escritura que objetiva un determinado saber acerca del mundo, sino también como una escritura que da lugar al conocimiento de sí mismo. Este doble movimiento fundamenta al ensayo como un género literario que resiste al propósito de comunicar un saber al margen de la situación del sujeto que escribe.

\* Profa. Dra. Literatura Hispano-Americana, Universidade de São Paulo.

Es en este sentido que el ensayo despliega una escritura autoreflexiva que, conciente de sus propios procesos constructivos, activa el gesto crítico de la sospecha al asumir la instancia de enunciación subjetiva como su momento inicial y último. Como sugiere André Comte Sponville, escribir un ensayo es, entonces, escribir lo más cerca posible de sí mismo, "como escribía Montaigne, lo más cerca posible de la vida real, con sus angustias, sus incertidumbres, sus más o sus menos, lo más cerca de su esencial fragilidad, su esencial finitud, su esencial y definitiva improvisación" (1999, p. 9-10). Ajeno a los rigores metodológicos, las certezas categóricas y las evidencias conclusivas, el ensayo reproduce la "esencial y definitiva improvisación de la vida" al desplegar una escritura que se define por la apertura, la fragmentación, el dinamismo e, incluso, por una cierta arbitrariedad que evoca la disponibilidad infantil ante lo lúdico. Por cierto, estos rasgos del ensayo, la improvisación, el dinamismo conceptual y la ausencia de certezas categóricas, están directamente ligados al predominio de esa enunciación subjetiva directa. Una enunciación que desestabiliza la figura del autor como origen positivo y exterior al texto y lleva a pensar en una subjetividad que se construye en el propio proceso de escritura. En otras palabras, si aceptamos la idea de Comte Sponville de que escribir ensayo es escribir lo más cerca de sí mismo, podemos afirmar que esta forma discursiva hace evidente que la subjetividad no se configura en términos de sustancia sino de construcción del discurso. Tal como lo explicaba Barthes: el sujeto no es una "plenitud individual" ya dada que puede expresarse, o no, en el lenguaje, sino que, por el contrario, en una relación intrínseca con el lenguaje, el sujeto se constituye en la propia instancia de enunciación (2003, p. 225).

Como un ejercicio de escritura en el que se configura la subjetividad, el ensayo no suele estar ausente en las prácticas literarias de los autores de ficción. Con frecuencia, ellos exploran esta forma discursiva para presentar una palabra suplementaria que, despojada aquí de las instancias mediadoras del narrador o del personaje, le permite interrogarse acerca de las motivaciones que incitan su práctica, de las singularidades poéticas que la definen o de la peculiar inserción en el devenir histórico que asume, sea con relación a una tradición literaria específica o en el contexto de procesos culturales y sociales más amplios. Pero quisiera insistir en lo que señalaba al comienzo: el ensayo de los escritores no se presenta como un discurso que, regido por una intención de comunicabilidad, apenas explique o justifique los fundamentos de una práctica literaria. Por el contrario, lejos de cualquier intención meramente comunicativa, el ensayo de los escritores se ofrece como un espacio discursivo de indagación que permite colocar en evidencia el gesto crítico que toda práctica literaria supone ante los usos convencionales del lenguaje. En este sentido pueden ser pensados los ensayos de los autores latinoamericanos que comentaré en esta oportunidad: el brasileño Osman Lins, el argentino Luis Gusmán y la chilena Diamela Eltit. Se trata de un conjunto de ensayos en los que estos autores reflexionan sobre sus propias prácticas literarias para, en un esfuerzo en apariencia siempre deficitario, interrogarse acerca de las leyes que organizan sus procesos de escritura o, más allá de esas leyes, simplemente indagar y desplegar, una vez más, el "deseo de

palabra" que los impulsa (ELTIT, 2000, p. 178).

Por cierto, este recurso al ensayo como espacio de indagación de la propia práctica no ha sido desconocido por los escritores que lo frecuentan, por lo menos, desde el romanticismo, es decir, desde la inscripción de la modernidad en el ejercicio de una palabra literaria que se repliega sobre sí misma para asumir y ostentar su intransitividad. Aunque este recurso al ensayo por parte de los escritores sea casi un lugar común, creo que es posible reconocer usos peculiares del género que, si bien no neutralizan del todo la arbitrariedad que la elección de un corpus siempre supone, permiten reconocer elementos y estrategias en común que justifican la reunión de estos autores y textos. En este caso adquiere particular relevancia el hecho de que los nombres de Osman Lins, Diamela Eltit y Luis Gusmán se hayan incorporado al campo literario latinoamericano en el momento en que la apropiación de los presupuestos teóricos del posestructuralismo francés abría espacio para la noción de *escritura* pluralizando de forma significativa las opciones estéticas de la literatura del continente. Sabemos que, contra las ideas establecidas de literatura, esta noción de *escritura* se postulaba como una práctica estética subversiva que cuestionaba, deliberadamente, los presupuestos de universalidad e inteligibilidad de la institución literaria. En 1973, Osman Lins consolidaba su trayectoria con su novela *Avalovara*; en el mismo año, Luis Gusmán presentaba su primera ficción, *El frasquito*; en 1983, Diamela Eltit publicaba su primera novela, *Lumpérica*. Estos títulos irrumpieron en la literatura latinoamericana como textos portadores de una significativa radicalidad estética que, en sintonía con la subversión de las posiciones teóricas francesas, llevaban al extremo la desconfianza en la función referencial del lenguaje, incorporaban una multiplicidad de gramáticas sociales, disolvían las distinciones de género, desestabilizaban las jerarquías del universo cultural y apostaban a la fragmentación y a lo inacabado como estrategias de representación que postergan, al máximo, la alusión a un referente real. Concentrados en un trabajo sobre la materialidad significativa de la lengua, estos textos afirmaban su intransitividad por medio de una operación radical de liberación de los sentidos que colocaba en jaque la idea de la existencia de un significado último y acabado en el discurso literario. En el límite de la legibilidad, estas novelas iban más allá de las posibilidades connotativas de la lengua para hacerla girar en el vértigo alucinado de una estructura descentrada que permitía vislumbrar el vacío de sentido o, como dice Barthes, "el sentido experimentado como vacío"(2007, p. 51).

Más allá del desafío personal que toda búsqueda estética supone, la publicación de estos títulos no dejaba de ser una toma de posición política de los autores en el campo literario de la época. Una toma de posición que cuestionaba, con llamativa virulencia, los usos instituidos del lenguaje y las formas institucionalizadas de la literatura. En América Latina, por esos años, la inteligibilidad literaria se reconocía en la continuidad esclerosada del regionalismo, en la eficacia comunicativa de un realismo subordinado al compromiso político y en las versiones reiteradas hasta el cansancio de un realismo mágico que, aunque corroía la confianza en la transparencia referencial del lenguaje, no renunciaba a las certezas del fundamento mítico. Es contra estos presupuestos de inteligibilidad de lo literario

que se insubordinan las opciones de escritura de estos autores.

Aunque en sus comienzos la obra de Osman Lins establece vínculos con el universo narrativo del noreste brasileño, el autor no demoró mucho en distanciarse de la impronta regionalista que ese vínculo suponía y en abandonar los temas sociales y cósmicos de una literatura que se concentraba en el registro realista de personajes en situación de exclusión social y en una relación de determinismo existencial con la geografía. En 1966, la publicación de *Nove, Novena* ya permite reconocer ese distanciamiento al ofrecer en los relatos que componen el libro un mundo "presentificado" que el autor describe como un mundo "sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro" (LINS, 1979, p. 142), es decir, un universo narrativo que, liberado de cualquier anclaje referencial del lenguaje, despliega un juego de voces que abre de forma ilimitada las posibilidades interpretativas del texto. Esta opción de escritura, que marca el distanciamiento crítico de Lins con respecto al regionalismo brasileño, alcanzará formas más acabadas y radicales en sus dos últimas novelas: *Avalovara* y *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

De carácter beligerante, la trayectoria literaria de Luis Gusmán comenzó, en los años 70, con la adopción de posiciones de ruptura en el campo literario argentino. Fundador de la revista *Literal* (1973-1977), este escritor adhirió, plenamente, a una concepción de la literatura que privilegiaba la materialidad significativa de la lengua y afirmaba, de forma radical, la imposibilidad de lo real fuera de ella. El grupo de escritores que este título reunía colocó en circulación una concepción de la literatura que se sustentaba, con exclusividad, en la idea de que "el continuo de lo real es organizado por la discontinuidad del código" y que, por lo tanto, "para cuestionar la realidad *en un texto* es preciso comenzar por eliminar la prepotencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue" (LIBERTELLA, 2002, p. 24). Las tres primeras novelas de Gusmán, *El frasquito*, *Brillos* y *Cuerpo velado* pueden ser pensadas como la materialización de esos presupuestos estéticos que se oponían, con no poca violencia, a los conformismos realistas que se aferraban a la seguridad de un referente aceptado como verdadero.

Con una posición no menos provocadora, desde el comienzo, Diamela Eltit inscribió su literatura en una práctica artística que conjugaba un penetrante experimentalismo estético con la reconstrucción crítica de la memoria histórica. Fundadora, junto a otros artistas, del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), Eltit intervino en la escena pública chilena a partir de los años 70 con una producción artística que privilegiaba la *performance* como estrategia de interpelación a las instituciones en una evidente crítica a la fijación de los sentidos en el arte y al congelamiento del acto creativo en una voluntad política militante. Es esta posición la que debemos reconocer cuando la autora se pronuncia a favor de "una literatura que problematice sus propias zonas de producción y que en el orden simbólico amplíe sentidos" (2000, p. 185) y también cuando afirma que deposita el "único gesto posible de rebelión política en una escritura refractaria a la comodidad, a los signos confortables" (2000, p. 173-174).

Con esta rápida presentación de los autores pretendo apenas destacar la singularidad que comportaban sus opciones de escritura, puestas en evidencia con particular relevancia por sus ficciones, *Avalovara*, *El frasquito* y *Lumpérica*. Títulos que, contra las formas institucionalizadas de lo literario, cuestionaban con marcada virulencia la confianza de la representación realista, las ilusiones totalizadoras de la novela y los usos lingüísticos codificados.

Pero más allá del carácter disruptivo de estos títulos, lo que me interesa destacar es que esa toma de posición suponía instaurar en el centro del texto de ficción una dimensión teórica que postulaba la ilegibilidad como horizonte último de una práctica literaria conciente de los límites constitutivos del propio lenguaje. Quiero decir que, incorporada al campo más amplio de la *escritura*, la ficción no dejaba de producir un "efecto teórico" que desestabilizaba los hábitos retóricos del saber al borrar las diferencias discursivas que separaban la teoría, la crítica y la ficción (cf. MOREIRAS, 1999). Para decirlo de otra manera, entre las posibilidades que abría esta opción estética, la ficción se ofrecía también como un espacio propicio para poner en escena el diálogo entre la palabra creativa y la reflexión crítica sobre ella. Lins, Eltit y Gusmán no desestimaron esa potencia teórica de la ficción y exploraron al máximo la labilidad de las fronteras discursivas que la noción francesa de *escritura* comportaba para extremar una política de ruptura frente a los modelos establecidos de la institución literaria. Sin embargo, el abandono de las pautas genéricas no fue absoluto y, en diversas oportunidades, asumieron la enunciación subjetiva, singular y provisoria del ensayo para reflexionar sobre sus propias prácticas. Si tenemos en cuenta la radicalidad de los presupuestos estéticos que las sostenían, cabe preguntarse acerca del lugar que el ensayo ocupa en ellas.

## 2. *La otra voz de mi boca*

Un par de libros y una variada colección de artículos periodísticos dan cuerpo a la ensayística de Osman Lins en el marco más amplio de una escritura que se diversificó en la ficción, el teatro y los guiones televisivos. En esta oportunidad me detendré en uno de sus libros publicado en 1969 bajo el título *Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a sua realidade*. En este ensayo, el autor brasileño se propone reflexionar críticamente sobre la dimensión estética del acto de la escritura y los aspectos sociales que envuelve el proceso creativo o, como él lo describe, "a tarefa exaustiva – e de nenhum modo amena – de escrever". A la indagación del acto secreto de la escritura se suma un cuestionamiento polémico de la inserción del escritor en la sociedad y sus relaciones no poco conflictivas con las instituciones de un país, por esos años, bajo dictadura. El título del libro condensa esas dos dimensiones: la soledad del acto de escribir supone una guerra del escritor consigo mismo, con la lengua y con las instituciones. Sobre todo, podríamos decir, con las instituciones. En efecto, en una primera lectura del ensayo se hace evidente la filiación sartreana de Lins que piensa la posición del escritor en la sociedad en términos de negatividad y hace del ejercicio de la literatura un escribir contra la dimensión institucional en que se inserta su práctica, a saber:

la industria editorial, la censura, la crítica académica y los medios masivos de comunicación.

Esta concepción de la literatura como una práctica negativa se figura en términos de una *misión* cultural que el escritor lleva adelante en la sociedad a la manera de un combate implacable y sin retribución alguna ya que, como afirma Lins, "o mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrifício ou pelo esquecimento". La asignación de una misión para el ejercicio de la literatura le otorga al ensayo un cierto tono de prescripción que tiende a definir un deber ser de esta práctica ligado a un uso responsable y lúcido de la palabra. Si este aspecto combativo adquiere una importante relevancia en el conjunto del texto, no es menos interesante el matiz que, por momentos, el discurso asume al describir el ritual privado de la escritura buscando atenuar cualquier intención normativa y comunicativa del ensayo. Ante la parálisis que provoca la página en blanco, Lins afirma:

*A presente abordagem – longe de ser uma prédica, explanação dirigida aos leitores – transcende o objetivo original, ou antes se reduz, assume rápida um aspecto de interrogatório (íntimo, cerrado) formulado também para o meu proveito. Minhas incertezas, minhas imprecisões de julgamento sobre o verdadeiro caráter do escritor e da literatura o determinam. Tais imprecisões, tais incertezas, a partir do momento em que decidi não mais adiar o início da obra e enfrentá-la, revelaram a força, o peso, a intensidade com que existiam em meu espírito. (LINS, 1974, p. 14)*

El ardid de referir los propósitos del ensayo y, al mismo tiempo, confesar la imposibilidad de escribirlo imprime en el discurso un movimiento vacilante, de "exame e revisão" de lo dicho, que lleva a un desdoblamiento de la enunciación. Otra voz surge en el interior del discurso como forma de dramatizar la indagación del autor sobre el acto de la propia escritura:

*Outra voz ressoa em minha boca, a voz das perguntas, das retificações, a voz de outro, de outros, mas invocada por mim. Se existe outra voz, outra boca existe, e havendo outra boca, outra cabeça haverá, outros pés, outras mãos, outra figura, um cúmplice. Para que nenhum de nós pareça conduzir a obra, o que seria contrário aos meus projetos e à minha tendência, dividiremos ambos a plenitude do pronome "eu". A partir dessa frase, serei então dual, bifronte, duplo, dois, inquiridor e inquirido, um par, o que procura e o que é observado. (1974, p. 17-18)*

Ese pliegue de la enunciación dibuja la silueta de Willy Mompou, "también ele não de todo real" -dice Lins, y hace borrosos los límites del ensayo con la ficción. Sin ser propiamente un personaje, Willy Mompou es un desdoblamiento del autor que insta una suerte de mirada sobre sí mismo; un pliegue de la enunciación -se podría decir- que le permite a Lins verse escribir y admitir que la experiencia de la escritura se agota en el propio acto, que es en sí misma inaprehensible y que escapa a cualquier intencionalidad rectora. De hecho, Lins no escribe una novela

pero, en la enunciación subjetiva del ensayo, juega a enmascararse y a decir que se enmascara como una estrategia dramática que le permite traer a un primer plano el gesto interrogante o, mejor, la sospecha de que lo único que sostiene la escritura es el repliegue de la pregunta acerca del propio acto. En tensión con la exigencia de lucidez y responsabilidad que la filiación sartreana imprimía en su concepción de la literatura, esta puesta en escena de la intransitividad de la escritura y de la gratuidad del acto relativiza el peso de la palabra misionaria. En este punto, Lins se pregunta:

*Será então indevido destruir, ou pelo menos conservar inédito, este livro que, ao invés de destinar-se à leitura, se parece cumprir tão-só em ser escrito? Ou terá o autor a intenção de editá-lo, com o que de certo modo irá contradizer-se, divulgando, como se fosse obra dirigida a um público, esta que tem – ou dir-se-ia ter – finalidade diversa? (1974, p. 22)*

Si las primeras páginas del ensayo despliegan esta imagen de la escritura como un aventurarse por caminos imprevisibles que el autor apenas conoce al emprenderlos y que, en última instancia, se vuelven sobre sus pasos, el final del libro se cierra con un gesto afirmativo que, ajeno a esa incertidumbre inicial, neutraliza la deriva que supone toda escritura ensayística. En esas últimas páginas, Lins abandona el desdoblamiento de la enunciación, afirma haberse despojado de todas sus dudas, declara poseer un saber acerca de su oficio y asume un modo de enunciación que responde más al orden del diagnóstico y la prescripción que al de la indagación crítica.

Sin embargo, en una nota preliminar redactada en 1974, por ocasión de la segunda edición del libro, Lins revisa esta posición y confiesa haber reformulado su visión del arte, antes "um pouco menos sutil e quem sabe mais orgulhosa", por otra que lo figura "mais potente, mais irisado e mais rico em suas virtualidades" (1974, p. 12). Esta reformulación le permite admitir que, más allá de la prédica que se inscribía en el ensayo, "uma obscura noção de provisoriedade" se agazapaba en su idea del ejercicio literario. Por cierto, la elocuencia de esta nota preliminar nos recuerda que entre la primera y la segunda edición de *Guerra sem testemunhas* se inserta la radicalidad estética de *Avalovara*.

### 3. *La otra de mí*

En el caso de Diamela Eltit, el ensayo responde a las pautas de género estableciendo una nítida diferencia con la ficción. Con una presencia menos significativa en el conjunto de su obra, el ensayo es poco frecuentado por esta escritora que afirma evadir todo tipo de declaración de autor para evitar los riesgos de parálisis de un discurso que, en su intención explicativa, acabaría ideologizado. Tal vez por eso, cuando asume la enunciación subjetiva del ensayo, ella insiste en la imposibilidad de dar cuenta de las leyes que organizan una escritura centrada en la materialidad de la letra y liberada al juego infinito de los sentidos. Sobre sus ficciones, Eltit afirma:

*...esos libros responden a un hacer creativo que tiene sus propias leyes de las que yo misma estoy ausente y, aún más, la mayoría del tiempo me siento totalmente irresponsable. De la misma manera que siento que no podría reescribir una sola página de un libro que ya he publicado, pienso que hay cuestiones contenidas en lo escrito que están dentro de un espacio que me sobrepasa. Y eso es, quizás, lo que mantiene vivo en mí el deseo de escritura; esa voz que se me escapa y que, muchas veces, me exalta o me avergüenza. (2000, p. 170)*

Aunque el ensayo se presente como espacio de indagación de la propia práctica de escritura, las reglas secretas que la organizan, sugiere Eltit, no pueden ser aprehendidas de forma inteligible. En ese sentido, el ensayo apenas puede dar cuenta de un desplazamiento entre posiciones de enunciación que diferencian la palabra creativa ("esa voz que se me escapa") de la reflexión crítica acerca de ella. Al referirse a la relación que establece con sus ficciones, Eltit explica:

*No soy exactamente yo la responsable del libro /.../, es la otra de mí, aquella que escribe y escribe, por ello me siento como una representante difusa de un libro del que conozco parte de su proceso de elaboración. Sé que trabajé exhaustivamente el texto y, no obstante, ahora me cuesta reconstruir el cómo realicé los enlaces, en qué momento una frase o una palabra encontraron un sentido estético y cuándo se ordenó una trama posible que llevó la novela hasta el instante final de su clausura. (2000, p. 186)*

Las palabras de Eltit figuran un desplazamiento en las posiciones de enunciación al afirmar en el ensayo que es "la otra de mí" la que escribe ficción y que ella poco sabe de un proceso de escritura del cual es apenas una "representante difusa". Aunque ese desdoblamiento busque diferenciar las posiciones de enunciación del ensayo y de la ficción, estas no están absolutamente escindidas; por el contrario, existe entre ellas un vínculo de difícil precisión que permite el desplazamiento de una a otra. Dice Eltit:

*Estas sensaciones, me parece, se las traspasé a la otra -a la que escribe- y se constituyeron en referentes literarios. En la novela Los vigilantes, le debo a Samuel Beckett, le debo a Faulkner, las lecturas tan antiguas y emocionadas de sus libros Molloy y El sonido y la furia, le debo al pintor Rufino Tamayo la imagen robada de un cuadro suyo. Textos e imágenes, imágenes y textos que transitan inesperadamente por el imaginario de la que escribe para conformar los materiales locales de una novela sudaca. (2000, p. 188)*

La insistencia en ese desdoblamiento pronominal (ella y yo / la otra y yo) no se reduce a un simple gesto de modestia. Por medio de ese juego de posiciones de enunciación, Eltit intenta hacer evidente la imposibilidad de desvendar y aprehender de forma inteligible las leyes secretas que ordenan el proceso de escritura. Quien enuncia en el ensayo sólo posee un saber impreciso acerca de la escritura de ficción que no la habilita a ocupar ese lugar de enunciación otro y que en todo caso sólo puede, eventualmente, usurparlo. En la obra de Eltit,

por lo tanto, el ensayo no debe ser pensado como el reverso comunicativo de la ficción, sino como una forma discursiva que interfiere en el trabajo creativo en favor de una palabra liberada al juego infinito de los significantes y que no deja de reconocer que, frente a la pura afirmación del texto literario, en última instancia, sólo resta el silencio.

En ese sentido puede ser pensado el ensayo que Eltit escribe para *El Padre Mio* en 1989. Se trata de un libro raro en el conjunto de su obra que presenta el habla de un sujeto que vivía en la periferia de la ciudad de Santiago y que ella grabó durante tres encuentros. Eltit presenta el libro como el resultado de una investigación que realiza con Lotti Rosenfeld y que tenía por objetivo reconocer en la periferia de la ciudad una fisura estética que, a la manera de un negativo fotográfico, revelase el orden jerarquizado que las formas institucionalizadas del poder imprimían en la cartografía urbana. Excluidos del sistema de producción económica, explica la autora, los sujetos que habitaban esos márgenes repetían sin cesar un único trabajo "solitario y excesivo" que reconfiguraba sus cuerpos en la pesada acumulación de la ropa y en los residuos adheridos a la piel. Ese barroco visual con el que los cuerpos de estos sujetos desbordaban los límites disciplinados de la ciudad contrastaba de forma llamativa con la ausencia de lenguaje.

No era el caso del Padre Mío, aclara Eltit: "Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía ni principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar" (2000, p. 168). En efecto, desplazado ese exceso barroco del cuerpo hacia el habla, el discurso transcrito de *El Padre Mío* estalla en un delirio que se contorsiona en el retorno angustiante de la idea de la confabulación y de la amenaza de muerte como si fuese el vestigio siniestro de los controles represivos del poder. Sin embargo, desplegada en las páginas del libro, esa habla delirante se nos ofrece, en un primer momento, como una experiencia estética que, en su singularidad radical, subvierte los usos instituidos del lenguaje y postula que, en literatura, hay signos, pero no sentidos. Eltit sabe de esto y al intentar definir un modo de apropiación de esa habla que escape a los límites de la sanción psiquiátrica o de la diagnosis sociológica, afirma: "es literatura, es como literatura" (2000, p. 169).

Pienso que en la ambigüedad de esa frase se define el lugar de interferencia del ensayo. Al afirmar que es literatura, Eltit proyecta en el habla descentrada de *El Padre Mio* una política de escritura en la cual ella se reconoce y, de esa forma, aproxima el libro al universo de sus ficciones que, como ya fue señalado, resiste a cualquier operación de coagulación del sentido. Al modalizar la expresión y decir que esa habla es "como literatura", Eltit le restituye al libro el valor de un testimonio que, inserto en un proceso histórico que aún exhibe las marcas de la opresión dictatorial, trabaja por la construcción de una memoria crítica de lo acontecido. Pero lo hace en un sentido negativo en la medida en que socava los presupuestos del género al desplegar un testimonio sin contenido de experiencia que, como afirma Nelly Richard, no ofrece una verdad sino que figura una crisis de la verdad (2001, p. 77-92). El ensayo interfiere, entonces, en las posibilidades de significación del texto y lo hace oscilar entre el testimonio y la ficción, pero,

sobre todo, deja claro que ese desdoblamiento de las posiciones de enunciación, entre yo y la otra de mí, va más allá de un juego retórico.

#### 4. *Lo que va más allá de mí*

“Puedo contar mi vida, contar los libros que escribí. Es decir, contar mi vida a partir de lo que escribí”, afirma Luis Gusmán en *La rueda de Virgilio* (1988, p. 11), un ensayo de carácter autobiográfico en el cual propone contar su vida a partir de la lectura (o re-escritura, se podría decir) de sus primeros libros de ficción.

En una relación casi simbiótica con sus tres primeras novelas, en ese ensayo, Gusmán conjetura una estilística de la propia escritura. Una escritura que, según el autor, se funda en la experiencia decisiva de la agonía y muerte de su padre, pero que despliega una estilística pauta en las tres religiones de su madre. *El frasquito*, *Brillos* y *Cuerpo velado* se suceden en la exposición de un deseo de escritura que parece querer ordenarse en la referencia a la confesión católica, al ritual del apostolado y al culto a los muertos del espiritismo. Este desplazamiento de la posición de enunciación, de esas ficciones al ensayo, permite que Gusmán revele la proximidad biográfica que sostuvo la escritura de las tres primeras novelas. Esto llevaría a pensar que la enunciación subjetiva del ensayo acaba reorganizando los relatos y, por tanto, neutralizando, la potencia crítica que encerraba la ilegibilidad de cada texto de ficción. Por cierto, este podría ser el efecto de lectura de *La rueda de Virgilio*, sobre todo si tenemos en cuenta las palabras del autor cuando en la introducción afirma que va a escribir sobre sus libros, desplegando “el movimiento de esa rueda, en el estilo tan teresiano que permite que el cruce de los sentidos, las metáforas sinestésicas, se ofrezcan en una intensidad menos abrupta, en una violencia más atenuada del contraste” (1988, p. 11). Creo que aunque se atenúe la intensidad de las imágenes y se disminuya la violencia del contraste, la escritura del ensayo tampoco se presenta aquí como el reverso comunicativo de la ficción; por el contrario, ella se expande en la materialidad significativa de la lengua, es decir, en una secuencia abierta en la cual cada significante es el significado de otro significante que lo lleva más lejos, en la búsqueda de un significado último, siempre inalcanzable. En lugar de proponerse como el otro legible de la ficción, *La rueda de Virgilio*, explica Gusmán, “será el movimiento inverso por el que ese mucho de realidad que tienen mis primeros libros de ficción se convertirán, por la autobiografía, en una ficción perdida” (1988, p. 12).

Aunque ese movimiento de la escritura apunte a la disolución de las fronteras entre el ensayo y la ficción, Gusmán no puede evitar la alusión a la diferencia que esas formas del discurso en última instancia comportan. Con relación a esto él relata que, en sus primeras publicaciones, la grafía de su apellido variaba según colocase o no un acento ortográfico inexistente: Gusman sin acento, Gusmán con acento. Él dice:

Primero fue en los artículos de crítica literaria. ¿Aquellos en los que podía fundamentar alguna lógica que iba más allá de mí? Allí se originó el fundamento de algo que se transformó

en una práctica que ya me resultaba divertida. /.../ La literatura sin acento, la crítica con acento. Esto era paradójico ya que por la literatura, la ficción, me había podido crear esa otra ficción: como siempre, la escritura de la *imaginación* aparecía en un lugar de rezago en relación a un sentido. Nunca, en verdad, me he puesto a comprobar si esta distribución de la economía ortográfica es verdaderamente así, pero para mí se trataba de una separación tajante entre la ficción y la crítica donde se renovaba un antiguo debate entre los ruidos, las imágenes y el sentido. (1988, p. 18).

A partir de la grafía del nombre, Gusmán diferencia las posiciones de enunciación y coloca la pregunta acerca de la posibilidad de fundamentar en la escritura del ensayo una lógica secreta que organiza la escritura de ficción: "alguna lógica -se pregunta- que iba más allá de mí?". Como en el caso de Osman Lins y de Diamela Eltit, en Gusmán esa lógica tampoco puede ser aprehendida de forma inteligible, dado que la escritura de ficción siempre posterga la coagulación del sentido, es decir, impone un movimiento alucinado sobre la materialidad de la lengua que impide que el sentido se establezca. Esa distinción entre el ensayo y la ficción, apenas insinuada en la pregunta, se disuelve enseguida cuando Gusmán admite que, paradójicamente, fue la escritura de imaginación la que dio lugar a la ficción del nombre de autor que se inscribe en el ensayo.

Como el propio Gusmán afirma, al comienzo de su trayectoria, él "padeció", "usurpó" y "aprovechó" al máximo el movimiento expansivo que la noción francesa de *escritura* comportaba estableciendo una relación de inseparable intimidad entre las diferentes formas que puede asumir el discurso (2000, p. 46-47). Posteriormente, revisó esas posiciones y recuperó para el ensayo literario una pauta discursiva específica que mantiene un grado de absoluta diferencia con la ficción y que, por lo tanto, debe asumir su condición de enunciación subjetiva, singular y provisoria. *La ficción calculada*, libro de ensayos críticos publicado diez años después, en 1998, recupera las pautas del género para presentar una genealogía literaria en la cual aún es posible reconocer la radicalidad estética de la concepción de literatura que sostiene la obra de Gusmán.

La tarea del artista, afirma el autor en este libro, es interrogar a su época en cuanto a la verdad y hacerlo según un cierto método que él denomina "política de la lengua"; un método que le permite al escritor no sólo cuestionar a su época sino, también, insertarse en una tradición literaria determinada (1998, p. 31-50). Esta es la problemática que organiza tanto el libro de ensayos como la genealogía en la que se reconoce el autor. Entre otras, Gusmán reúne aquí sus lecturas de Musil, Kafka, Joyce, Flaubert y, en todas ellas, coloca la pregunta que moviliza su escritura: cuál es el uso que se hace de una lengua en una época determinada. A partir de ese interrogante, Gusmán intenta desvendar "la política de la lengua" que orientó la práctica de escritura de estos autores y, en una nítida referencia a su propia práctica, rescata y valora los usos subversivos del lenguaje, aquellos que, en palabras de Joyce, cuestionan "el lenguaje de la vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada"(1998, p.34). Al leer estos ensayos de Gusmán, es inevitable pensar en sus ficciones que cuestionan

los usos estereotipados de la lengua y de los modos de representación literaria de su época. Podríamos decir, retomando las palabras de Joyce, que, para Gusmán, representar el "lenguaje del sueño" es el modo de hacer literatura, es decir, activar "una operación poética que les haga perder [a las palabras] su significación obvia para hacer entrar [a la lengua] en otra circulación" (1998, p. 40).

##### 5. *La potencia crítica de la ilegibilidad*

Para terminar, quisiera señalar que la referencia a las categorías barthesianas de legibilidad e ilegibilidad del texto literario aludidas aquí, apunta, sobre todo, a destacar el eje histórico que atraviesa todo proyecto de escritura, dado que siempre se escribe a partir de un determinado estado del lenguaje. En otras palabras, esas categorías sirven para subrayar que la potencia subversiva de las políticas de escritura asumidas por Osman Lins, Luis Gusmán y Diamela Eltit es históricamente relativa y que se modifica en función de los modelos establecidos de la institución literaria.

En el caso de Osman Lins, procuré señalar una cierta tensión que se establece entre la radicalidad estética de sus dos últimas novelas y la misión cultural que, siguiendo una filiación sartreana, le atribuye al escritor cuando escribe su libro de ensayos. De hecho, la figura del misionero aparece en varias oportunidades para figurar el ejercicio de la literatura como una "verdadeira catequese" que hace que, según Lins, "em cada escritor brasileiro existe um Anchieta, pregando, com alegria e desespero, o seu evangelho" (1979, p. 22). Sin embargo, esta concepción de lo literario no demoró en verse socavada por una reformulación de las estrategias de resistencia que Lins lleva a cabo al asumir en sus últimas novelas una política de escritura que, centrada en el trabajo artesanal con la palabra y en el dispendio estético del ornamento, lo llevaba a abandonar definitivamente la transitividad del lenguaje.

Por su parte, Diamela Eltit insiste en la fascinación que ejerce en ella "el hábito de escribir con la palabra". Colocando una nítida distancia con las formas inteligibles de lo literario, ella afirma: "la espléndida actividad condensada en contar historias, no está en las líneas de mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales" (2000, p. 172). Aunque con esa declaración ella aproxime su ficción a una política de escritura que privilegia el trabajo sobre la materialidad significativa de la lengua y se aleja de la obviedad referencial, una de sus últimas novelas (me refiero a *Mano de obra*) atenúa de forma significativa la experimentación formal que dominaba la escritura de *Lumpérica*, reduce el efecto teórico de la ficción que destacaba *El Padre Mio* y da lugar a una configuración más nítida de secuencias, voces y personajes narrativos.

Diseñando otra trayectoria, Luis Gusmán explicó, en reiteradas oportunidades, que es posible reconocer tres etapas en su obra por las cuales se aleja gradualmente del horizonte de ilegibilidad que dominó sus primeras ficciones. En este sentido, él admite:

Al principio lo importante para mí era la escritura. Después, a partir de *En el corazón de*

*junio*, quise empezar a narrar historias y, desde *La música de Frankie*, empecé a darle más peso a la trama y a los dilemas éticos de los personajes /.../. Luego, desde *Villa*, además de una buena trama, lo que más me interesa es construir personajes (2008).

Ciertamente, estos cambios en las prácticas de escritura de Eltit y Guzmán inciden en el lugar que le es concedido al ensayo con relación a la ficción. Más distantes de aquellas posiciones estéticas radicales que borraban las jerarquías discursivas y asumían la escritura como una práctica intransitiva en la cual se despliega, como una pulsión ajena a cualquier vigilancia, el deseo de escribir, estos autores recuperaron, en los últimos años, las pautas específicas del ensayo. No se trata, sin embargo, de asumir una enunciación subjetiva que reduzca el ensayo al reverso comunicativo de la ficción; por el contrario, el ensayo establece con la ficción una relación de interferencia, de sobreimpresión, diría Barthes, que deja adivinar en él una ficción de escritura (2007, p. 185).

---

### **Bibliografía:**

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- COMTE SPONVILLE, André. *Impromptus*. Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello, 1999.
- ELTIT, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Planeta/Ariel: Santiago, 2000.
- GUSMAN, Luis "A escrita visceral". Entrevista de Adrián Cangí. *Cult. Revista brasileira de literatura*, Nº 45. Ano IV, p. 45-47, 2000.
- \_\_\_\_\_. Entrevista *Revista Teína* número del 17 de febrero, 2008. [www.revistateina.com](http://www.revistateina.com)
- \_\_\_\_\_. *La rueda de Virgilio*. Buenos Aires: Conjetural, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Joyce, la lengua de los proscriptos" In: *La ficción calculada*. Buenos Aires: Norma, 1998.
- KAMINSKY, Gregorio. "El alma y las formas del ensayo". In: *Escrituras indefinidas. Singularidad, resonancias, propagación*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- LIBERTELLA, Héctor (comp.). *Literal (1973-1977)*. Buenos Aires: Santiago Arcos ed., 2002.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba. Outros problemas interculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Guerra sem testemunhas. O escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.
- MOREIRAS, Alberto. "La traza teórica en Tununa Mercado". In: *Tercer espacio: literatura y duelo em América Latina*. Santiago: Lom Ediciones, 1999.
- RICHARD, Nelly. "Desechos neobarrocos: costras y adornos". In: *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2001.

**Abstract:**

The present text advances a reflection about the relations between essay and fiction in the literary work of three Latin-American writers, namely Osman Lins, Diamela Eltit and Luis Gusmán. Theoretical notions of the French poststructuralism as that of *écriture* and that of (il)legibility constitute inevitable references for one to think of the essay in literary works marked by the subversion of the frontiers of genre. Far from presenting itself as merely the communicative reserve of fiction, the essay by these narrators offers itself as a discursive place for questioning practices themselves, which allows evincing the critical gesture that every literary word supposes in face of the conventional uses of language.

**Keywords:**

Essay, *écriture*, fiction.

Recebido em 15/05/2009. Aprovado em 06/06/2009.