

# Excesos de la escritura

entrópico que se diversifica multiplicando sus modos operativos.

Esta impugnación de la imagen del mundo y del mundo de la imagen, esta pérdida del poder aurático, del poder catártico del arte entran en conflicto con la búsqueda de la evasión protectora, del reparo placentero y placentario, de los perdidos sortilegios, de la imantación y del encantamiento arrobadores. Para morigerar los descalabros, para amortiguar los choques, el poema se abre, cuando puede, al aire de los sueños que absuelvan de la opresión de un presente traumático. La diversificación desintegradora está entonces aliviada por el remonte lírico. Toda materialidad grávida y agresiva es sublimada por la levitación, por la ligereza lúdica, por el desprendimiento humorístico, por el halo de lo enigmático.

Extremando las transposiciones metafóricas y los trastocamientos lingüísticos, *Altazor* transgrede los límites del discurso instituido para manifestar una carga que excede al sujeto y a las estructuras usuales de la comunicación. Rompe con las formulaciones razonables para que aflore lo informulable, para explayar la subjetividad reprimida. Extremando su poder disruptor, provocará primero una subversión referencial, luego una léxica, una sintáctica y

una fonética para alcanzar por descalabro liberador el fundamento de la significancia.

Excéntrico del lenguaje, el sujeto real, el de las confusas mezclas del fondo entrañable, el sujeto carnal, con su espesor y espesura psicosomáticos, atraviesa el discurso como ruido que no se deja articular, como entropía que descompone el dispositivo poético para mostrar, por violación del código lingüístico, la pujanza del exceso irreductible a la significación, para hacer aflorar el orden deseado donde cesa la escisión que desdobra al sujeto y donde toda fragmentación se resuelve en regreso a la solidaridad del comienzo. Los aflujos desestructurantes, «con cortacircuitos en las frases y cataclismos en la gramática», malbaratan los carriles elocutivos, malquistan la mala concordancia estatuida entre sujeto, lenguaje y mundo, compulsan la palabra a representar otra coherencia que la logomaquia de superficie. Semantizados los significantes y somatizados los significados, cesan los cortes separadores. Descendida al fondo sémico, al tiempo y al espacio unitivos, allí donde el ritmo vocal reencuentra el bucal, la lengua, melificada por el placer oral y glótico, opera su regresión genética, abandona la estructura frásica por la sopa sonora.

## LA TRANSPARENTE MENTIRA DE LA LITERATURA: El ejemplo de Tirano Banderas

—GONZALO DIAZ-MIGOYO—

La preocupación espacio-temporal fue a principios de siglo característica de la literatura occidental: los nombres de J. Joyce, V. Woolf, H. Broch, R. Musil, M. Proust, T. S. Eliot o E. Pound son sin duda suficientes para insinuar la amplitud del fenómeno en las letras occidentales —por no hablar de las artes plásticas, de la filosofía, las ciencias sociales o la física de la época.

En Ramón del Valle-Inclán esta preocupación se fue agudizando con el paso de los años. Y se da la paradoja de que sus últimas novelas, *Tirano Banderas* (1926) y la inacabada serie de *El ruedo ibérico* (1927-28-32), que son las que más claramente tratan de acontecimientos históricamente fechables, es decir, temporalmente determinables, sean al mismo tiempo las que exhiben el mayor grado de estilización ahistórica, casi un preciosismo formal predominantemente espacial. En ellas se intenta coordinar dos órdenes de visión de la realidad histórica tenidos por incompatibles: su cambio y devenir diacrónico y su aspecto sistemático o de estructura sincrónica.

Ante esta doble posibilidad de descripción histórica, la solución prevalente hasta principios de siglo había consistido en ignorar la sistematización de la realidad para describir exclusivamente su devenir. A ella se opuso, desde muy pronto en este siglo y en varios campos de las ciencias humanísticas, la visión estructuralista (así llamada después), alternativamente ignorante del cambio histórico. El caso de la crítica literaria es ejemplar: al entender, o malentender, que ambas dimensiones eran mutuamente ex-

clusivas, era obligado que malentendiera como propósito de destemporalización la llamativa introducción en el discurso literario de la época de la hasta entonces postergada dimensión sincrónica. Para unos, por ejemplo, Wyndham Lewis en su conocida crítica del *Ulises*, se trataba de una condenable ahistoricidad. Para otros, como la escuela del *New Criticism* anglosajón, se trataba de una plausible destemporalización acordada con el tono de la experiencia vital de esos años.

No se trataba, sin embargo, ni de una destemporalización ni de una visión más fiel de la realidad extraliteraria de la época. Se trataba, más bien, de una renovada atención a las posibilidades del lenguaje, a sus límites y a sus peculiares procedimientos de reflejo de la realidad. Pues en él, en efecto, ambas dimensiones, la sincrónica o sistemática y la diacrónica o histórica, son simultáneas y complementarias. Así lo señaló Roman Jakobson en su día —intrigado, significativamente, por la nueva poesía de sus contemporáneos Khlebnikov y Maiakovski, entre otros— al oponerse a la dicotomía de F. de Saussure entre sincronía y diacronía lingüísticas. A ellas corresponden, dijo, los dos principios fundamentales, y simultáneos, de funcionamiento del lenguaje: el principio de selección (o paradigmático) de entre las unidades disponibles en el repertorio sincrónico de la lengua y el principio de combinación (o sintagmático) de las unidades en un mensaje diacrónico.

La cooperación y simultaneidad de ambos principios es especialmente visible en la llamada función poética del

lenguaje —la consistente en convocar la atención hacia el mensaje mismo—, pues esta convocación se logra mediante la aparente proyección del principio de selección, correspondiente al eje paradigmático de operaciones lingüísticas, sobre el eje sintagmático de la combinación. La selección de unidades lingüísticas parece entonces convertirse en dispositivo regulador de las combinaciones concretas del texto, haciéndose funcionalmente indistinguibles una y otra función.

En el caso de *Tirano Banderas* es evidente esta integración del estatismo de la selección paradigmática y del dinamismo de la combinación sintagmática. No ocurre ello a uno sino a varios niveles de su lenguaje, pero quizás el más visible sea el nivel macrolingüístico de sus unidades narrativas, pues están éstas ordenadas según un doble criterio paradigmático-sintagmático o espacio-temporal.

Esta ambivalencia organizativa de la narración se manifiesta al lector mediante dos claves propuestas desde el mundo ficticio mismo: dos mujeres significativamente llamadas Lupita: doña Lupita la cantinera, criada del tirano, y Lupita la Romántica, niña del trato. La primera nos da la pista para la temporalidad consecutiva y causal de la narración. La segunda señala la existencia de una temporalidad —si todavía cabe llamarla así— espacial e instantánea, sin antes ni después.

De la primera dice el tirano:

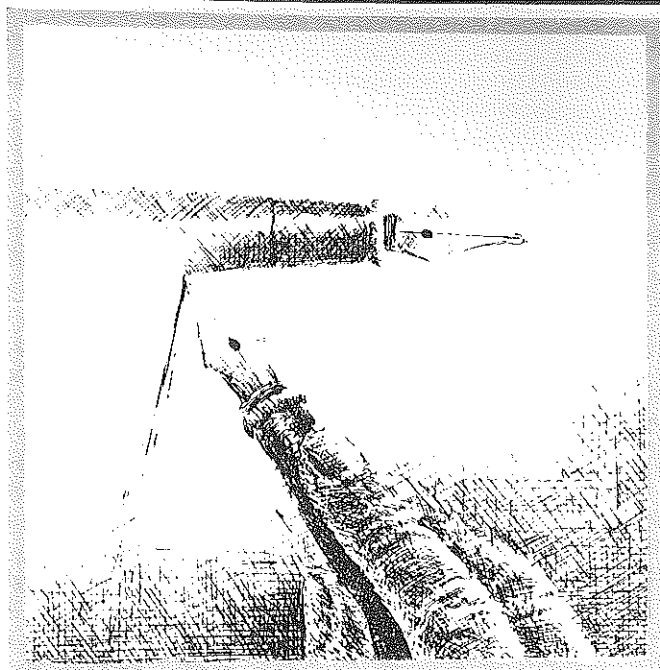
«¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la república. (...) Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales.» (VII, 1, iii.)

Y sigue aquí una relación de todos aquellos hechos que dimanar de la acción inicial de esta mujer, su petición de justicia ante el desmán de un coronel borracho, compañero del tirano. Hechos dimanantes que son los más de la novela, pues «la deuda de justicia» es, en efecto, la causa principal del rodar de los acontecimientos. Pero bastaría con que lo fuera sólo de unos pocos para que, una vez alertados a su simbólico valor, advirtiéramos que el relato todo ordena sus unidades linealmente según una estricta pauta causal y consecutiva calcada de la de la acción ficticia. La figura de esta mujer resulta pues emblemática de la disposición diacrónica, sintagmática, tradicionalmente mimética también, de las unidades narrativas. Es algo así como la lupa o lente metonímica del relato.

Pero la narración no sigue sólo ese modelo lineal, progresivo, de unidades irrepitibles. Ahí está Lupita la Romántica para indicarnos la alternativa simultánea. De ella dirá su mentor, el doctor Polaco, al presentarla al tirano:

«Señor Presidente, tres formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual, futuro. Este triple fenómeno rara vez se completa en una médium. Aparece disperso. En la señorita Guadalupe la potencialidad telepática no alcanza fuera del círculo del presente. Pasado y venidero son para ella puertas cerradas.» (VII, 3, iv.)

Esta mención de la capacidad de presentificación instantánea de distintos sucesos, de visión simultánea, de que goza Lupita cuando está hipnotizada, no pasaría de ser un detalle anecdótico más de la novela, en vez de una clave narrativa, si no fuera porque la narración comienza a presentar acciones simultáneas, esto es, comienza a violentar el orden tradicional de presentación, precisamente después de ser hipnotizada esta mujer por primera vez. Y estas acciones paralelas confluyen narrativamente precisamente al ser hipnotizada por segunda y última vez: hasta la Parte III de



la novela el relato avanza diacrónicamente a la par de la sucesión cronológica y causal de la acción; aparece entonces Lupita la Romántica, Parte III, y en la siguiente Parte IV el relato cubre un lapso temporal (desde las primeras horas de la mañana del Día de Difuntos hasta cerca de la medianoche) que luego retomará consecutivamente en las Partes V, VI y VII; finalmente, estos dos cabos de acción simultánea se unen narrativamente al final de esa Parte VII, en el momento en que Lupita es sometida por segunda vez a la hipnosis.

Este par de indicaciones iniciales queda reforzado por dos características más del relato: la anacronía inaugural del Prólogo respecto del cuerpo del relato y la disposición simétrica de los episodios de éste.

El final de la acción narrada en el Prólogo coincide con el momento en que «Lupita la Romántica suspira en el trance magnético, con el blanco de los ojos vuelto sobre el misterio» (VII, 3, vii), y enlaza sin solución de continuidad con el principio del inmediato Epílogo. Gracias a una visión análoga a la de esta mujer, la narración del cuerpo de la novela no «dura», pues, más que los pocos instantes que median entre la acción del Prólogo y la del Epílogo: unos instantes al filo de la medianoche.

Ya Valle-Inclán había intentado lo mismo, aunque sin el mismo éxito, en su relato *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra* (1917), donde advertía en una «Breve Noticia» que «Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella». Y de esto también es de lo que trata *La lámpara maravillosa* (1917), tratado sobre los caminos espacio-temporales del conocimiento estético que, según Gómez de la Serna, Valle-Inclán «recomienda a sus hijos, como el único [libro] en que él tenía fe plena».

La segunda indicación antedicha de espacialidad sincrónica es todavía más radical. Viene a concretar ese intento de visión astral con una disposición textual perfectamente simétrica, circular: tres Partes (I, II, III y V, VI, VII) de tres Libros cada una, flanqueando una Parte central (IV) de siete Libros. Esquema en el que la correspondencia de los Libros en parejas especulares es rigurosa a lo largo del eje

# Excesos de la escritura

que marca el Libro central del relato, el 4 de la IV Parte. Lupita la Romántica resulta ser pues la alternativa, pero simultánea, lente paradigmática del relato. Una lente que llama nuestra atención sobre el relato mismo mediante la aparente proyección del principio atemporal de selección de episodios narrativos sobre la línea temporal de combinación de los mismos.

Las consecuencias de esta doble organización para el sentido de la novela atañen a todos sus aspectos, pero la más general, determinante y previa a todas las demás, es de carácter epistemológico, es decir, consiste en el señalamiento de los límites y el modo, el valor significativo, de lo que dice literalmente el texto. Esta disposición espacio-temporal de la narración es exclusivamente ficticia: ni los personajes ni el lector gozan en sus respectivos mundos de esta doble visión diacrónico-sincrónica adoptada por el relato. El tiempo-espacio de la realidad cotidiana exterior al relato y el tiempo-espacio interior al mundo de los personajes son homólogos: éste es imitación de aquél. Pero el tiempo-espacio narrativo no intenta homologarse a ninguno de ellos sino, al contrario, contrastar con ellos. No es más que el adoptado textualmente por el relato: aquél en el que se produce la realidad de una ficción que narra un tiempo-espacio imitativo del tiempo-espacio real exterior a la narración. Es pues una verdadera mentira transparente, una ironía: expresión que, por más que refiera a una realidad concreta en términos verosímiles, se resiste a sustituirse e identificarse con ella a consecuencia de su carácter contradictorio de lo aceptado como normal. Una mentira pues muy particular: fiel a la realidad del lenguaje e infiel a la realidad extralingüística. Infiel no quiere decir independiente de ella, sin embargo, pues no deja de tratarse de una deformación de la realidad: deformación suficientemente parecida al objeto en cuestión para poder señalarlo in-ambiguamente, pero deformación también suficientemente distinta de él para dar a entender que ni se sustituye a él ni lo reproduce.

Valga como ejemplo adicional, tan llamativo como el anterior, el carácter ficticio del habla de los personajes. No es la suya, en efecto, un habla castellana, como tampoco lo es mejicana, ni argentina, ni ninguna otra de las hablas hispanas. Es una mezcla de todas ellas, o de las más de ellas: un español sintético, de laboratorio, ficticio. Esta síntesis lin-

güística resulta significativa ante todo por la imposibilidad de identificarla con habla regional alguna: a ningún hispanoparlante dejará de sonarle a hispano el lenguaje de la novela y sin embargo ninguno podrá reconocerlo como suyo: nadie habla así; sólo lo hacen los personajes de esta novela. El significado más inmediato de este lenguaje ficticio es, en términos positivos, su hispanidad general, pero una hispanidad que, en términos negativos —que son los más eficientes desde el punto de vista semántico—, únicamente es perceptible como diferencia respecto de cualquier hispanidad concreta, real.

¿Qué función y qué valor tiene entonces esta ficción/ironía respecto de la realidad concreta en la que vivimos y leemos? El valor incalculable de constituir la significancia misma de la realidad: la realidad tal como debería aparecer para que su sentido fuera aprehensible sin necesidad de mediación lingüística. Es decir, la narración imita fielmente no la realidad «real» sino una realidad ideal, la realidad-dotada-de-sentido o, simplemente, el sentido de la realidad.

No hay que buscar el sentido de la realidad ni en lo que de aparentemente real tengan los personajes o el entorno —eso no es más que un simple apuntar con el dedo a la realidad en bruto sobre la que trabaja el escritor mediante la ficción narrativa—, ni en esta realidad referencial misma —en la que ni la más atenta perspicacia sería capaz de descubrir atisbo alguno de sentido inherente—: la realidad extralingüística carece de sentido hasta tanto no se trasponga en la distinta realidad de los signos, hasta tanto no se produzca la transparente mentira y deformación en que consiste el texto de la ficción artística. De ahí que el sentido de la escritura literaria haya que buscarlo en la disparidad entre la ficción narrativa y la realidad referida y no en sus puntos de contacto y semejanza, puntos neutros, estériles, para el sentido.

La ficción, creo que lo insinúan poderosamente estos ejemplos de la esperpéntica *Tirano Banderas*, para dar significancia a la realidad, para presentar una realidad significativa, ha de ser una representación excesiva de ella. Basta quizás recordar la etimología y las distintas acepciones de la palabra «exceso»: salida, extralimitación, abuso...: más allá de la escritura literaria como violencia y demasía significantes del más acá de la muda realidad.

## CELINE OS HABLA

—LOUIS FERDINAND CELINE—

¡Toma ya! Habiendo vivido en muchos lugares, bajo climas diferentes, y en condiciones diferentes, me solicitan ahora que dé mi impresión sobre mis obras maestras en un ambiente de silla eléctrica... Pero no me preocupa en absoluto, voy a decir todo lo que pienso, y nadie me impedirá que hable. Bueno, ya verá usted —voy a darme prisa, porque creo que estas cosas cuestan muy caro, así que hay que economizar palabras— voy a hablar ahora mismo de lo que sé y de lo que he leído. En las *Memorias* de George Sand —la gente no lee mucho a George Sand, pero lee aún un poco sus *Memorias*, y en particular yo las he leído— hay un capítulo notable en el que, siendo joven-cita, ella iba al encuentro de la vida, y tenía ideas de izquierda, o incluso de extrema izquierda para su época.

George Sand era recibida, tenía acceso, por su nacimiento y por su notoriedad —sabemos que era bisnieta del príncipe de Saxe—, tenía acceso a los grandes salones, y en particular a aquellos en que se reunían todavía los miembros de la antigua aristocracia, ¡la verdadera!, la que aún existía y que había salido de la corte de Luis XVI, ¡con cuánta dificultad!, e incluso de la de Luis XV. Veía con gran horror a estos miembros de la aristocracia: la forma en que gesticulaban, en que se agitaban, la manera de ofrecer pasteles, de adelantar una silla, de retirarla, de esconder sus pelucas entre los senos de las damas, y de meterlas luego bajo sus traseros, cómo hacían miles de gracias, de pequeñas carantoñas... Estaba horrorizada de ver a estos viejos de una época desaparecida hacer tantas muecas.