



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

22 | 2021

¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea

La vida y el fragmento

La vie et le fragment

Life and fragment

Silvio Mattoni



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10054>

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Silvio Mattoni, «La vida y el fragmento», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 22 | 2021, Publicado el 11 marzo 2021, consultado el 15 marzo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10054>

Este documento fue generado automáticamente el 15 marzo 2021.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La vida y el fragmento

La vie et le fragment

Life and fragment

Silvio Mattoni

- 1 En un célebre pasaje, Borges sostiene la imposibilidad de la novela y también del género que estuvo en su origen y en su destino: la biografía. ¿Cómo elegir, entre los innumerables hechos que se desgranán en una vida, solamente los que caben en una serie de frases, capítulos, libros? Dicho de otro modo: ¿cómo una suma de insignificancias podrían componer un sentido? Sin embargo, la biografía existe, su ilusión de unidad es un efecto de su misma imposibilidad. En un momento, como en Dante, toda la vida se resuelve y adquiere su sentido fuera del tiempo. “De los días y las noches que la componen, solo me interesa una noche” (1974: 561), escribe Borges, convirtiendo un poema novelesco en biografía. Aun cuando fuera de los libros siga siendo una escritura imposible.
- 2 En un pasaje menos encontrable, en los ciento y un libros de César Aira, dice: “Mi biografía tuvo lugar en la realidad, que es un magma tan retorcido e invisible que derrota a los mejores escritores” (2018: 27). Y agrega: “Ordenar los hechos de mi vida sería como tratar de seguir el vuelo de una luciérnaga sobre la superficie del sol” (27). Como en una versión plástica de la paradoja entre datos incontables y serie finita de frases, la mirada biográfica se detiene ante el deslumbramiento indescriptible de lo real, que es ya un resplandor fuera del tiempo.
- 3 En su primera etapa de internación psiquiátrica, Antonin Artaud cuenta su vida en una carta: “Soy griego, nací en Esmirna el 29 de septiembre de 1904, de padres griegos”, y pide ser repatriado a Grecia, su “querida Patria” (2015: 36), firma la carta con su verdadero nombre: Antoneo Arlanapulos. ¿Es un cuento bajo forma de delirio, o el más auténtico fragmento de la vida intensa, de su íntima imposibilidad?
- 4 La primera forma de la biografía no tendría entonces la modalidad extensa de la novela moderna, sino la configuración del relato ejemplar: el cuento de la vida se cristaliza en el momento crucial, en la conquista, el sacrificio o la caída que definen, de una vez y para siempre, el sentido que se ligará al nombre. Las vidas narradas por Plutarco en

cierto modo eran una manera tardía de la biografía de momentos cruciales, las almas de Dante son su último avatar, pero antes, en los umbrales de la mitología, hubo nombres que se reducían a un instante único, y que deberán su fama a ese momento sin explicación, como Eróstrato al incendiar el templo de Cibeles en Sardes.

- 5 La segunda forma biográfica sería una hermana gemela de la novela, de la prosa más o menos realista: el Quijote, el Meister, Emma Bovary, son historias de vida. Pero están obligadas ahora, se solazan inclusive en ello, a detenerse en múltiples días y noches, en complicaciones y resoluciones, en enfrentamientos de un ser íntimo con las cosas del mundo y sobre todo con las apariencias externas de los otros. Sin embargo, la brillante vitalidad de los héroes de novelas y de las personalidades de las biografías no se asienta en un momento, no se revela en el heroísmo instantáneo, en el exceso de un acto, sino que se esconde detrás de sus trabajos y sus días. La vida de estas biografías no está en lo escrito, en las representaciones de sus actos o de sus pensamientos, sino en la facultad de multiplicar esas mismas representaciones. Como dijera Kant, para quien todo lo que se experimenta surge de las condiciones subjetivas del experimento, “la vida es la facultad de un ser de actuar según sus representaciones” (1994: 13). Este carácter potencial del ser viviente hace que todos sus actos sean las aperturas, siempre incompletas, hacia un núcleo íntimo, constante, tan inasequible como conjeturable. De allí que el gran descubrimiento de la época dorada de la novela sentimental, la solución de la antinomia cruel y demasiado edificante entre el alma bella y la prosa económica del mundo, haya sido la invención de la novela de aprendizaje, el relato de una formación, o sea: vidas de escritores. Era el paso más allá de la historia realista de aventuras solo artificialmente terminada, y también de la síntesis antigua de la vida en el momento crucial. Ahora, para el escritor biografiado, antes de escribir, durante su existencia y en su muerte se habrá de manifestar el estilo, el resplandor en el centro de irradiación de actos, casualidades y determinaciones.
- 6 Quizás el problema sea entonces que ese brillo del ser único también puede prescindir de su propia novela de formación. Y en vez de contarse cómo llegó a ser quien es, pueda manifestarse en el instante aislado. De manera que la literatura, los puntos de genialidad sin aprendizajes ni reflexiones, se separarían por su misma condición de los hechos prosaicos de una vida. La biografía, como la novela, resuelve esta paradoja atribuyéndole al individuo, a las minucias de sus gestos y de sus accidentes, la máxima importancia. Sin esa vida, exactamente así y no otra, la obra no existiría. A su vez, la obra existe, se escribe, para elevar una vida al estatuto de lo narrable, para transfigurar una existencia cualquiera en un relato donde todo tiene sentido, para convertir al individuo en sistema. Si en el individuo predominara su cualidad de ser vivo, el simple goce de la existencia, no se entregaría al registro de instantes significativos; por el contrario, si prevaleciera la perspectiva del pensamiento, si importara el todo sistemático de la vida en general, se eclipsaría la insignificancia de su propia vida. El aislamiento del individuo, su cualidad de escritor, quizás éticamente elegida, tal vez solo padecida, impide la entrega a la vida sin más, y apunta a redimirse de su casualidad. ¿Qué sentido tiene todo esto?, tal es la pregunta que se esconde en la novela de formación y en la vida de un escritor. El problema entonces vuelve a cambiar: el sentido debe ser inventado, y es a lo que el joven Lukács, todavía romántico, llamaba un ideal. Escribió: “El personaje principal de una biografía lo es por su relación con un mundo de ideales que se encuentran por encima de él; pero, al revés, ese mundo solo obtiene expresión a través de la experiencia de ese sujeto” (2010: 73).

- 7 El escritor, cuya vida es contada por él o por algún otro, afirma su propia importancia en el ideal de la literatura, que implicaría elevar su azar al rango de la significación necesaria; pero ese mundo de sentido, su involuntario sistema porque depende siempre de la misma operación –un cuerpo singular que escribe–, solo se convierte en obra por los rasgos más casuales de esa vida. “Así, en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas” –que llamaríamos quizás, entre otros nombres, vida y obra, singularidad y sentido, contingencia y necesidad–, prosigue Lukács, “da lugar a una nueva vida autónoma que es, sin embargo, paradójicamente completa en sí misma e inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático” (2010: 73). Traduzco: el equilibrio, que oculta su irrealizable paradoja, entre el sentido literario y la existencia contingente, se manifiesta como vida completa en sí misma, significativa por su carácter de ejemplo y por lo que hizo aparecer: todo individuo problemático, en busca de la *Bildung*, de la forma, es un escritor, el héroe de su biografía.
- 8 En este momento, el escritor se enfrenta con un doble problema, que consiste en su incertidumbre acerca de los dos elementos que en él se unirían: vida y escritura, *bíos* y *grafé*. La así llamada vida no es más que una representación que se multiplica en los espejos enfrentados de su propia facultad de vivir y de su expresión, entre planes futuros y recuerdos selectivos. O bien podemos leer al aún más joven Lukács y decir: “Vida es poder vivir algo hasta el final” (1972: 244). Pero esta posibilidad solo es narrable cuando esa vida termina, solo queda en manos de otro biógrafo, que experimentará la vida del escritor como una novela donde la muerte constituye el penúltimo capítulo y brinda la enseñanza de todo héroe novelesco, la imagen de la unidad de la vida. La vida auténtica entonces, la que tendría un sentido, es quizás apenas retrospectiva. Para el escritor tiene la figura de la fantasía y se pregunta: ¿qué habría podido ser?, ¿qué puedo ser?, ¿en qué me habré de convertir? Lo que obviamente significa: ¿qué habría podido escribir, qué puedo escribir y en qué escritor me habré de convertir? Salvo que, si exceptuamos las ilusiones de la voluntad y las decisiones banales de los compromisos y los mensajes, eso no se puede decidir, tan solo es el tema de su vida, de su novela sin final. Continúa Lukács: “La verdadera vida siempre es irreal, siempre imposible para la empiria de la vida” (244). Por lo que tal autenticidad, ilusión o efecto de un sentido, se asienta en lo escrito y en lo escribible, y no hace más que extraer restos de la empiria, de lo vivido, como el relato del sueño y sus combinaciones de elementos fragmentados de la supuesta vigilia. Sin embargo, el fragmento escrito, inevitablemente marcado por ideas y por fantasías, produce una sensación de vida: en el escritor cuando se sustrae de sí mismo, cuando llega al final de lo que puede vivir; en el otro cuando se entrega al goce de la irrealidad, por llamarlo de algún modo, de la literatura. Como en un cuadro que está hecho de toques, manchas, pinceladas, mezclas de pigmentos, pero que parece más real que los colores de las cosas sin pintar. “La vida es una anarquía del claroscuro”, escribe Lukács. Pero en el fragmento escrito, limitado, ese orden inventado, el caos en el corazón de una sintaxis, adquiere la unidad del cuadro, aun cuando su tema sea precisamente la anarquía, la vida. El claroscuro, que simula un volumen acotado en el fragmento que es cualquier escrito y cualquier cuadro, se orienta hacia la anarquía, porque lo que quisiera captar sería justamente aquello que ningún fragmento llega a unificar, la vida no discursiva, que entra en los libros por los intersticios, en las transiciones, en el fracaso del afán de continuidad propio de la novela y de su hermana la biografía.

- 9 De alguna manera, en contra de la búsqueda de continuidad, del impulso transicional del relato, las frases, su momento en el interior del fragmento, atestiguan la discontinuidad fundamental de lo que se escribe. Habría modos de escribir que acentúan esos cortes, pero incluso los versos, precipitados en su final y caídos con la frase en el verso siguiente, parecen imitar una continuidad de la vida en su ritmo reiterable. En una novela que asume la apariencia de la autobiografía, o de su núcleo fragmentario que es el recuerdo, Aira define así la forma fragmentaria de la poesía: “en esa discontinuidad perdida viven los ecos, y son los ecos los que nos traen la belleza y la dulzura de la vida, sus iluminaciones y exaltaciones” (2013: 20). Como si los cortes que se hacen para que sigan viviendo sus resonancias les otorgaran una intensidad apreciable a ciertos momentos vividos. Se sabe que tales iluminaciones, tan cercanas a los ideales de la juventud, a los comienzos de un héroe y de un escritor, no son más que efectos, pero aun así... El escritor sigue anotando su recuerdo, su evaluación analítica: “Se dirá que esos ecos son solo de palabras, no sentimientos ni experiencias ni verdaderos recuerdos, ¿pero qué tenemos sino palabras?” (20) Se recuerdan entonces las palabras que parecen provenir de otro tiempo, pero que en verdad transforman el tiempo en el instante de su aparición, como si en el continuo mar de lo olvidado surgiese de pronto un iceberg de exaltación inesperada, las palabras que dan a entender un mundo discontinuo, ese fragmento que no es igual a ningún otro, la vida de uno, la vida que se escribe porque se dedicó a escribir. ¿Qué quiere decir un recuerdo? La misma palabra “recuerdo” contiene, más que una etimología, una imagen de su acción: atar dos hitos con la cuerda de las frases, hacer transiciones novelescas sobre el abismo.
- 10 Pero lo que importa no sería tanto el registro de esos lazos entre acontecimientos únicos, la notación informativa de frases que traen el recuerdo a la vida, sino más bien la escritura intensa del momento. Las imágenes hechas de palabras pareciera que triunfan entonces sobre la evanescencia de todo recuerdo y el fantasma de alguien perdido, su intensa presencia de otro tiempo, cobra entonces la vida que quizá nunca tuvo con tanta evidencia. Titila su presencia en la unidad de las cosas, las plantas, los seres vivos, como el momento lírico o arrebatado de toda novela:
- Crecía un bosque alrededor de nosotros, con árboles que no conocíamos, y se cubrían de flores minúsculas como cristales de nieve, en colores que iban de un dorado desteñido al rosa oscuro. El entramado de las grandes ramas, y abajo el camino en la hierba por donde íbamos. Una flor aislada, un capullo rojo en la ladera, pétalos finos como el papel más fino. (Aira 2013: 84)
- 11 La flor se abre como el papel en la página escrita, que solo parecía apoyarse en su materia pero ahora se afina hasta flotar en un raptó sin acciones determinadas. Y este fragmento no podría sostener o evocar la unidad de una vida singular sin el nombre que le da título al libro. Puesto que el emblema del acontecimiento significativo y vital sería justamente el nombre, opaco y claro a la vez, que luego se declinará en las infinitas frases que lo van a revelar sin llegar a agotarlo nunca. El fragmento cumple así la función del nombre propio, pues la nominación, que es un misterio, precede a toda información. Lo que se recibe de la escritura de una vida no es por lo tanto una enseñanza, sino antes bien una impresión, lo típico antes que lo didáctico. Lo que impresiona en la materia de la memoria, que no se parece en esto a un papel sino que sería un volumen, forja una suerte de sello, en relieve, con el vacío que deja tras su paso, un *typos*¹ que se encontrará luego con su *grafé*, cuando la tristeza, es decir, la ausencia, sea el “único recuerdo de lo vivido”, no un “verdadero recuerdo”, agrega el

narrador de Aira, el expoeta problemático, “sino un automatismo” (2013: 107). Pero la escritura transforma la impresión en la fantasía de lo impreso, el falso recuerdo en redención de lo típico: lo que se padeció, o que más bien se creyó padecer, se transforma en la tipología de la grafía, en el fragmento logrado. El presente, así, no se deja de unir al pasado y se acerca a su fin, cuando haya que escribir todo de nuevo, sin que se haya aprendido nada porque cada detalle, cada adjetivo y cada giro expresivo, habrá sido visto, en su más auténtica teoría. La novela, simulación de la biografía, hija de la anarquía biográfica, termina entonces:

El presente empezó a desaparecer como un engaño, y se llevaba consigo la eternidad de pacotilla con la que yo me había ilusionado. El presente no resistía a la prueba de los hechos. Un tremendo pulso insano se llevaba las cosas una a una, se hacía el vacío a mi alrededor, como en un fin. (107-108)

- 12 La literatura no hacía eterno el supuesto presente, la vida no se recobra en la biografía. Sin embargo, el pulso insano que escribe produce, en ese fragmento en el que desemboca, el mismo vaciamiento que le pone fin a cada cosa, a cada hecho, y se parece al lento trayecto de una vida en busca de su unidad, que será su término, su tipificación singular.
- 13 Que el fragmento contenga la multiplicidad incontable de puntos de una vida sigue siendo imposible, o paradójico. Pero la imposibilidad del oxímoron no le quita su capacidad de impresión a la figura retórica. Sin embargo, en el hiato entre la infinitud de las sensaciones y la impresión única del recuerdo significativo se puede contar la paradoja: la memoria total, hecha de sensaciones mínimas pero incontables, no puede guardar un recuerdo; la memoria de un escritor, hecha de nimiedades, deseos y encuentros casuales, no puede justificar la unidad de una obra. Existe entonces el libro de la biografía absoluta, pero es ilegible, porque no puede ser releído. Todo libro, fiel a su idea, apunta a convertirse en clásico, a ser finalmente un tipo y no un caso; aunque para ello necesita ser releído, haber sido siempre releído desde un principio. No obstante, el libro que registra todos los hechos de una vida y de todas las vidas existe, pero es ilegible. Esas marcas que son el comienzo y el final del universo limitado que es algo escrito no pueden encontrarse en él, sobre todo no pueden reencontrarse. “Me pidió que buscara la primera hoja. Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano” (Borges 1991: 69). Lo que podría decirse en modo eleático: para llegar a la página *x*, primero hay que pasar por la hoja *y*, antes por la hoja *z*, antes por la hoja *n*... El problema del cuento de Borges no reside simplemente en la descripción de un libro infinito, que a pesar de su carácter imposible define también a cualquier clásico, un escrito que puede ser todo para todos porque ya no pertenece a lo escrito, sino que intenta narrar la experiencia de esa imposibilidad. Lo que explica ciertos detalles casi biográficos, por ejemplo: “Antes de jubilarme trabajaba en la Biblioteca Nacional” (71). Pero ¿acaso no se escapa eso justamente de las palabras que lo buscan: el departamento solitario, las visitas singulares, la conversación sobre literatura, los “húmedos anaqueles” de la gran biblioteca? ¿No es escribir acaso como tratar de atar con arena lo singular de una vida? El cuento tiene un curioso epígrafe en inglés: “... *thy rope of sands*...”, de uno de los poetas llamados metafísicos ingleses, George Herbert. ¿A qué se refiere entonces “tu cuerda de arena”, en una traducción tan fuera de contexto como la quiere Borges? El libro no puede ser releído porque el recuerdo auténtico no puede ser escrito, y tratar de registrarlo con frases sería como atar el hecho vital, la noche entre las noches, con una cuerda que se deshace apenas se la toca.

En el poema de Herbert, que se titula “El collar”, se produce un diálogo del que escribe consigo mismo, en una suerte de dilema moral. El collar de la ley divina aprieta el cuerpo, lo apresa tal vez. La voz quisiera liberarse, lucha, disuelve esa cuerda como si fuese de arena, pero enseguida esa ley se convierte en una sogá firme, pesada. El escritor quisiera “recuperar la época de los suspiros derrochados”, parece decir Herbert, tal vez refiriéndose a la juventud o al deseo, que pueden ser emblemas de lo mismo. “*Recover all thy sigh-blown age*”, más literalmente: “Recobrá toda tu edad de suspiros arruinados”. Y después el poeta sigue ordenándose a sí mismo: “Olvidá tu jaula, / tu cuerda de arena / que se volvió para vos una sogá sólida”... La transición hacia el final edificante, cuando al parecer Dios llama al poeta en crisis y el angustiado personaje lo escucha, o sea que vuelve a su fe y podemos decir, como el refrán, que le vuelve el alma al cuerpo, contiene además la advertencia sobre el peligro de la libertad, de un cuerpo sin cadenas. “*Call in thy death’s-head there*”; algo así como: “Llamá a tu cabeza de muerto acá”. No es fácil traducir la construcción *death’s-head*, a tal punto que un atrevido traductor mexicano la vierte como “pulsión de muerte”². La resonancia teológica, del alma que se debate y vuelve al redil, no es ajena al cuento de Borges. El libro infinito, la cuerda de arena que se anuncia en el epígrafe, se titula “*Holy Writ*”. Solo que no se trata de una ley religiosa, aun cuando el vendedor de biblias que trae el libro absoluto se declare creyente. El libro que no puede ser releído es la literatura, una cuerda de arena que se afirma y se disuelve en cada comienzo, en el intento de escribir, en la captura de leer. Pero en esa idea de libro, que no está en ningún libro existente, que no está presente más que en un número de libros cuya lectura excedería el tiempo de una vida, se anularían los hechos singulares: ninguna página, ningún verso, ningún recuerdo podrían volver a ser gozados, pensados, incluso detestados. ¿Cómo recuperar en la literatura, que es infinita y por ende vagamente impersonal, los ecos, los sabores, los nombres que justificaron ciertos momentos? Con ese libro, del que nada puede desatarse, parecen perdidos para siempre los “suspiros” de una edad. Por eso hay que devolver la idea del libro a su materialidad, que sea simplemente otro libro perdido en la biblioteca. De la materia de un libro, su olor, su diseño, sus frases subrayables, podrá disfrutar alguien, en un departamento porteño cualquiera, como si se aferrara a la sogá más firme, la que une su cuerpo a las palabras. Pero tiene que ser un libro único, irrepetible, quizá leído y releído, no el libro, ni debe haber nada sagrado en lo escrito, aun cuando leer sea de algún modo reverenciar. Se escribe con una mano mortal, acaso olvidada de que recibe el dictado de la cabeza de un muerto, pero la idea de la eternidad de lo escrito no pertenece al placer de los libros sino a la superstición de una clase de lector, a la religión literaria.

- 14 Para salvar la vida, habrá que poner el libro en su lugar. “Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas” (Borges 1991: 71). Se produce entonces el giro definitivo del cuento. El escritor de curiosidad infinita abandona la fascinación por el libro y quiere volver a sentir la veracidad de las palabras, que no se limitan a su posibilidad de ser esquemas, signos de conceptos. El desconocido que trajo el libro “exhalaba melancolía”, escribe Borges, “como yo ahora” (68). Porque no es improbable que sea verdad que la línea, como dice el geómetra, conste de un número infinito de puntos. Y entonces la literatura, que consta de infinitos libros, no podría ser el equivalente de un solo punto, irrepetible y por ende inhallable. El inapresable “yo”, presa de la melancolía, se da cuenta de que es cualquiera y es nadie. Sin embargo, como toda verdad, la literatura puede ser también

su negación. El placer de los volúmenes gastados de *Las mil y una noches*, releídos, puede ocultar la monstruosidad del libro sin autor, sin retornos de personajes, sin la inminencia de cierta conmoción a la vuelta de una página que siempre estará ahí. El narrador necesita entonces despertarse de la verdad geométrica y afirmar que en cualquier “yo” que escribe y piensa se daría, de una vez y para siempre, toda la justificación de algunos libros. Se trata de redimir ese cuerpo ansioso de diez dedos con uñas. No importan las monedas, los talismanes ni los libros sagrados. La vida es momentánea, pero su fragmento puede ser una soga que parece de arena, hecha de simples frases, cada una con palabras e incluida a su vez en párrafos, en relatos, y que en realidad se vuelve firme y sólida para alguien: el melancólico, el conmovido, el aliviado. “Siento un poco de alivio” (71), concluye Borges, porque pudo escribir una vez más algo.

- 15 Tanto en la aporía del fragmento de una vida imposible de recuperar como en la versión plástica de un fragmento memorable iluminado por sus descubrimientos verbales, la vida se parece a un relato. Lo que cuenta y lo que se cuenta es entonces un recuerdo o un invento que conviertan el momento en su significado. Pero son como cuerdas lanzadas a un pasado, imaginario o alucinatorio, en el que se quiso escribir, desde el principio de una vida. Aunque también hay fragmentos que no se incluyen en nada, que no miran atrás ni tienen nada por delante, en los que un cuerpo es presa de las palabras y se debate contra su deixis.
- 16 Por supuesto, Artaud no es griego, pero quiere nacer en esos lugares donde le hablan y es hablado por alguien. Cuando logra salir, cuando no puede parar de escribir, en uno de sus últimos poemas se pregunta:

¿Quién soy?
 ¿De dónde vengo?
 Soy Antonin Artaud y si lo digo
 como sé decirlo
 inmediatamente verán mi cuerpo actual
 estallar en pedazos
 y reunirse en diez mil aspectos
 en un cuerpo
 en el que no podrán
 olvidarme nunca más. (2003: 149)

- 17 No es un héroe problemático ni puede ingresar en una novela de formación. La vida de un escritor se le ha escapado o le llega por destellos sin encadenamientos, sin recuerdos. Sufre, vive en una tragedia que se volvió farsa. Pero acaso exista una manera de heroísmo del presente que no se despegue de la vida, sin asumir tampoco la forma del relato de un pasado. En el pasado, el escribir parece haber estado decidido; la novela cuenta esa decisión como si en efecto se hubiese tomado. Pero el escritor nunca está dado, y antes fue el niño que todavía no escribe, sino que siempre, todavía está saliendo de la infancia, cada vez que dice “yo”. Que está saliendo también del género, de todos los géneros que leyó, y de repente es ahora, en su vida de fragmentos, una escritora. Como si las grandes novelas sentimentales tan solo hubieran registrado una imposibilidad circunstancial. ¿A qué héroe en verdad le opone la prosa social las mayores dificultades para llegar a escribir? ¿Quién lee sus ideales en cada instante de deslumbramiento y no puede siquiera recordarlos en palabras? Emma Bovary, con el talento de su singularidad, ¿por qué no escribe? Es el disfraz de la novela de formación de un estilista. Pero el heroísmo de convertir su propia vida en obra de arte estaba por llegar, en todos los géneros, al menos en la promesa de una literatura para todos, para

cada vida singular, en progresión continua, como un infinito que nunca dejara de desplegarse y que aun así, en los segmentos brillantes del tiempo de una vida, que es un cuerpo, fuese una manera única de escribir, de ver y de pensar.

- 18 El loco estaba en un puro presente y, por así decir, trágicamente expulsado de la novela de una vida. Pero contra el recuerdo de una biografía existe la plena brillantez de la notación: una chica-problema, que está bien cuerda, y que por eso describe, transcribe, hace la inmediatez de una vida, que es el diario íntimo y plástico de una formación, la posibilidad de escribir, la necesidad de hacerlo y su alegría por el hecho que se saca de una corriente indefinida de hechos y se convierte en un sentido para ella y para cualquiera que venga después. ¿Cómo se empieza a escribir? Ella lo dice: “No aguanto que haya un solo comienzo para una historia” (Acevedo 2017: 9). O sea que la cuestión es decidir pero lo más cercano a la vida sería indecidible, porque también es irrecordable: “no recordar y no querer sufrir el desgarró de una elección, problemas que resuelvo, como siempre, haciendo lo que puedo con lo que hay” (9). Es como si a alguien le dijeran: “¡la escritura o la vida!”, y la decisión se volviera imposible. Porque no es posible vivir sin la escritura ni tampoco escribir sin lo que sea que llamamos vida. Los lugares comunes tienen entonces además su costado enigmático. Quien escribe no está muerta, ahora, y en verdad acaba de empezar a contar sus fragmentos de vida, pero ¿qué significa ese estado de viviente? ¿No hablan en la literatura constantemente unas cabezas de muertos? Inés Acevedo puede inventar así que está pensando porque todas las historias que comienzan apuntan a su final. Anota, de paso, antes del lugar y el tiempo, que “la muerte es algo con lo que me enfrento a diario” (10). Lo que se percibe en los trayectos que se hacen por el mundo son límites, acaso obstáculos, pero también estímulos para el pensamiento, que necesita de las sensaciones, o sea: salir afuera para encontrar las superficies de la reflexión y además a otros, núcleos de amistad, amor, distancia y reconocimiento. El mundo exterior no puede ser representado en palabras, tal es la paradoja del fragmento, aunque la prosa de Acevedo sabe afirmar el otro lado de la pasión de escribir: lo interior debe ser representado, precisamente, por lo exterior. Entonces, los elementos extraños al mundo de la literatura, que se presentan dispersos y reacios a la representación, son incluidos, exaltados en su propia índole bien diferenciada y esa manera de elegirlos, describirlos o simplemente aludirlos anima y vivifica la constelación de sus párrafos. El fragmento sobre el hecho cualquiera lo convierte de trivial en crucial, como si multiplicara su valencia.
- 19 Así, la escritora que sale a buscar y a contar algo está acompañada por una prosopopeya de su impulso, un dios juvenil que no aconseja nada y únicamente dice: “escribí”. Por supuesto, no parece fácil encontrar lo que se busca, justamente porque es situado en el mundo por el mismo acto de buscarlo. Es lo que decía, equívocamente en su resignación “viril”, el joven y endemoniado Lukács: “El personaje central se vuelve problemático, no por sus así llamadas “tendencias equivocadas”, sino porque quiere dar cuenta de su más profunda interioridad en el mundo exterior” (2010: 134). La narradora, que rescata la fragmentación de la vida por medio de la escritura fragmentaria, la anécdota por el relato, el pasado por medio del diario simulado en presente, habrá de reconocer la discordancia entre la interioridad y el mundo pero nunca deja de pisar el suelo mismo de esa divergencia. El problema, como la vida, no tiene solución, pero se ilumina por momentos, por frases, con una apariencia de significado. Otro relato que comienza: “Trabajar en la construcción del significado de mi barrio es algo que podría ayudarme a desenmascarar mi vida” (Acevedo 2017: 35). Y un significado puede definirse como el

deslumbramiento o la invención de una coincidencia entre lo nuevo y lo más propio. La mala fe del ideal resignado quisiera circunscribir lo propio a la repetición, a las entendibles supersticiones de una literatura fuera del tiempo –que sostiene la ilusión de salvación de una vida en fragmentos de escritura–, pero en verdad solo se encuentra esa propiedad en su despliegue, como un trayecto que no podrá saberse nunca terminado. De allí que la novelista por venir, montada en su fragmento como en una rápida bicicleta, sea amante de la novedad, *filókainos*³ antes que *filósofos*, pero porque al cabo de una vuelta podría reconocerse en aquello que la aguarda, a la espera de su atención. Su carpeta se titula “Todo nuevo”, pero la novedad del barrio deberá coincidir con la revelación del significado, tal como la vida interior se encuentra con su actividad exterior, y a eso le decimos “felicidad”. Lo más externo, la calle “mágica y reversible”, se encuentra con el cuerpo y sus estados, que es la apariencia exterior de las sensaciones y los sentimientos, que a su vez son huellas de signos, palabras e imágenes. La escritora encuentra de pronto la justificación de su párrafo en la pequeña epifanía del final: “Talcahuano [...], una manga ajustada como el sueño de una siesta que exprime el cansancio” (35). El cansancio presiona las horas de sueño para imantar una calle, su nombre extraño, en cuya travesía se sigue buscando, día tras día, la coincidencia entre un cuerpo y un lugar, entre la vista de la narradora que recobra su avance y las miradas de otros. ¿La reconocen? Tal vez. Pero alguien más importante que cualquier libro espera en la noche el cumplimiento de una promesa. Y en un alto inesperado, nuevo aunque igual a muchos posibles, se encuentra un desenlace, que trae la fortuna y el amor, amigos de lo nuevo y de lo mismo. “Todo era como en las películas, control perfecto del tiempo y del espacio, de las relaciones entre los actores. Reconozco. Me reconocen. Obtengo lo que quiero. Me tomé diez años protagonizar esta escena, me tomé una vida comprenderla, y por fin llegó.” (42) El relato alcanza así la anotación de una fecha: “Marzo de 2016”, que está afuera de su recinto escrito y de su sitio vital, que señala hacia la unión prometida entre escritura y vida, un día entre los días, un brillo más fuerte que el sol, un nombre que dice yo, aquí y ahora, en esta fecha, en este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Inés, *Jajaja*, Buenos Aires, Mansalva, 2017.

Aira, César, *Margarita (un recuerdo)*, Buenos Aires, Mansalva, 2013.

---, *El gran misterio*, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2018.

Artaud, Antonin, *Para terminar con el juicio de dios. El teatro de la crueldad*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013. Traducción de Silvio Mattoni.

---, *Lettres 1937-1943*, París, Gallimard, 2015.

Borges, Jorge Luis, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

- , "El libro de arena", *Obras completas III 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calíroo*, Madrid, Gredos, 1979. Traducción de Julia Mendoza.
- Cruz, Sergio Eduardo, "Welsh Poetry: George Herbert", *Círculo de Poesía*, Web. Consultado el 31 de marzo de 2020.
- García Gual, Carlos, "Introducción", Caritón de Afrodísias, *Quéreas y Calíroo*, Madrid, Gredos, 1979.
- Kant, Immanuel, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Tecnos, 1994. Traducción de Manuel García Morente.
- Lukács, György, *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1972. Traducción de Manuel Sacristán.
- , *Teoría de la novela. Un ensayo histórico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Godot, 2010. Traducción de Micaela Ortelli.
- Pabón, José M., *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, Vox, 1979.

NOTAS

1. El diccionario más sucinto desglosa así la larga teoría del *typos*: "golpe; marca del golpe, señal, cicatriz, hendidura; huella; cuño; copia, imagen, escultura, estatua; figura, forma, sello; contenido; modo de ser, carácter; esbozo, bosquejo; modelo, ejemplo, tipo" (Pabón 1979: 594).
2. Se trata de Sergio Eduardo Cruz, en su versión publicada en el sitio circulodepoesia.com.
3. Así calificaba a la Fortuna el primer novelista de Occidente, Caritón de Afrodísias, debido a que ella sabe "encontrar la trama de nuevos acontecimientos" (1979: 163). En la "Introducción" a esa edición, Carlos García Gual también menciona el "amor a las cosas nuevas" (*to filókainon*) como la primera atracción de lo narrativo según Luciano, y alude al gusto de la época, los primeros siglos de nuestra era, por las colecciones de maravillas o *parádoxa*, o sea conjuntos de cosas increíbles, insólitas (1979: 28-29). El diccionario escolar de Pabón contiene el verbo *kainopoieo*: "hacer algo nuevo" (1979: 319).

RESÚMENES

Este ensayo procura desplegar las posibles relaciones entre vida y escritura a partir de algunos autores que, en narraciones de diversa extensión, reflexionan sobre su tensión irresoluble. La literatura entera, en realidad, se dedica a plantear el problema de la captación de la vida en lo escrito, que por su misma finitud está condenado a la forma del fragmento, antes y después de la existencia de la biografía como género. Así, desde relatos de Borges o de Aira donde la palabra "biografía" se analiza o se descarta hasta las meditaciones melancólicas del joven Lukács sobre el final de las ilusiones de toda novela, siempre paradójicamente realista, nuestra lectura llega también a su propia paradoja: entre la vida y el fragmento no hay solución de continuidad. La locura de una vida no se registra, no se salva en la obra. Pero sin embargo, en el nacimiento de

nuevas escrituras, como en los diarios de Acevedo, por momentos la huella, la impresión, el goce encuentran su lugar en el acto mismo de escribir.

Cet essai tente de dévoiler les relations possibles entre la vie et l'écriture à partir de quelques auteurs qui, dans des récits de différentes longueurs, réfléchissent à leur tension insoluble. Toute la littérature, en effet, se consacre à poser le problème de la captation de la vie dans l'écriture, qui par sa finitude même est condamnée à la forme du fragment, avant et après l'existence de la biographie en tant que genre. Ainsi, des histoires de Borges ou d'Aira où le mot "biographie" est analysé ou écarté aux méditations mélancoliques du jeune Lukács sur la fin des illusions de chaque roman, toujours paradoxalement réalistes, notre lecture arrive aussi à son propre paradoxe : entre la vie et le fragment, il n'y a pas de solution de continuité. La folie d'une vie n'est pas enregistrée, elle n'est pas sauvée dans l'œuvre. Mais néanmoins, dans la naissance de nouveaux écrits, comme dans les journaux d'Acevedo, parfois la trace, l'impression, le plaisir trouvent leur place dans l'acte même d'écrire.

This essay attempts to unfold the possible relations between life and writing on the basis of some authors who, in narratives of varying lengths, reflect on this unsolvable tension. In fact, all literature is dedicated to posing the problem of capturing life in writing, a form that by its very finiteness is condemned to the fragmentary mode, both before and after the existence of biography as a genre. Thus, from stories by Borges or Aira where the word "biography" is analysed or discarded to the melancholic meditations of the young Lukács on the end of the illusions of every novel, always paradoxically realistic, our reading also arrives at its own paradox: between life and the fragment there is no solution of continuity. The madness of a life is not recorded, it is not saved in the work. But nevertheless, in the birth of new writings, as in Acevedo's diaries, at times the trace, the impression, the enjoyment find their place in the very act of writing.

ÍNDICE

Mots-clés: biographie, fragment, narration, héros troublé, roman de formation

Palabras claves: biografía, fragmento, narración, héroe problemático, novela de formación

Keywords: biography, fragment, narration, troubled hero, formative novel

AUTOR

SILVIO MATTONI

Universidad Nacional de Córdoba/IDH-CONICET

silviomattoni@yahoo.com.ar