

La novela como texto ciego  
La escritura de Juan Martini entre *La vida entera* y *El enigma de la realidad*

Carmen Perilli  
UNT-CONICET

¿Una novela es un recorte en un texto  
imaginario y sin fin, un fragmento construido con  
ideas flotantes, con palabras sueltas, con  
residuos y jirones, con artificios expresivos y con  
vacilaciones conceptuales...? (Martín, *El enigma  
de la realidad*)

La escritura de Juan Martini construye una extraña silueta en el ciclo narrativo que va desde *La vida entera* (1981) a *El enigma de la realidad* (1991).<sup>1</sup> Si los modelos escriturarios varían considerablemente de una obra a otra, la continuidad de ciertas líneas de reflexión permiten armar una teoría de la ficción, un mapa que nos entrega, como al crítico del relato de James, la figura en el tapiz de un escritor. La concepción de la novela total, que emerge en el horizonte de la narración del medio siglo latinoamericano, es puesta en tela de juicio. Martini aprovecha la alegoría para cifrar la historia de los años 70. Gradualmente el exilio se dice desde la fractura. La trilogía es un conjunto de novelas de viaje que arman un cronotopos enhebrando lugares, fantasmas y ciudades. Como si la historia se reescribiera de modo fragmentario en la medida que el narrador se desterritorializa. *El enigma de la realidad* aunque conserva al protagonista de la trilogía Juan Minelli, pero anuncia un nuevo ciclo narrativo y formula las líneas centrales de una poética de la narración.

---

<sup>1</sup> Juan Martini nació en Rosario (Argentina). Su obra narrativa comenzó con varios volúmenes de cuentos en los cuales se advierte la influencia de Julio Cortázar: *El último de los onas* (1969), *Pequeños cazadores* (1972) y *La brigada celeste* (1983). Sus primeras novelas, reunidas en 1985 bajo el título común de *Tres novelas policiales*, responden al género de la novela policiaca: *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1977). Viaja al exilio a Barcelona y allí publica *La vida entera* (1981) y la tetralogía iniciada en 1984 con *Composición de lugar* y proseguida con *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991). Con posterioridad ha publicado las novelas, *La máquina de escribir* (1996), *El autor intelectual* (2000), *Puerto Apache* (2002) y *Colonia* (2004), así como el libro de relatos, *Barrio Chino* (1999).

## *La vida entera*: un mundo en pedazos

*La vida entera* se constituye como negación de la totalidad insinuada en el título. El mundo narrativo se produce en fracturas y márgenes, erigiendo un referente que se arma en el mismo gesto en el que se destruye. La escritura es inscripción evanescente de residuos. El cuerpo del texto se disuelve en voces, imágenes, alegorías, repeticiones. La historia de un pueblo metáfora como Macondo o Santa María de Onetti resulta una imposibilidad. Encarnación y la villa del Rosario no conforman un universo homogéneo. Son pedazos irregulares que, alguna vez pertenecieron a un todo, la nación.

Juan Martini impugna el realismo y adhiere a una poética de la incertidumbre propia de lógica paradójica. Yuxtapone diversos verosímiles en crisis. El efecto inquieta e impide al lector conservar certezas acerca de lo real. Los hechos se pierden en un pasado brumoso, que sólo desata su desaparición

Así suceden las cosas por aquí. Fue hace tiempo, sí, y parece que hubiese sido ayer, porque todavía hay gente en esta villa que lo ha vivido todo desde el principio, pero pronto dejará de ser así, y entonces no será suficiente la memoria para explicar las raíces de la realidad-dijo el Potro (175)

La escritura consigna la negación y evita la referencialidad directa poniendo en escena la opacidad de la palabra. La ficción reconstruye los fantasmas del imaginario social reivindicando una casi insultante autonomía de las palabras. La lógica interna es la de los sueños, donde "suelen faltar las articulaciones más elementales", como lo señala Julio Cortázar en el prólogo. El autor ignora la tersa superficie del espejo y se sumerge en lo imaginario, buscando representar lo siniestro. Se trata de un descenso al infierno de la violencia y la intolerancia y de las luchas de poder:

Sí, conviene que nos preguntemos si podemos seguir viviendo aquí, porque yo siempre digo que vinimos a la villa para morir pero en vez de morir estamos pariendo miseria, pariendo locura, y no terminamos nunca de agonizar en este maldito infierno... Y también conviene que nos acordemos que éste es el único lugar que nos queda en el mundo (147).

Una curiosa figuración de un mundo sin otro orden que el de las bandas luchando por el poder. No hay policía casi como marcando con la ausencia la omnipresencia de la represión. La productividad textual se pliega en los bordes, allí se arma la nación. El título connota una totalidad

ilusoria: "*La vida entera*", como en el tango "Cuesta abajo" que canta Carlos Gardel está en el pasado. Ese "tiempo viejo" dorado e irrecuperable, antes de la caída, casi inexistencia de la que la memoria preserva algunos jirones. El tono elegíaco del tango marca el fracaso de los proyectos y el quiebre de las utopías.

En los versos se refugian los lamentos y desafíos del inmigrante desarraigado. Visión de un mundo final y melancolía ante la pérdida de la totalidad. El tango *Cuesta Abajo* brinda el clima de la obra. El sujeto de la enunciación se distancia del presente y sitúa su voz en el haber sido que no atenúa el desgarramiento de ya no ser. Para los habitantes de la villa del Rosario, Encarnación se ha convertido en un lejano sueño. Han sido arrojados fuera por "causas oscuras" y permanecen en una especie de eternidad de pesadilla. En esa villa, un caserío fantasmal agoniza el líder. En Encarnación, ciudad alumbrada por el comercio con el cuerpo de mujeres, espacio final. En este mundo onettiano la vida circula por prostíbulos y casas de juego. Arrabales y ponientes casi borgeanos, de malevos irreales de una ciudad infernal cuyos contornos son confusos.

De esta forma digo que el Alacrán hizo de Encarnación lo que es, un infierno adonde vinimos a caer todos nosotros para cojer y jugarnos la plata, y cuando nos quedamos sin nada nos fuimos viniendo para acá, como hacían las putas viejas y enfermas, y fuimos levantando nuestras chozas junto a la choza del Rosario, y la villa empezó también a ser lo que es" (167)

Los elementos de la narración están arrancados de contexto y despojados de su función. La estructura en dos partes, cada una detrece capítulos titulados de modo disímil, alterna distintos espacios. Tienen especial importancia elementos del imaginario religioso y popular. El libro se inicia con la figura de la Hermana, una casandra doliente que sueña profecías devastadoras. En "La Casa Rosada" el Rey y los tres músicos encarnan una carnavalesca representación del Poder, mientras el tren, símbolo del avance de la modernidad, y el árbol, símbolo de la naturaleza, echan abajo las últimas paredes. La Madre cubierta de cenizas maldice a sus hijos y se opone a que las aguas del mar que arrasan con el pantano. El Pantano es el espacio oscuro dentro de otro donde las figuras de la Blanca, el Obispo, el Poeta y el Fantasma rondan, entre la vida y la muerte. La agonía del Rosario sume a la villa en un clima apocalíptico.

La muerte es una de las constantes de un universo donde el poder ha manado de un pacto con el diablo y la riqueza se funda sobre la esclavitud. La maldición opera como marca de fundación de un territorio señalado por la ilegitimidad y la barbarie: "¿será posible que estemos llegando al final?, ¿será posible que todo el poder de su voluntad no sea suficiente para permitirle sobrevivir a quienes le ofendieron?, ¿caerá, se sumirá en el espanto de la tiniebla sin que una catástrofe, una lluvia de fuego, un diluvio, arrasen Encarnación" (177)

La marcha de la historia imprime una teleología negativa que supone la destrucción irrevocable. Las imágenes adquieren un movimiento exasperado que conlleva su estallido final. Los polos entre los que se mueve ese mundo son la salvación o la perdición. Los sueños de la Hermana del Tonto son ambiguos. El simbolismo de las aguas avanzando sobre la tierra puede significar el cambio pero también la desaparición. Ante la inutilidad de la historia la imaginación es peligrosa. Por eso la Madre quiere hacer callar a la Hermana, su doble y opuesto. Si una sueña con las aguas del mar representación de lo abierto, lo dinámico, lo cambiante, lo genésico la otra escupe cenizas representación de lo consumido, lo negro, lo muerto, la destrucción. El cuerpo llagado de la joven enferma la acerca a Cristo y Eva Perón. Tiene " las llagas de la vida entera ", al igual que el texto. Si la hija es la peligrosa esperanza de las aguas, la madre es la maldición devastadora del desierto. Si una busca mantener viva la esperanza, la otra encarna la furia del vacío.

....la túnica de la Madre que ondeaba como una llamarada negra tras su paso, la nube de su pelo alrededor de la cabeza, murmurando eternas maldiciones para la tierra que pisaba, para las aguas del pantano, para los sueños de la Hermana, para la sangre que corría por sus venas, maldita sea mi sangre que es un veneno, maldito sea el veneno lento de la locura que corre por mis venas, malditos sean mis hijos y el suelo que habitamos (17).

La Bruja maldice su propio vientre y apuesta a la muerte. Se la describe como una ave de rapiña que ruega al cielo el milagro de la ceguera para no seguir viendo la estupidez Hay otra madre, negada y condenada a la oscuridad del Poder, pero igualmente terrible. Encarnación, la repudiada mujer del Alacrán, es la matriz del pueblo y su cuerpo inmenso está encerrado en un prostíbulo. Es la mujer mala, es el Cuerpo donde se ha realizado el Pacto con el Diablo. El mito de la Salamanca, variante del *sabbath* europeo, se convierte en intertexto. La caverna donde se realiza el contrato demoníaco es habitada por una mujer, una mujer mala con un vestido de oro ("un cálido haz de luz surca la niebla, largo, recto, delgado, fijo en el cuerpo de la mujer que sangra, sangra")

El centro es el vientre y la vagina, lugar del pacto con el Mal. La sangre es fecundidad y podredumbre.. El origen de la vida adquiere es un cuerpo, un cuerpo de mujer: "La luz del infierno es roja, debe ser roja, profundamente oscura, como la sangre de una mujer, devoradora, impiadosa, para descender con espanto hasta el último reducto, hasta el inviolable claustro de toda la verdad, allí donde está el origen" (Martini, 1982: 74). La sangre de la mujer marcará el fin de los poderosos al igual que las aguas del mar. La sangre es roja como el fuego y se le atribuyen propiedades similares. El delito es delito contra la mujer o contra el pobre.

Pero no hay una clara línea de separación entre caudillos, tahúres, malevos, mistificadores, contrabandistas, *cafishios*.

La historia procede de manera metonímica, en multiplicaciones progresivas y las estructuras se repiten con variaciones. El Oriental, que al final de la novela actualizará el contrato diabólico, se encuentra tres veces con la Salamanca: una vez es la capa de lamé de un *travesti*, luego el cuerpo succionador y grotesco de la madre perversa, Encarnación, y, por último, el excitante vértigo de la Mujer en el Balcón: "¿Qué historia es ésta? ¿qué hay más allá de la incesante bruma, del insalvable abismo? Sólo, inagotable, el fluir de la sangre. Entonces la ve. Abre las piernas y mana, desde ella, que es el centro y el origen" (Martini, 1982: 283)

La rapiña es la épica de este mundo donde los héroes carecen de nombre propio y ostentan el pseudónimo a modo de *alias*: el Oriental, el Oso, el Silencio, el Alacrán, el Rudy, el Potro. No creen en nada, ni siquiera están seguros de sí mismos. El Oso insiste en que está muerto: "Se nos terminó la tela y creo que estamos muertos...". El Alacrán y Encarnación, el caudillo y la regenta, son los dueños de ese oscuro linaje del campo y la ciudad. Estos "mendigos de la violencia". hacen y deshacen alianzas. La narración usa el lenguaje del enigma y de la adivinanza. La llanura infinita, de rojos atardeceres se puebla de espectros grisáceos recitan una letanía, seres que nunca terminan de morir. En la villa fantasmal el Tonto, la Hermana, la Luján, los Apóstoles, el Rosario conjugan la religión con el malevaje. Bailarinas, vedettes, sirvientas son objetos de un goce perverso en un mundo sin solidaridades y sin amor. Sólo a partir de una de ellas se podrá derrocar al opresor. La Mujer Mala es la Mujer en el Balcón y el escenario que alude a Eva Perón. La Hermana, cuyos sueños abren el libro tendida en su lecho es "la que ve". En su delirio y en su locura posee las claves del futuro. Ella sabe que hay un mar que salvará al mundo del pantano. Es la que sueña con el cambio y con la revolución. El enigma queda abierto: el mar puede ser una redención o una condena. La Amalia Fuentes es la zahorí que también anuncia el fin del reinado del Alacrán. La Rusita es la heredera del caudillo en búsqueda del poder,

El texto trabaja sobre el código maestro del relato liberal- la antinomia civilización/ barbarie para subvertirlas. La ciudad es un mundo basado en el dinero. La mercancía son las mujeres y toda otra base material está ausente. En la estancia reina el Alacrán y sus secuaces, especie de híbrido de Rosas y de Facundo, origen del poder en Encarnación. Los caudillos se enfrentan a los malevos, su versión moderna. Se rescribe el cuento "El muerto" de Jorge Luis Borges en la historia del Alacrán y su sucesión. El Oriental, su parodia, lo relevará. El Potro, diluida construcción de Perón, no cumple con su papel de líder.

La gran ciudad (que es y no Buenos Aires); los prostíbulos y la Casa Rosada de Encarnación (que es y no Rosario); las casuchas y el pantano de la villa donde espectrales sombras se mueven sin sentido; el basural convertido en refugio de subversivos que es y no el basural de

León Suárez. Los personajes también son imprecisos: el Potro es y no Perón, el Rey no posee ningún poder, los tres músicos son y no los tres comandantes, la Hermana, la Mujer en el Balcón y la Mujer que baila son diferentes máscaras que connotan a Eva Perón, Gardel es y no Gardel. Es gordo y petiso pero canta y se viste como el zorzal criollo. El Tonto es el personaje positivo dentro del texto, lleva como apelativo una palabra que nos remite al *Manual de zoncetas argentinas* de Arturo Jauretche. El Zonzo como arquetipo del argentino medio alienado de su historia. De su cuerpo se destaca peligrosidad de unas manos que "alguna vez le harán daño".

La agonía tiñe un universo melancólico y final. La única oposición posible, el Rosario, fundador de la villa, se muere. El Potro también está enfermo de un "mal oscuro", "no le queda nada al Potro entre las piernas", "fue milico", ha encabezado una rebelión y la frustró, "ya no es el que fue". Sólo busca detener la acción con discursos. El autor pone frases de Perón en su boca. Lo retrata con "un brazo extendido y la mano en alto, apostrofando sin vehemencia, con certeza, parecía olvidado de su miseria". Traiciona a sus seguidores, permite el doble asesinato del Fantasma y deja sin condena a los perseguidores de la Blanca, el Poeta y el Obispo. Los guerrilleros viven en el basural, en un verdadero círculo infernal.

La Historia está empozada en el pantano, no fluye. Sólo se puede esperar la destrucción. La ausencia de construcción de la escritura inscribe otra ausencia: la de la Ley. Solamente existen voces y las imágenes que se diluyen. El escritor revisa los núcleos simbólicos de un imaginario social marcado por la violencia de la historia y devastada por el saqueo del poder. Quiebra una imagen complaciente, haciendo estallar los marcos. Martini sacrifica la referencialidad para trabajar la Historia en ese Otro que es la Literatura. Al liberar al texto de la obligatoriedad de la mimesis libera también su potencial signifiante.

La escritura es el cuerpo de una ficción que comienza a desarrollar la idea de la imposibilidad de lo real, aligerándose de su imperativo, como modo de cifrar la historia. El discurso historiográfico subyacente, tramado como tragedia, elude las certezas y recurre a la alegoría para nombrar las ruinas.

### La desterritorialización y el ejercicio de la escritura

El discurso sufre el impacto de una nueva experiencia: la del exilio como *desterritorialización*<sup>2</sup>. El gesto autobiográfico signa la escritura: Juan Minelli, el protagonista, es la firma de autor dentro del texto. Las tres novelas son tres momentos de una misma producción que exploran diferentes modos de representación. La parodia es el principio

---

<sup>2</sup>La desterritorialización bajo las formas de la muerte y el exilio es una constante de la historia argentina y latinoamericana. Se sustrae al individuo de su espacio geográfico y vital, se lo niega como sujeto..

constructivo Los textos fantasmas son la novela de aventuras, la novela de amor, el libro de viajes, la ficción fantástica, el testimonio y el género policial. El autor apela a una poética de la negatividad, enfrentando enunciados opuestos que se niegan, estableciendo una extraña referencialidad.

*Composición de lugar* es el libro de viajes de Juan Minelli hacia su origen. Gira en torno a una inflexión: la de la errancia y la de la búsqueda del espacio mítico, el lugar del padre. El discurso se desdobra, la historia de la filiación da vuelta sobre sí misma. Todo este movimiento intenta una fundación: la del linaje, tramada con imágenes y olvidos.

*El fantasma imperfecto* es un texto estático donde todo gesto es repetición en un texto de pasaje, que compone un *non lieu*. El discurso tensa sus significantes hasta diluir sus significados conduciendo a la impotencia frente a lo real. Hay un delito y la trama policial se anuda a la reflexión sobre la verdad y la realidad. El relato, en un desplazamiento destructivo, que es, al mismo tiempo su impulso constructivo, genera una especie de doble que reflexiona sobre sí mismo. Ficción y metafiction se levantan en los márgenes de una escritura que irisa los núcleos anecdóticos.

*La construcción del héroe* actúa a modo de texto especular de *La vida entera*. Esta primera novela es el fantasma literario de la trilogía, ancestro textual del que surgen los elementos matrices de toda la escritura. Martini parte de la necesidad de apartarse de su afán totalizador pero no puede evitar volver una y otra vez sobre los jirones de un mundo que estalló. Un discurso de alejamiento, el de la trilogía, que dibuja una curiosa figura. es un regreso sobre el momento inicial que semantiza la ida y la vuelta del héroe, en un solo universo signifiante. La construcción anunciada por el título es una deconstrucción desde el punto de vista semántico. Pero al mismo tiempo, una alegoría en la que se encuentran los principales significados históricos. Los mitos del imaginario argentino, que se deslizaban lábilmente en *La vida entera*, emergen con mayor nitidez. El mundo de esta última novela establece una correspondencia casi unívoca entre los elementos del discurso histórico argentino y los del discurso literario. Martini emplea el relato policial para resignificar la historia, en tanto ocultamiento del delito, borratura del crimen. El investigador historiador no posee las claves. El texto se debate entre el caso y la adivinanza.

El verdadero delito está en la fundación de la ciudad, en la erección de la muralla que intenta ocultar "lo inenarrable", aquello que fantasmáticamente es una presencia por ausencia. La escritura no se delata como escritura sino como inscripción de las palabras, la letra es perversa al encubrir su propio cuerpo. Así como los cuerpos femeninos, degradados y convertidos en mercancía, hablan de una posesión imposible, las formas construyen los contenidos, a partir de la falsa identificación de las palabras con el referente., marcando la inaccesibilidad de lo real. La Historia sólo es posible como ficción, como artefacto literario

que incluye su invalidación como *res gestae*, así como la afirmación de su génesis en un acto de intuición poética.

La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad (Benjamín, 54)

El último libro de la trilogía recobra la voluntad figurativa. La ciudad está dotada de una geografía, de una historia y los personajes se unifican en torno a una trama. Pero el discurso finaliza con una pregunta que invalida toda referencialidad previa: "¿Cómo era la voz de Hank?" anulando así el gesto que inaugura el texto : "Así era la voz de Hank".

La poética de Martini se acerca con las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino. Lo real, entendido como lo autobiográfico y lo histórico, funciona como amenaza para el poeta. La levedad es justamente la independencia del peso del mundo que puede petrificar la escritura. El escritor argentino emplea la misma alegoría que el narrador italiano: las figuras de Perseo y la Medusa. La mirada de la Gorgona podrá ser sorteada solamente usando el escudo como espejo. El juego consiste en que, a través de la levedad de la ficción, lo alcanza parcialmente, siempre y cuando ésta se independice del lastre de la historia. La visibilidad lograda en la generación de imágenes es otra de las propuestas de Calvino. La imagen es la fuente de todo el relato de Martini, relacionado con la Mujer como representación del Otro radical.

#### *El enigma de la realidad* o la ceguera de la escritura

*El enigma de la realidad* es una metaficción, donde los textos se abisman en otros textos, un relato especular en el sentido de coexistencia de otros relatos que se reflejan narcisísticamente. Martini apela a distintos ciclos narrativos: las hagiografías del siglo XIII, la pintura del siglo XV, la música del siglo XVII, el cine del siglo XX son pretextos que aparecen siempre vinculados con la historiografía literaria, pictórica o musical. Como si el texto artístico no fuera sino uno de los resultados de la construcción histórica.

La novela enmascara nuevamente la autobiografía, el Yo del autor es construido como un Otro textual que es Juan Minelli. El arte sucede en la medida en que es construcción de un cuerpo que abre ese espacio del simulacro. El personaje sigue sin tener una historia precisa, es una especie de sujeto construido por la escritura, que sí es una escritura colmada de restos históricos

Martini insiste en la exactitud cronológica, enfatizando los datos, máscaras que encubren la biografía.. Literatura, Pintura, Historia, Religión no son más que textos superpuestos, retazos que construyen la narración.

La cultura es un intrincado montaje de telas que encubren lo real. Todo texto encubre otros de modo infinito, no hay acceso a la realidad sino a través de los discursos. Las cosas hechas por el pincel no son muy diferentes de las construidas por las imágenes o por las notas musicales. Todas se traducen en signos que balbucean un referente inalcanzable, la lengua.

*El enigma de la realidad* escenifica una búsqueda en el espacio y en el tiempo. La novela se teje alrededor de un enigma y de una historia de amor. El enigma se vislumbra en las diferentes escrituras que explora Minelli y que evocan una misteriosa figura al igual que los cuadros del Carpaccio o que la música de Schönberg. Los cuerpos siempre son traducidos por los signos. Los signos construyen una enigmática trama que repite una historia de amor imposible. La historia de Ursula y Ereo en el siglo III a. C. rescatada por el Carpaccio; la historia de Rick e Ilse narrada en *Casablanca*. En él presenta la historia de amor de Joyce y Minelli. Estos ciclos narrativos van y vuelven alrededor de un mismo gesto.

La Mujer es una representación, una imagen inasible, un espacio desde el que emana un saber misterioso. Como el personaje de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. El cuerpo femenino, torturado o vejado, tiene en este texto una función salvadora sea en la santidad de Ursula o en la sensatez de Joyce. Un cuerpo levantado en el espacio intersticial entre lo real y la ficción, entre la presencia y la ausencia: " Santa Ursula dormía, tal vez la noche anterior a su partida desde Roma hacia Colonia, y su sueño era una escena aislada, un fragmento, porque todos los viajes y todos los sueños lo son"( 19)

. La novela reproduce el movimiento del viaje, la narración procede por sucesivos montaje de imágenes. De la Ursula de Carpaccio al encuentro con Joyce, del encuentro con Joyce a la descripción de la vida de Jacopo da Varazze, escritor del siglo XIII. Del cuadro de Santa Ursula a la escena entre Joyce y Minelli, del ciclo narrativo del Carpaccio a la *Legenda Aurea* de da Varazze. Siguiendo la idea de una ficción intertextual propia de Jorge Luis Borges, Martini elige una escritura estratificada. Obras históricas y obras de arte, insisten en el nombre de los autores. La autoría circula permanentemente. El autor narrador escribe y, al mismo tiempo, corrige destruyendo cualquier afirmación.

El relato de la vida de Santa Ursula en el siglo XIII dio lugar a su incorporación en la pintura en el siglo XV y a sucesivas lecturas hasta llegar a la de Martini. La historia tiene su origen en una leyenda ubicada entre los siglos III al V después de Cristo, de cuya verosimilitud se duda. La historia de Ursula y Ereo es una historia de amor y un relato de viajes al igual que la de Joyce y Minelli.,al igual que la de Rick e Ilse.

Era, quizás, ahora sí un juego cordial, un recurso, una forma de tender en el vacío, o ante la evidencia los puentes, a través de los cuales

se suele cruzar eso que se ha dado en llamar la realidad(26)

En "*Palabras cruzadas*" va a plantear la relación entre los dos enunciados el masculino y el femenino. Un hombre resuelve las palabras cruzadas de un periódico jugando al acertijo ligado azarosamente al orden de los hechos. Su palabra es denotativa. Una mujer repite una historia de amor, la reproducida por *Casablanca*. Dos modos de construcción de la trama en los que Minelli descubre la esencia de la escritura: un enigma y una historia de amor.

El relato de la mujer evoca el relato de otras mujeres que repitieron las mismas palabras, el relato de Minelli remite a las otras novelas del ciclo, especialmente a *El fantasma imperfecto*. Las mujeres evocan la historia de amor, la actualizan" como si(ambas) supiesen que la evocación del amor, o de un mito, tolera los deslices porque nada, ni siquiera la atribución de lo que no es cierto, sea abominable o prodigioso, le hará mella, puesto que un amor o un mito, mientras los son, son también incorregibles."(51)

Si el discurso femenino se estructura alrededor del mito, el discurso masculino se centra en el problema de la identidad estrechamente vinculado al de la filiación. Detrás del crucigrama hay otro discurso que supone una búsqueda. Tanto la historia de amor como la historia de filiación son historias de persecuciones y destierros, de desencuentros y muertes. Los dos enunciados se dibujan como un solo crucigrama, aunque se ejecuten en soledad. El movimiento del texto es pendular de un relato a otro, del discurso del hombre al discurso de la mujer.

De modo, pensó Minelli, que algo había concluido, algo se había cerrado, en ese momento, en aquel lugar, junto con el par de voces que en este momento callaban como si ese silencio fuese el motivo y no el efecto de haber llevado a la memoria, por un lado, una leyenda de amor que se había constituido en uno de los pocos mitos que el exangüe siglo XX legaría al porvenir y, por otro, un recuerdo de infancia que había expresado sin alardes el carácter retraído de la lengua, su eventual condición de receptáculo o de taza donde el saber allí depositado se olvida una y otra vez, y, al mismo tiempo, su cualidad de infiel, de sospechosa, la lengua como retrato de una infidelidad( 60)

Ambos, la mujer y el crucigramista, construyen, sin saberlo, el comienzo de otro texto, pensado como una investigación y que es el mismo que Juan Minelli-Juan Martini está escribiendo. La firma dentro del

texto está en la inclusión, muy barroca, por cierto donde la escritura comienza a generarse dentro de la escritura señalando su carácter de artificio, que, paradójicamente intenta postular sobre lo real: “ se le habían ocurrido, de pronto, como si fuesen una continuación natural de las frases del crucigramista y de la mujer de mediana edad, las frases finales de un texto que él se había propuesto escribir en estos días-como si se tratase de una investigación y que llamaría o terminaría llamándose *El enigma de la realidad*”( 64)

Minelli propone una definición de la novela como pregunta, no como aseveración. El hecho artístico nunca está desligado de los innumerables textos que lo corrigen, especialmente historiográficos. Las diversas lecturas colocan a un texto, que es un espacio, en el tiempo. La escritura es traducción y corrección de otros discursos:

¿...un texto desgajado, en fin, que sabe sin saber, que se pierde y que se materializa en intuiciones y silencios, el texto que acumula y que omite guiado por el capricho o por una convicción infundada y donde cristaliza la siempre improbable revelación de un enigma, es decir, en otras palabras, una novela es un fragmento de un estudio sobre la simulación escrito con la forma narrativa de un relato, con las señas mortales de un estilo y con las máscaras casuales de la ficción? (-103-104)

El último capítulo *El enigma de la realidad*, Martini repite las figuras del capítulo *Palabras Cruzadas*. El hombre y la mujer son Minelli y Joyce. Ella es la que cuenta una historia de amor, una historia de ausencias en la vieja ciudad milenaria que sirve de protección contra la incertidumbre. Minelli está atrapado en la imagen que la mirada de Joyce le devuelve, sin poder relatar su verdadera historia.

Todo relato de enigmas, toda inscripción fictiva encubre la misma historia: una historia de amor. Minelli escribe porque no puede hablar, no puede hablar de su amor por Joyce. La literatura es una máscara de la impotencia, el afán por dominar la realidad a través de la historia es un intento vano. El saber masculino, expresado en el discurso racional, se opone al saber femenino que se expresa en un discurso mítico: “La noche, para ellos, todo parecía indicarlo, sería un texto ciego, la figura donde el amor, para no ser escrito, habla. (.102)

La novela es un texto ciego también, un espacio cuya figura es azarosa ya que para no hablar del amor se construye y se escribe sobre el enigma, con la conciencia de que las palabras son un modo de eludir la realidad.

#### Bibliografía

Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992  
Bessière, Irene, *La poetique de l' incertain*, Paris: Du Seuil, 1970.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela. 1989.  
Dallenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.  
Martini, Juan, *El enigma de la realidad*, Bs.As. , Alfaguara, 1.991.  
    *La vida entera*, España, Bruguera, 1.981.  
    , *La construcción del héroe*, Bs.As.:Legasa, 1989.  
    *Composición de lugar*, Bs.As., Legasa, 1.984.  
    *El fantasma imperfecto*, Bs.As: Legasa., 1.986 Kathleen