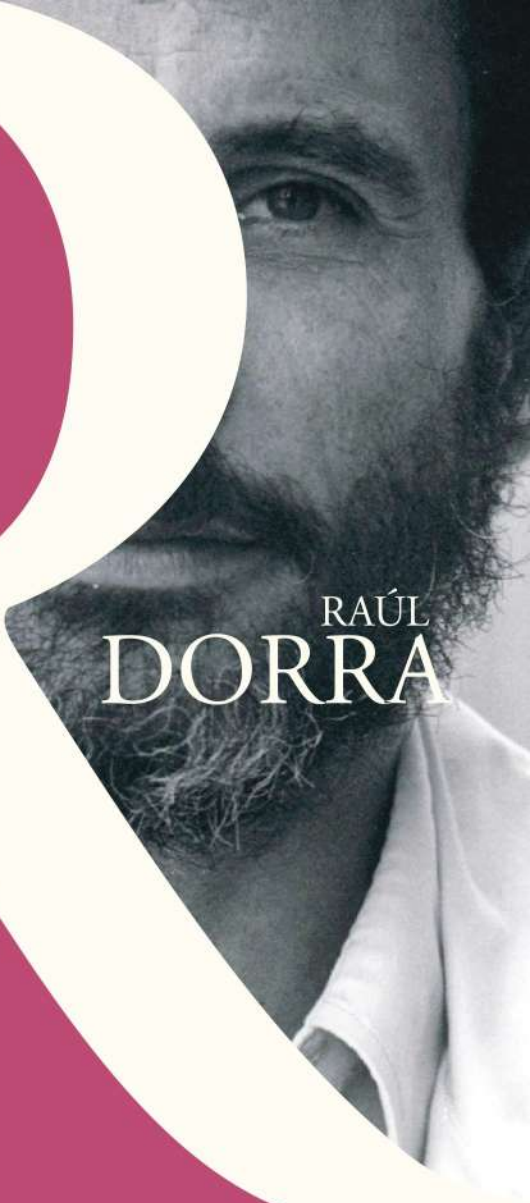

RAÚL
DORRA

LA LITERATURA PUESTA EN JUEGO

SEGUIDA DE

DE LA LENGUA ESCRITA

OBRA
REUNIDA

La literatura puesta en juego

seguida de

De la lengua escrita

Raúl Dorra

Obra reunida

Universidad Nacional Villa María

Dirección General de Publicaciones / Eduvim

Contenido

La literatura puesta en juego

I. La literatura puesta en juego 13

II. La dialéctica literatura-testimonio 69

III. El tema del sujeto y el tema del relato 163

De la lengua escrita

La función represiva de la lengua escrita 241

El discurso del saber y el discurso del trabajo 255

Sobre la necesidad del uso creador
de la lengua escrita 279

I
LA LITERATURA PUESTA EN JUEGO

A: ¿Cómo se hace la literatura?

1) La ley y la excepción

Reflexionando sobre el poder que moviliza y la búsqueda que supone cada libro, tratando de advertir la relación que el libro guarda con la totalidad de ese universo sin centro que es la literatura, Maurice Blanchot subraya: "No debe decirse, por lo tanto, que todo libro concierne a la literatura, sino que cada libro decide absolutamente por ella".[1] De acuerdo a este juicio, y casi reiterándolo, podríamos decir: en cada libro se pone en juego *toda* la literatura: su función, su poder, su destino, y aquello que admite ser llamado, más o menos vagamente, su esencia. Es probable que Blanchot, al escribir "todo libro", no haya pensado en *cualquier* libro, sino más bien en aquellos que han ocupado con preferencia el horizonte de sus reflexiones, libros en verdad decisivos para la marcha y metamorfosis de la literatura contemporánea (pensemos en la obra de Mallarmé, de Proust, de Kafka, de Joyce, de Artaud, de Borges), itinerarios de una búsqueda que ha vuelto a poner en actividad esas preguntas que siempre acechan: cómo se realiza, cuál es el lugar de su acontecer, hacia dónde encamina su discurso, qué es, en suma, la literatura. Pero aunque ciertas obras, más que otras, propicien la meditación de Blanchot,

[1] Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Ávila, Caracas, 1979, p. 225.

sus palabras no dejan de tener una validez general. Cada libro que ingresa al universo de lo literario afirma a la vez su parentesco y su diferencia, asiente con el mismo gesto con que niega, en algún momento introduce la modificación. "Todo libro" confirma la literatura, convalida sus dominios, repite su actividad, pero a la vez la transforma, incorpora su particularidad irrepetible, fuerza sus límites, se dirige hacia un punto en que la rebasa. La literatura, pues, se alimenta de estas apariciones que reclaman su excepcionalidad y que precisamente valen porque justifican tal reclamo, alteran su juego en algún punto que puede ser espectacular o secreto y porque a partir de esa alteración introducen nuevas relaciones entre las obras, modifican su combinación y su lectura. Para perpetuarse, la literatura necesita sin cesar ser alterada. Su avance es un vaivén entre la regla y la excepción, entre el acatamiento a las leyes que la organizan y su violación sistemática. La ley apoya su vigencia en la excepción; la excepción se alimenta de la ley, la exhibe y la amenaza. Una literatura estrictamente reverente, "académica", que reafirmara siempre y a cada paso un conjunto siempre idéntico de leyes sería una contradicción en rigor impensable: una literatura muerta o menos aún: una literatura inexistente.

Si la literatura es este vaivén, es posible imaginar una historia de la literatura que registrara, en el decurso de las generaciones o de las épocas, las preferencias de ese movimiento que, yendo siempre de la ley a la excepción —de la norma a la desviación— de la excepción a la ley, de un modo o de otro exhibe el estado general de la literatura en un momento determinado: épocas en las que el péndulo señala el triunfo (siempre relativo, siempre precario) de la disciplina, del amor al orden o la necesidad del orden y épocas que frecuentan la transgresión, el exceso, la iconoclastia estilística, épocas, en suma, lanzadas a la aventura. Así quizá podría decirse que el péndulo se mueve de lo clásico a lo romántico —¿o manierista?— o, para

evocar la fecunda meditación de Nietzsche, de lo apolíneo a lo dionisíaco.

Nuestra época, parece evidente, es de las que muestran el espectáculo de la transgresividad, de las que persisten en la búsqueda de un rebasamiento que a veces se vive como liberación y otras veces como fatalidad. Época en que la literatura experimenta la fascinación de las contravenciones y en la que, por lo tanto, proliferan las obras que se proponen como *anti-literatura* —esto es, como una quiebra de los dominios que la tradición ha reconocido como el dominio de "lo literario"—, sus producciones han hecho pensar con frecuencia que atravesamos una crisis cuando no una negación militante de la literatura. Huidobro, recordemos, se proclamaba "antipoeta", pero ya antes de él Rimbaud exclamaba con fruición blasfematoria "merde pour la poesie" y antes todavía Hölderlin se había preguntado "¿para qué poetas en tiempos de penuria?", y frente a la penuria del mundo se había retirado a la soledad primero y luego a la locura para pensar en la desolada misión del poeta y escribir sobre un tema que negaba la espontánea vitalidad de la poesía: precisamente el tema de la poesía. La literatura, cada vez más insistentemente, ha frecuentado la negación y se ha ensañado contra sí misma. Este giro, que muchas veces quiso ser violento y espectacular, ha terminado por hacer de la extrañeza una costumbre y de la costumbre una extrañeza: hoy por hoy, una historia contada linealmente es un gesto melancólico y la ejecución de un soneto empieza a parecernos la ejecución de un desafío. Sin embargo, este panorama de la transgresividad no debiera inducirnos a un gesto apresurado: la blasfemia es una forma invertida de la fe, de cualquier modo una afirmación de la palabra; la quiebra y la excepción pueden hacerse sistema, la búsqueda de una escritura sin ley puede ser un gesto imitativo, la diversidad de formas oculta no pocas veces una sumisa monotonía. Si a este conjunto de obras aparentemente heteróclitas, apocalípticas,

seguimos llamándole literatura es porque de algún modo y en algún momento se constituyen como tales, encuentran su sistema de referencias, movilizan ciertas funciones del lenguaje, van hacia el lector en busca de una plenitud. "En la profundidad todo se vuelve ley", según la sentencia de Rilke.[2] Si ello es así, para observar este conjunto es en la profundidad donde debemos situar nuestras interrogaciones, nuestros modelos explicativos, nuestra paciencia. La sentencia de Rilke puede ser asimismo una ley pero en todo caso será para nosotros una hipótesis de la que debe extraerse una guía para el análisis. Lo que nos interesa, antes que nada, es que la literatura contemporánea vuelve a forzar viejas preguntas, sobre todo vuelve a ponernos frente a la pregunta fundamental: ¿qué es, cómo se realiza la literatura? La literatura contemporánea es la que, situados en la perspectiva del crítico, nos dice sin término y sin consuelo: tienes que pensar de nuevo, tienes que empezar de nuevo. Pero nunca se empieza de nuevo; el inicio o el reinicio es siempre, también, el encuentro con todo el pensamiento crítico que nunca ha cesado de acompañar a las producciones literarias. Los cambios en este pensamiento son asimismo, como los cambios en la producción literaria, una mutación sobre la permanencia.

Estas reflexiones recobran actualidad para nosotros a partir de la lectura de *Morirás lejos,*[3] una obra que, para volver a las palabras del comienzo, pone en juego toda la literatura, su tradición, la forma de su construcción y su destino. Escritura que avanza a través de contradicciones, retrocesos y constantes recomienzos, su avance la encamina hacia una

[2] Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta,* Macondo Ediciones, Buenos Aires, 1977, p. 51.

[3] José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, Mortiz, 1967 y 1977. Salvo expresa indicación en contrario, las citas se harán según la edición de 1977; se anotará, entre paréntesis, el número de la página inmediatamente a continuación del texto.

laboriosa negación, hacia un punto central pero siempre desplazado, siempre vacío, donde la palabra instala su presencia fantasmal —"sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones" (p. 95)— y al mismo tiempo su irreductible soberanía: no hay, en efecto sino el acontecer de esa palabra vana, de esa escritura de la impotencia que dibuja sus trazos, que organiza sus ritmos, que se sitúa una y otra vez ante su límite y ante su necesidad de recomienzos pues aunque "nada puede expresar lo que fueron los campos" (p. 45) no existe otra cosa sino esa palabra hablante que dice su imposibilidad como una manera, la única, de señalar lo que precisamente no puede decir. Palabra hablante que calla, que no puede decir lo que justifica el decir, *Morirás lejos* es esta contradicción central: obligación de hablar de un drama histórico en lo que tiene de in-decible, obligación de hacer el relato de lo in-narrable, lo que significa renunciar a la narración, narrar siempre "otra cosa", repetir y negar. Así, la obra se construye como una metáfora donde el drama histórico toma las formas del drama de la escritura. No poder hablar, no poder dejar de hablar: esta sed y este límite son acaso el límite y la sed del discurso literario; son, por lo menos, una experiencia decisiva en la literatura contemporánea.

Nuestro presente trabajo tratará de situarse en esa dialéctica de la búsqueda y la negación; el propósito es analizar este libro (aunque sea en los temas que consideramos centrales) y a través de este análisis quedar en condiciones de reflexionar sobre el discurso literario. Trataremos de ocuparnos de lo particular y de lo general haciendo al fin y al cabo lo que, según Todorov, suelen hacer los estudios literarios: moverse entre la crítica y la búsqueda de una teoría o, si se quiere, entre la interpretación y la poética. Sin embargo desde ahora debe quedar claro que en última instancia nuestro trabajo no será otra cosa que *una lectura.*