

EL SUJETO Y SU RELATO: 'ARGENTINIDAD' Y REFLEXION ESTETICA EN "DIARIO PARA UN CUENTO"

Peter Frolicher

Deshoras, el último libro de cuentos del escritor argentino, se cierra con un texto en forma de diario cuyo tema es el proceso de elaboración de un cuento. Un hecho autobiográfico ocurrido en Buenos Aires a finales de los años cuarenta es el punto de partida para un cuento que no se escribirá pero que *está incluido dentro de esa tentativa*¹ y da lugar a una reflexión meíapoéfica *centrada en la relación del sujeto de la enunciación y su discurso*.

Al analizar las dificultades vinculadas a la escritura literaria, el narrador relata también esa "anécdota de milonga" (p. 150), protagonizada por la prostituta Anabel.² "Diario para un cuento" está caracterizado, en efecto, por la distancia espacial y temporal entre la enunciación enunciada – el diario se escribe en París en el mes de febrero de 1982 – y el enunciado, a saber la historia porteña narrada de modo fragmentario en las páginas del diario. La tentativa de escribir el cuento aparece como una empresa cognoscitiva cuyo objetivo presupone en cierto modo la abolición de la distancia entre los dos niveles: *quisiera escribir un cuento capaz de mostrármela de nuevo* (p. 150).

Inevitablemente, la puesta en escena de Anabel conlleva la descripción del rol del narrador que en aquel entonces trabaja como traductor público en Buenos Aires. Anabel forma parte de un grupo de chicas a las que Ego traduce la correspondencia con los novios marineros. Entre los dos se va estableciendo una relación recíproca de prestación de servicios. La equivalencia entre la traducción de las cartas y el amor físico se transparenta por ejemplo en un comentario metadiscursivo; poco después de hablar de los *otros clientes* de Anabel, el narrador emplea la misma palabra refiriéndose a las prostitutas: *...todas mis dieras epistolares (vuelve a salir la palabra de una manera bastante curiosa, eh Siegmund [sic]?)*, (p. 162). Además de este "desliz freudiano" hay otros indicios que confirman la similitud de los dos procesos. Al relatar el primer encuentro erótico con Anabel, Ego interpreta la sonrisa de la chica:

Cuando le puse una mano en el muslo y la besé en la oreja, me sonrió con naturalidad y se levantó para retirar el cobertor rosa de la cama. Su sonrisa al despedirnos, cuando dejé unos billetes debajo de un cenicero, siguió siendo la misma, una aceptación desapegada que me conmovió por lo sincero, otros hubieran dicho que por lo profesional. Sé que me fui sin hablarle como había pensado hacerlo de su última carta a William, qué me importaban los líos al fin y al cabo, también yo podía sonreírle como ella me había sonreído también yo era un profesional.(pp. 154-55).

La sonrisa de cada uno de los personajes aparece aquí como figura de la equivalencia: denota el profesionalismo, de la prostituta y el del traductor. Por otra parte el narrador reconoce en la sonrisa de Anabel la expresión de una *aceptación desapegada* que produce un efecto de sinceridad. Anabel se presenta como un sujeto que articula dos instancias, que llamaremos patémica y predicativa, respectivamente;³ el término *aceptación*, que presupone una instancia capaz de evaluar y juzgar una determinada situación figurativa, remite al contrato que rige el ejercicio de la prostitución, mientras que el adjetivo *desapegada* se refiere al componente patémico y expresa la falta de afecto que caracteriza la actitud de Anabel frente a su cliente. Expresado por la determinación gramatical entre los dos términos, el modo de articulación de lo predicativo y lo patémico puede ser interpretado en términos veridictorios: Anabel ejerce su profesión de manera sincera en la medida en que no oculta la falta de la pasión.

Al atribuirse el mismo tipo de sonrisa y, por consiguiente, una estructura modal análoga a la de Anabel, Ego se caracterizaría también por un profesionalismo sincero. Sin embargo, su manera de traducir denota una concepción muy particular del oficio del traductor. A las cartas de las chicas les resta cualquier carácter individual; para él no son más que repeticiones del mismo esquema:

...yo conocía esta clientela y le pedí que me indicara solamente los temas, de la redacción me ocuparía más tarde. Anabel se me quedó mirando sorprendida.

- Es el sentimiento, dijo – Tiene que poner mucho sentimiento.
- Por supuesto, quédese tranquila y dígame lo que tengo que contestar (p.151).

El sentimiento que las chicas quisieran poner en sus cartas, para el traductor es sólo un "tema" entre otros en un texto que tiene una finalidad puramente comercial: *había que prever las respuestas y los regalos, y eso, en el fondo debía ser el barómetro más seguro para Anabel* (p. 163). La actitud atribuida a Anabel resulta de una interpretación discutible del mundo de las prostitutas por parte de Ego y refleja en último análisis su propio punto de vista. El traductor se inscribe en un sistema de cambio en que el sentimiento se trueca por valores materiales, lo que corresponde a una suerte de

prostitución, distinta, sin embargo, de la que practica Anabel. La diferencia estriba precisamente en el hecho de que el sentimiento instrumentalizado de las cartas da lugar a una forma de comunicación insincera, mientras que Anabel no finge sentimiento en su relación profesional con el traductor.

Los regalos no constituyen la sola reacción por parte del destinatario de las cartas. Cuando William, el novio de Anabel, regresa a Buenos Aires le agradece las cartas al traductor que luego se pregunta: *¿Por qué esa gratitud tenía que hacerme sentir tan mal?* (p. 165). Y Anabel le dice de William:

...me hablaba todo el tiempo de las cartas, dice que vos le transmitís propiamente el sentimiento.

– Ah – comenté, sin saber por qué la cosa me caía un poco atravesada (p. 166).

William, que ignora evidentemente la manera en que las cartas han sido redactadas, las interpreta como mensajes auténticos de su novia y cree en la sinceridad del sentimiento. La sensación de malestar que experimenta el traductor resulta del contraste entre el profesionalismo sincero que presupone el elogio de las traducciones por parte del destinatario (*dice que vos le transmitís propiamente el sentimiento*) y su propia práctica basada en la producción de sentimiento con fines materialistas.

Son dudosas también las traducciones técnicas: *avanzaba palabra a palabra cuidando de no saltarme un renglón pero sin la menor idea de lo que podía ser un árbol helicoidal que respondía magnéticamente a los tensores 1, V y 1" (dibujo 14)* (p. 145); el traductor tiene la *sensación de estarlos estafando a Marval y O'Donnell que me pagaban las traducciones* (p. 147). No entiende lo que traduce, no sólo en cuanto concierne a los textos técnicos; también las traducciones de las cartas están basadas, en último análisis, en una interpretación errónea del mundo del hampa porteña. Desde una perspectiva metapoética se podría ver en la figura del traductor público nacional la crítica de un cierto tipo de escritor que sin conocer la realidad se inscribe, a través de la producción textual de sentimientos estereotipados en un circuito comercial.

El traductor vive, en efecto, en un contexto cultural que no tiene nada que ver con el ambiente en que se mueve Anabel. El problema fundamental que determina casi todos los aspectos de la relación de Ego y su amiga es el de la justa distancia. La manera de traducir las cartas puede interpretarse como una transgresión del límite impuesto por la competencia profesional, por ejemplo cuando agrega una hoja a la carta de Anabel, interviniendo subrepticamente en la correspondencia privada de la chica. El traductor mezcla continuamente lo profesional con lo privado, como lo hace también en cuanto cliente de Anabel: aprovechando del prestigio de confidente que le confiere su trabajo, el traductor modifica poco a poco la relación tarifada con Anabel: se considera un cliente especial al que Anabel dedicaría más tiempo e incluso llega a tenerles celos a

los otros hombres. Por otra parte, delimita con exactitud su propio espacio privado; nunca invita a Anabel a su casa, la mantiene *estrictamente al borde* (p. 156).

Las transgresiones del límite entre lo profesional y lo privado se presentan como intentos – inútiles – de explorar el *territorio vedado* del hampa porteña que el traductor conoce sólo a través de los libros de Roberto Arlt. No logra entender las *leyes* que rigen el mundo de Anabel y sus amigas. Aun dando la impresión de que sabe analizar el carácter de estos personajes, Ego se equivoca continuamente; ellos no reaccionan de acuerdo con sus previsiones. Marucha, a la que Anabel ha transmitido el veneno para que pueda eliminar a su enemiga Dolly, no delata a sus cómplices, contrariamente a lo que teme el traductor. Inútil que éste se esconda cuando su plan ha salido mal (cree haber convencido a William de que mande una bebida anodina en vez del veneno): el novio de Anabel no parece tener ninguna intención de vengarse de su "rival".

La distancia entre los dos mundos se traduce por metáforas de la verticalidad: ... *cómo puede vivir en esa superficie bajo la cual resbalan y se mordan las criaturas de la noche porteña, los grandes peces de ese río turbio que yo y tantos otros ignorábamos* (p. 150) se pregunta el narrador en las primeras páginas de su diario. Al final, en cambio, Anabel aparece como un *ángel flotando por encima de la realidad* (p. 170). Anabel se sitúa sea en un nivel inferior o superior, pero siempre en un espacio metafórico distinto al de Ego.

La distancia que el traductor decide establecer respecto a Anabel en el espacio porteño – después del asesinato de Dolly, del que es cómplice involuntario – prefigura el viaje a Europa que significa la separación definitiva de la Argentina. Ya hemos visto que ésta es la situación del autor del diario deseoso de escribir un cuento quien se enfrenta con la distancia temporal y espacial respecto de la *anécdota de milonga*.

Planteado en el nivel literario, el problema de la distancia ya no atañe al traductor y a la prostituta sino al escritor puesto en escena y a Anabel, quien en cuanto personaje del cuento virtual, se define al mismo tiempo por un exceso de proximidad y de lejanía: *...siento que Anabel me va a invadir de entrada como cuando la conocí en Buenos Aires* (p. 141). Por otra parte, el narrador admite: *sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel* (p. 144).

De manera análoga, la relación con las imágenes mnemónicas se describe en términos espaciales dinamizados: *Es que no es fácil seguir, me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirles, exorcizarlos [sic] escribiéndolos (pero entonces hay que asumirlos de lleno y ésa es la cosa* (p. 149). Las dificultades del escritor resultan de la simultaneidad paradójica de dos procesos. Su relación respecto de los recuerdos se caracteriza a la vez por el acercamiento excesivo y el deseo de alejarse de ellos.

Ahora bien, los preceptos estéticos que le parecen servir de pauta a Ego al comienzo del diario estriban precisamente en procedimientos que implican una variación de la distancia. Adolfo Bioy Casares, a quien dice admirar el narrador, lograría mostrar a Anabel *desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese desasimiento que decide poner (no puedo pensar que no se trata de una decisión) entre*

algunos de sus personajes y el narrador (p. 140). Más adelante, la técnica de Bioy es comparada con el boxeo: ... *me falta el juego de piernas y la noción de distancia de Bioy para mantenerme lejos y marcar puntos sin dar demasiado la cara* (p. 142).

Caracterizada al mismo tiempo por la proximidad y la distancia, la posición de Bioy respecto de sus personajes coincide a primera vista con la del narrador cortazariano. Sin embargo, se nota una diferencia radical si se comparan más detenidamente los procesos figurativos que expresan la actitud modal de cada uno de los escritores. Si el narrador de Bioy parece controlar la totalidad de sus actos, el enunciador tal y como se presenta en "Diario para un cuento" está sujeto a las figuras del enunciado virtual y se deja influir por su carga pasional. En el pasaje citado arriba en que Ego pone de manifiesto la dinámica de los recuerdos se revela el problema de la estructura modal del sujeto. Posterior a las observaciones consagradas a la estética de Bioy en la cronología del diario, el texto pone en tela de juicio además el modelo admirado – en apariencia – al comienzo. Con las dos imágenes espaciales – *me voy hundiendo en recuerdos y a la vez queriendo huirlas* – se corresponden los procesos [asumir] y [exorcizar], respectivamente. Comparada con el exorcismo, la escritura aparece como un rito con efecto terapéutico que permitiría al narrador distanciarse de los recuerdos, dominándolos en vez de *huirlas*. La terapia presupone, por otra parte, el proceso de asunción que, si bien evoca la proximidad con respecto a los recuerdos, no coincide con la imagen precedente (hundirse en los recuerdos), implica más bien un acto deliberado que consiste en reconocer en la figura mnemónica un valor subjetivo – fundador de la identidad del Sujeto. Diametralmente opuesta al "desasimiento" de Bioy, la actitud del escritor cortazariano postula una forma de compromiso consigo mismo, empresa difícil o incluso irrealizable a juzgar por las últimas páginas del diario.

Los comentarios consagrados a un pasaje de *La vérité en peinture* de Derrida, en donde Ego nota una analogía con su propia situación, permiten medir y evaluar la transformación que afecta a la posición estética del narrador. *No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada* (p. 144). Esta frase de Derrida es interpretada la primera vez en términos de distancia temporal y espacial: ... *ningún interés de ninguna naturaleza por nada, puesto que todo eso se fue consumando many and many years ago, en un país que es hoy mi fantasma o yo el suyo* (p. 144). Al final del diario, en cambio, el narrador atribuye la falta de interés de escribir el cuento a la imposibilidad de mantener una relación meramente transitiva con el objeto del discurso. Del problema esencialmente cuantitativo de la distancia se pasa a una reflexión cualitativa sobre las funciones de las instancias implicadas en el proceso literario. Tras citar otra vez la frase de Derrida, el narrador comenta: *Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo, y es tan triste escribir sobre mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel* (p. 173). Esta reinterpretación, que coincide con el final de "Diario para un cuento", completa el autoanálisis unas líneas más arriba donde el narrador aparece como un sujeto determinado por dos instancias en relación polémica: *Lo malo es que no termino de*

convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre otras cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel (p. 172-73). La instancia que rechaza la manipulación cognoscitiva puede ser asimilada al deseo de seguir escribiendo sobre Anabel, manifestado en la frase final. Por otra parte, el saber sobre la imposibilidad de escribir el cuento, que constituye el objeto de la manipulación, está determinado por el reconocimiento de la naturaleza necesariamente reflexiva de la escritura. Ambos pasajes revelan un sujeto escindido en la medida en que sus componentes, el saber y el deseo, no configuran una estructura coherente.

La valoración negativa de la situación final (es *tan triste escribir sobre mí mismo*) remite al trabajo arduo de la escritura reflexiva: el narrador debería asumir al personaje del traductor público en cuanto figura que funda su propia identidad. A diferencia de Anabel que se presenta como un sujeto sincero definido por la articulación no contradictoria de sus componentes, el traductor se caracteriza, ya lo hemos visto, por la falta de sinceridad tanto en el nivel profesional como en su relación con Anabel. En vez del programa inicial [ver a Anabel], concebido como una búsqueda cognoscitiva en que Ego y Anabel hubieran ocupado las posiciones de sujeto y objeto, respectivamente, el narrador, enfrentándose con su pasado, efectúa un programa que implica un cambio de su rol actancial; cumple, en efecto, la función de Destinador terminal llamado a interpretar y evaluar el recorrido figurativo del traductor. Ego se da cuenta de que escribir sobre Anabel corresponde en realidad a una sanción reflexiva cuya finalidad consiste en establecer un sujeto coherente: *la verdad, me hubiera gustado escribir* [los recuerdos], *hacer un cuento sobre Anabel y esos tiempos, a lo mejor me hubieran ayudado a sentirme mejor después de escribirlo, a dejar todo en orden* (p. 172). Contrariamente al modelo de Bioy en que el narrador practica una escritura transitiva *sin dar la cara*, la estética cortazariana tal y como se trasluce al final de "Diario para un cuento" implica el compromiso del Sujeto consigo mismo. Desde esta perspectiva, el deseo de escribir sobre la prostituta que se caracteriza por un profesionalismo sincero podría ser interpretado también como el anhelo de la coherencia del Sujeto, objetivo no logrado, ya que el narrador está definido, en la última frase del texto, por la relación contradictoria del saber y el deseo. La constitución del Sujeto en y a través de la escritura se presenta como un proceso continuo, no realizado, que corresponde al tópico del relato. Indisociable del problema de la identidad del Sujeto, la cuestión de la naturaleza del texto, ya aludida en el título, se plantea constantemente en "Diario para un cuento". *Estoy escribiendo el cuento o siguen los apuntes para probablemente nada?* se pregunta el narrador (p. 146), para afirmar poco después: *esto no es el cuento* (p. 147). Por otra parte, en las páginas del diario se transparente la conciencia de Ego de que está relatando una historia acabada; la acotación correspondiente al último día empieza con la referencia a una totalidad discursiva: *Quedan algunos detalles menores* (p. 171). Al igual que "Diario para un cuento", el primer texto de *Deshoras*, titulado "Botella al mar. Epílogo a un cuento", plantea el problema del género narrativo. "Botella al mar" que aparece como una carta dirigida a la actriz Glenda Jackson se inscribe en una comunicación interindividual "privada", mientras que "Diario para un cuento" sugiere

una suerte de soliloquio del escritor. Ambos textos pertenecen a subgéneros – la carta y el diario – que no están destinados, en principio, a la publicación y la comunicación literaria *stricto sensu*. Si el texto inicial se sitúa más allá del *perfecto cierre definitivo* que caracteriza, según el escritor, los *buenos relatos* (p. 16), el último texto queda más acá del umbral que parece definir el género del cuento. Colocados en posiciones límite del libro, el relato-carta con el subtítulo "Epílogo a un cuento" y el relato-diario que pretende ser un proyecto de cuento son aptos a producir un efecto "subversivo" con respecto al género: al articular la trama de un cuento publicado anteriormente con unos hechos "reales", vividos "personalmente", el narrador del "Epílogo" crea, a partir de esa relación entre el "arte" y la "vida", un espacio literario inédito; "Diario para un cuento", por su parte, explora otro territorio poco conocido en la medida en que profundiza, en forma narrativa, en las condiciones que presiden la elaboración de un cuento. Es en esta tensión entre la fase posterior a la realización del cuento y su pura virtualidad que se va constituyendo el Sujeto cortazariano.

NOTAS

1 La frase es de Julio Cortázar; cf. los pasajes dedicados a "Diario para un cuento" en Ornar Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar* (Barcelona: Muchnik Editores, 1985), p. 39.

2 Todas las indicaciones de páginas que se hacen en el texto remiten a la siguiente edición: Julio Cortázar, *Deshoras* (Madrid: Alfaguara, 1983).

3 El análisis de los componentes del sujeto se inspira en el importante estudio de Jacques Geninasca, "Composantes thymiques et predicatives du croire" en *On Believing/ De la croyance*, H. Parret, ed. (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1983), pp. 110-129.