

Miguel Briante. Genealogía de un olvido, de Elisa Calabrese y Luciano Martínez, no sólo incorpora al ámbito de la crítica académica a un autor inexplicablemente soslayado hasta el momento –Miguel Briante–, sino que lo hace desde un discurso y una perspectiva que implican un aporte a la crítica, a la teoría y a la periodización de nuestra narrativa, que tantos bemoles presenta en una década tan conflictiva como los sesenta.

Un aporte, además, de características y "tono" excepcionales, ya que, a pesar de entrar en polémica con ciertas afirmaciones que la recepción académicamente a-crítica de ciertas opiniones autorizadas –la de Ricardo Piglia sobre Borges, la de Josefina Ludmer sobre la gauchesca, la de Nicolás Rosa sobre el "objeto Borges"– ha convertido en llamativamente hegemónicas, no lo hace –de nuevo– desde una intención de mera desautorización o negación, sino desde una sana –y poco común– voluntad constructivista de ampliación de la perspectiva y a partir tanto de una ejemplar y minuciosa revisión de los conceptos teóricos –muchas veces utilizados sin la necesaria precisión–, como de una atención micrológica a los matices histórico-culturales –lo cual impide a los autores caer en las generalizaciones e ideologizaciones que a menudo restan validez a las afirmaciones de muchos críticos/ teorizadores/ historiadores de nuestra literatura.

Tal conjunción de sumas –al corpus de escritores, a la crítica, la teoría y la historia literarias–, consigue un efecto, no por paradójico menos fundamental: que un libro sobre un escritor no ya menor sino "ignorado" o "soslayado", como prefieren llamarlo los investigadores –y que hizo de la marginalidad, como agudamente también lo señalan, una verdadera poética– desestabilice con singular elegancia, persuasión y solidez la doxa en rápida formación sobre la literatura del sesenta, considerada desde las diversas perspectivas que he señalado.

Tales cualidades bastarían, de por sí, para que cualquier crítico o teórico consciente celebrara la publicación de este libro y destacara su carácter excepcional.

Cristina Piña



BEATRIZ VITERBO EDITORA



Miguel Briante. Genealogía de un olvido

Elisa Calabrese y Luciano Martínez

BEATRIZ VITERBO EDITORA

TESIS/ENSAYO

Elisa Calabrese y Luciano Martínez

Miguel Briante Genealogía de un olvido



TESIS / ENSAYO

*Elisa Calabrese
y Luciano Martínez*

Miguel Briante
Genealogía
de un olvido

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Biblioteca: *Tesis / Ensayo*
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: octubre de 2001
© Elisa Calabrese y Luciano Hernán Martínez
© Beatriz Viterbo Editora
España 1150 (S2000DBX) Rosario, Argentina
E-mail: beatrizviterbo@arnet.com.ar
I.S.B.N.: 950-845-108-4

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina

Una línea más en el rizoma, una capa más del palimpsesto

Sin duda por una cuestión de carácter y de experiencia personal, estoy convencida de que la crítica literaria que realmente importa desde el punto de vista cultural tiene que ver más con el gesto de *sumar* —perspectivas, sentidos, textos, autores— que con el de *excluir*; con la actitud de *construir* que con la de *destruir*; con la voluntad de *afirmar* que con la de *negar*. Debido a esa convicción, el libro de Elisa Calabrese y Luciano Martínez que tengo la alegría y el honor de prologar me ha resultado especialmente rico y significativo, ya que no sólo incorpora al ámbito de la crítica académica a un autor inexplicablemente soslayado hasta el momento —Miguel Briante—, sino que lo hace desde un discurso y una perspectiva que implican no sólo un aporte a la crítica, sino a la teoría y a la periodización de nuestra narrativa, que tantos bemoles presenta en una década tan conflictiva como los sesenta.

Un aporte, además, de características y “tono” excepcionales, ya que, a pesar de entrar en polémica con ciertas afirmaciones que la recepción académicamente a-crítica de ciertas opiniones autorizadas —la de Ricardo Piglia sobre Borges, la de Josefina Ludmer sobre la gauchesca, la de Nicolás Rosa sobre el “objeto Borges”— ha convertido en llamativamente hegemónicas, no lo hace —de nuevo— desde una intención de mera

desautorización o negación, sino desde una sana —y poco común— voluntad constructivista de *ampliación de la perspectiva* y a partir tanto de una ejemplar y minuciosa *revisión de los conceptos teóricos* —muchas veces utilizados sin la necesaria precisión—, como de una *atención micrológica a los matices histórico-culturales* —lo cual impide a los autores caer en las generalizaciones e ideologizaciones que a menudo restan validez a las afirmaciones de muchos críticos/ teorizadores/ historiadores de nuestra literatura.

Tal conjunción de *sumas* —al corpus de escritores, a la crítica, la teoría y la historia literarias—, consigue un efecto, no por paradójico menos fundamental: que un libro sobre un escritor no ya menor sino “ignorado” o “soslayado”, como prefieren llamarlo los investigadores —y que hizo de la marginalidad, como agudamente también lo señalan, una verdadera *poética*— y escrito desde un centro académico “periférico” en relación con nuestra “cabeza de Goliat” hegemónica, desestabilice con singular elegancia, persuasión y solidez la *doxa* en rápida formación sobre la literatura del sesenta, considerada desde las diversas perspectivas que he señalado.

Tales cualidades bastarían, de por sí, para que cualquier crítico o teórico consciente celebrara la publicación de este libro y destacara su carácter excepcional. En mi caso personal, además, se suman factores afectivos que le confieren un valor entrañable a dicha celebración. Porque este libro teórica e históricamente riguroso y críticamente productivo, intelectualmente brillante y de respetuosa y fundada rearticulación de saberes, también es, para mí, una reunión de amigos: Elisa, colega y amiga desde hace más de veinte años; Luciano, alumno y también amigo desde hace más de cinco años y Miguel, amigo desde principios de los años setenta hasta su muerte. “Magia” singular del libro que, como bien lo señalaron Deleuze y Guattari, lejos de ser una “interpretación” o un “calco” de la realidad, hace *máquina* con ella y dispara una producción incesante de afectos, conceptos y perceptos.

Maurice Blanchot decía, y con razón, que en la escritura “*se muere, no se cesa ni se acaba de morir*”. Gracias a este libro, a

su operación de *suma*, de *multiplicación* de sentidos, de *afirmación* de presencias y nuevas líneas de fuga, podemos decir, también con razón, que en la escritura, gracias a ella, “*no se muere, no se cesa ni se acaba de no morir*”. Porque su lógica no es disyuntiva —o esto o aquello— sino plural —esto y aquello y lo otro y... De allí, la alegría y el honor que siento al acompañar su publicación.

Cristina Piña
Junio de 2001

Agradecemos a María Elena Bilbao, a Cristina Piña y a Ana María Porrúa por el material que generosamente ofrecieron.

Dedicamos este libro:

*A mis nietas Inés, Sofía y Roberta.
Elisa Calabrese*

*A mis padres, a María Luz y a Gustavo.
Luciano Martínez.*

Presentación

Elisa Calabrese

A menudo se suele repetir uno de los lugares comunes de la *doxa* pedagógica: que el buen maestro se reconoce por sus discípulos. Más allá de verdades convencionales, recordar lo dicho me parece una manera válida de explicar la génesis de este texto, que como toda escritura, por menos pretenciosa que sea, tiene su historia. La que inicia ésta comienza con la adscripción a la cátedra de Literatura Argentina II de Luciano Martínez, para entonces, alumno de la carrera de Letras pero ya profesor de Castellano y Literatura por el Instituto San José de la ciudad de Tandil, quien me presentó su proyecto de investigación sobre la obra de un escritor muy poco transitado por la crítica: Miguel Briante. Propuesta que suscitó mi interés a la vez que cierta sorpresa, dado el poco frecuente deseo de trabajar sobre un objeto que requiere, para empezar, una investigación trabajosa en la búsqueda de materiales, desde las llamadas “fuentes primarias”, es decir, los propios textos de Briante, hasta estudios críticos.

Pronto advertí que este trabajo de adscripción distaba de ser rutinario, por varias razones: una de ellas era la misma complejidad del material; así, las sucesivas ediciones de una narra-

tiva cuyo proceso de publicación se desarrolla con idas y vueltas, debido tanto a las modificaciones que revelan una corrección incesante por parte del autor, cuanto a las incrustaciones de textos que originan variantes de una a otra edición, proceso que ya en sí mismo resultaba un indicador de cierta concepción que Briante tuvo de la escritura, patente en la reelaboración a la que somete a versiones ya editadas —así, las variantes y reescrituras de algunos cuentos, son un ejemplo—; por otra parte, la dificultad en acceder a algunas de estas ediciones para poder observar tales transformaciones y, finalmente, por el obstinado apasionamiento con que Luciano seguía las huellas de esos textos y por su inconformismo respecto de soluciones fáciles —al fin y al cabo, era un trabajo de adscripción apto para alguien que se inicia en las vicisitudes de la crítica.

En medio de estas alternativas, se graduó como profesor en Letras en la Facultad de Humanidades, obtuvo el premio de la Academia Argentina de Letras al mejor promedio del año, continuó la adscripción al grupo de investigación que dirigió, ampliando su proyecto inicial, y finalmente, lo desarrolló como tesis de licenciatura, denominándolo “Genealogías y reescrituras en la poética de Miguel Briante”. Finalmente, obtuvo una beca para cursar el doctorado en Estados Unidos, donde se encuentra ahora.

El libro que ahora presentamos al lector surge, como escritura conjunta, de este recorrido; creo que —como Borges diría— “*de algún modo me justifica en las tardes inútiles...*”. Salvando las obvias distancias, me parece un trabajo que merece no perderse en los papeles que todos conservamos como recuerdo de esfuerzos que sólo tienen sentido en la memoria personal; el sólo hecho de la atención minuciosa que dedica a un escritor injustamente relegado habla por sí mismo. La escritura de este libro condensa, en su espesor, una relación intelectual y afectiva que —y aunque esto parezca una fórmula convencional, es un genuino sentimiento— ha enriquecido con una experiencia compartida, lo que hubiera sido una más de las previsibles tareas académicas.

Miguel Briante: genealogía de un olvido

¿Por qué Briante?

Este trabajo desarrolla una lectura de la narrativa de un escritor argentino “olvidado”, cuya producción se inicia en los años sesenta: Miguel Briante (General Belgrano, 1944-1995). Y si la palabra “olvidado” está entrecomillada, indicando la flexión irónica o dubitativa, es porque, si bien en estos últimos tiempos, como se verá, hay un cierto espacio del periodismo cultural que rescata este nombre autoral, esto no ocurre todavía en el campo de la crítica académica ni del gran público. Es curioso —aunque no excepcional— que una escritura con la productividad crítica que tiene la de Briante prácticamente no haya sido estudiada, más aún si tomamos en cuenta el peso de su figura en el campo intelectual de los años sesenta para los escritores que se están iniciando, como aspiramos a mostrar.

Por otra parte, se trata de un caso atípico que nos interpela desde varios aspectos que suscitan nuestro interés: el debate sobre lo que se considera *menor* (en su acepción deleuziana); el imperativo ético que tiene, para el crítico, por más arcaizante que esta concepción pueda parecer, en el contexto político posmoderno, el dedicar la atención a los excluidos, o a quienes sólo tardía o parcialmente han sido reconocidos y finalmente, los motivos más específicamente intelectuales que definen nuestro campo.

En tal sentido, la producción de Briante implica varias cuestiones a señalar, aunque no pretendamos dar cuenta de todas ellas. Al situarla en su contexto de época, permite reubicar algunos supuestos de la crítica en torno a un período complejo, que precisamente se recorta en función de su riqueza de perspectivas: la preeminencia de la narrativa —de la prosa, diríamos más exactamente— que hegemoniza las poéticas del momento, hasta el punto de que la poesía tiende a narrativizarse, debido —entre otras cosas— a la predominante tendencia a la “politización” de un género tradicionalmente considerado como el reino de la subjetividad, desde su misma instauración enunciativa —el *yo me digo*— que, ahora, intenta abrirse al mundo, a la sociedad. La fuerte impronta sartreana con su concepción de la literatura como compromiso del intelectual, tan ligada a la actividad cultural de ciertas revistas que nucleaban grupos de intelectuales que se proponen transformar en esa dirección los modos de hacer crítica literaria —*Contorno* sería el ejemplo paradigmático—; una noción vinculante del arte a la praxis política, la valoración de lo popular, la revisión crítica del peronismo en relación con la actitud hostil de la *intelligentzia* contemporánea a la emergencia de ese movimiento político; el impacto de la revolución cubana, son marcas reconocibles del período. Podemos también recordar el legado de las vanguardias históricas —especialmente del surrealismo, cuya herencia no es atinente sólo a la poesía, sino de consecuencias perceptibles en la novelística, como lo evidencia el caso de Cortázar— para poder pensar las transformaciones en las poéticas de los sesenta, vanguardistas tanto en lo estético cuanto en lo político y situar allí la producción de nuestro autor, para posicionar de este modo un nombre excluido.

Como bien ha señalado Raymond Williams (1977), la tradición es una *operación selectiva* en la que se escogen ciertos nombres y obras como representantes de un determinado período, operación concomitante con ciertos intereses hegemónicos, o resultante tanto de quienes han sabido moverse más oportunamente en los circuitos consagratorios, cuanto, como siempre, del increíble azar. La conformación del canon de la literatura ar-

gentina, —como en otros casos—, la lucha por la supervivencia literaria, se asemeja a un campo de batallas en el cual distintos estrategias —escritores, críticos, instituciones y lectores— luchan por obtener un lugar privilegiado, cuando no predominante dentro del sistema.¹

Esta palabra que elegimos, *olvidado*, nos resulta satisfactoria sólo en parte, porque debe ser matizada a partir de ciertos interrogantes, por ejemplo ¿cómo delimitar el corpus que sería representativo en los recortes que efectuamos para periodizar la historia literaria? ¿Cuáles han sido los valores e ideologías en juego en las periodizaciones aceptadas? Si bien no es el objeto del presente estudio responder plenamente a estas preguntas, —por otra parte, nunca clausuradas— lo cual sería una pretensión inaceptable, no compartimos la actitud crítica de quienes postulan un número inagotable de escritores *menores*. Al ubicar como valor preponderante la marginalidad, tal actitud crítica, convertida en programática, deviene una “escuela” y, al reproducirse en torno de ciertos nombres, redundando en un efecto paradójico, por cuanto esos escritores se desplazan del margen al centro canónico, por lo menos en los circuitos académicos. Los estudios actuales que se ubican en esta línea, ponen de manifiesto cómo en el campo intelectual sigue jugando la noción de valor y, como ya señalaba Bajtín en sus últimos escritos, comprensión y valoración es un par que va unido indefectiblemente.

La tan mentada “apertura del canon” (como señala Harold Bloom, una operación bastante redundante ya que ningún canon está nunca cerrado) con un afán supuestamente restaurador y justiciero y sin ningún criterio de selección y jerarquización, resulta poco creíble y sin fundamento (Bloom 1995: 47 y ss.). Aunque, en realidad, se halla relacionada con ciertas reglas del campo académico de fin de siglo; principalmente, la necesidad de producción incesante de trabajos y la imposibilidad de pensar autores ya transitados desde otros lugares. Un cierto vaciamiento y agotamiento del pensamiento crítico.

Ahora bien, como se dijo al recordar a Bajtín, toda operación crítica se articula con la noción de valor, desde el momento en

que constituir algo dado —un texto, un corpus, una escritura— en objeto de saber es efectuar una elección. En los últimos años, desde la aparición del libro de Harold Bloom, no solamente produce escozor hablar de canon, sino que aparentemente, en nuestro medio, nadie se resigna a compartir sus posturas al respecto. Además de la obvia razón de que Bloom manifiesta una actitud polémica de un intervencionismo malhumorado, también sucede porque sustenta una creencia de procedencia tradicional y humanista, enmarcada en el puritanismo anglosajón, según la cual la literatura canonizada desde hace siglos, pervive precisamente porque dice algo de la condición humana y porque promueve efectos de moral pragmática.

Para nosotros, las operaciones críticas y la valoración que conllevan permiten pensar ciertas cuestiones, en relación con el desplazamiento de la episteme moderna a la posmoderna. Si hasta cierto momento del siglo XX, los debates críticos giraban en torno de algunos ejes que implicaban separaciones de dominios, así la cultura popular frente a la cultura de elites, o la alta literatura, propia de la ciudad letrada, en oposición a la literatura circunstancial, de entretenimiento o pasatista; el mencionado desplazamiento epistémico ha conmovido los cimientos de tales categorizaciones y el mercado, dios de la globalización, fagocita en procedimientos mediáticos también las producciones de la “alta literatura”, término que, precisamente por eso, se modula entrecomillado, con flexión irónica o peyorativa. No se trataría, desde nuestra perspectiva, de oponer en masa la alta literatura a lo mediático, por ejemplo, pero sí se puede observar dentro de un mismo dominio, que, —habida cuenta de un corpus cualquiera— por caso, la literatura de autoras mujeres en las tres últimas décadas en Latinoamérica, no advertimos la misma densidad, el mismo trabajo formal o complejidad estética en nuestra lectura de Isabel Allende que de Libertad Demitrópulos, para elegir dos nombres casi azarosamente. De modo que tal elección, que se articula sobre el valor, se efectúa con la conciencia de que las epistemes posmodernas han conmovido los fundamentos universales de tal valoración, con lo que se produce la paradoja de que operamos con un valor cuyo

fundamento es puesto en crisis. Pero la elección permanece, aunque tengamos conciencia de su transitoriedad o de su carencia de sustento en un universal tranquilizador.

Volviendo a Miguel Briante, al que hemos calificado de *olvidado*, comencemos a rectificarnos: tal vez sea más preciso decir *soslayado*, aunque tal etiqueta es engañosa si la consideramos desde el punto de vista del público lector; para ellos es sencillamente un desconocido. La escasa y reducida circulación de sus textos así lo demuestra; situación en la que sin duda fue determinante que no lo hayan publicado editoriales reconocidas como de primera línea. En cambio, si pensamos la categoría “escritor olvidado” teniendo como referente a la crítica, tal vez debería precisarse como conocido, aunque deliberadamente dejado de lado, por lo que elegimos *soslayado*. Veremos que esta trama de “ignorancias” revela un modo de operar de la crítica: sería redundante observar, una vez más, que este discurso se halla sesgado por las ideologías que sustentan la valoración estética.

El panorama se complica si pensamos en sus pares, las promociones de escritores contemporáneos. Aquí resultaría totalmente erróneo hablar de olvidado; la documentación periodística y bibliográfica recogida nos permite observar que la mayor parte de ellos habían leído tanto sus textos iniciales como su única novela y que significó alguien que se adelantaba, con su escritura, al giro de las poéticas del momento respecto de las precedentes; en este sentido, constituiría una suerte de maestro denegado.

Por otra parte, escritores maduros, con una trayectoria ya consagrada, reconocieron en su momento la singularidad que se perfilaba en la producción de Briante; obtuvo premios literarios que muestran el interés que despertó en lectores privilegiados como Augusto Roa Bastos, Beatriz Guido, Dalmiro Sáenz y Humberto Constantini que eligieron su cuento “*Kincón*”, escrito por él cuando sólo tenía diecisiete años, otorgándole el primer premio del *Segundo Concurso de Cuentistas Americanos*, distinción promovida por la revista *El Escarabajo de Oro*, que compartió con Piglia, Rozenmacher, Gettino y Villegas Vidal; la trascendencia posterior de Ricardo Piglia, por ejemplo, indi-

ca la relevancia de ese certamen en lo referente a la manera de leer del jurado. El año 1964 marca su ingreso oficial a la literatura con un primer volumen de cuentos, *Las hamacas voladoras*, que incluye el texto premiado en el citado concurso.

Cuatro años más tarde, en 1968, su libro *Hombre en la orilla* fue premiado por el Fondo Nacional de las Artes. El jurado estaba integrado por Adolfo de Obieta, César Magrini y Ezequiel De Olaso. En 1971, fue finalista del premio de la editorial venezolana Monte Ávila con su novela *Kincón*, que fue posteriormente publicada en Caracas, recién cuatro años más tarde, en 1975.

Pero, más interesante aún, es el dato de que sus pares generacionales lo habían leído como el ejemplo privilegiado de quien, con su escritura, mostraba lo que esa promoción pensaba del cómo escribir, interés que se extiende a escritores más jóvenes; esta circunstancia se hace patente en el dossier especial que le dedicó el diario *Página/12* con motivo de su muerte, en 1995. En dicho suplemento cultural aparecen artículos dedicados a Briante que llevan firmas como las de Tomás Eloy Martínez, Fogwill, Di Benedetto. Por su parte, Juan Martini hizo lo propio desde el suplemento literario del diario *Clarín*.

Todo ello nos permite sostener, en resumen, que la narrativa de Briante tuvo una circulación reducida en cuanto a lectores "comunes", y, mientras fue ignorado por la crítica, por el contrario, fue leído por las formaciones de escritores posteriormente consagrados, quienes lo consideraban talentoso y atípico, por lo que resulta sorprendente que el reconocimiento de la singularidad de su escritura sólo surja post-mortem. Aunque, para ser justos, debemos señalar que la "excomuniación" no sólo fue exógena: el propio escritor fue reacio a insertarse en los mecanismos de promoción y difusión del mercado literario. Además, luego de la publicación de su novela en 1975, a la que se agregó la aparición de sus cuentos en diversas antologías, se produce un silencio narrativo que dura dos décadas, interrumpido por la aparición de una recopilación de cuentos escritos entre 1962 y 1982, titulada *Ley de juego*. Será, en 1993, la reedición de su novela, publicada por primera vez en Argentina, la que reinserta a Briante en el campo literario de esta pasada década.

En la actualidad observamos un renovado interés por su producción. En primer lugar, su cuento "Inglés" (1981) fue incluido por Héctor Libertella en el reciente libro *25 Cuentos Argentinos del Siglo XX. (Una antología definitiva)*, cuyo subtítulo ya indica que este volumen, que retoma una tradición de varias publicaciones anteriores con el mismo título, ahora se sabe el último, por situarse al final del siglo; por ende, pretende una elección que cierre cualitativamente el muestreo de los mejores relatos a juicio del antólogo, es decir los cuentos ineludibles para configurar un corpus representativo de la cuentística argentina.² En segundo lugar, nos resulta llamativa la aparición de sus cuentos en textos de literatura para la enseñanza media, por cuanto los manuales suelen preferir, por motivos pedagógicos, utilizar como ejemplo los textos de autores consagrados.³

En relación a su posición periférica dentro del campo literario argentino, es importante sumar otro dato contextual significativo: Briante desarrolló una intensa actividad en el medio periodístico. Durante la década del sesenta trabajó en *Confirmado*, *Primera Plana*, *Panorama* y *La Opinión*. En los años ochenta, fue jefe de redacción de la revista *El Porteño* y se destaca su labor como crítico de arte del diario *Página/12*, medio que a través de su suplemento cultural, aglutina a numerosos escritores y que reviste todas las características de una formación intelectual que pone en circulación y en debate ciertas producciones y nombres autorales de manera casi excluyente. Sin embargo, Briante fue el único que no utilizó esta posición privilegiada para difundir su propia obra.

En las antípodas de muchos de sus contemporáneos, que se insertaron a la perfección en los engranajes del mercado y sus estrategias de difusión de los productos editoriales, la labor de Briante como periodista y escritor nos muestra el camino de una ética y una manera particular de concebir la literatura y el arte en general, en suma: una poética.⁴

Si bien hemos constituido como objeto de este trabajo el corpus completo de la narrativa de Miguel Briante, que comprende los siguientes libros de relatos: *Las hamacas voladoras* (1964), *Hombre en la orilla* (1968), *Ley de juego* (1962-1982) y su única

novela *Kincón* (1971), la lectura que aquí se despliega recorta ciertos aspectos y renuncia a dar cuenta de todas las posibles entradas a las que daría lugar su escritura. Esto es así, no solamente por la obvia razón ya devenida en lugar común de la crítica, de que ninguna lectura es completa ni comprensivamente simétrica con la escritura que la produce, sino porque nos ha interesado privilegiar una mirada que se detenga en las operaciones de la escritura, especialmente en sus procedimientos de reescritura, esto es, los fenómenos de inter e intratextualidad; construcción teórica que permite observar la singularidad de una producción situada como lugar que abre perspectivas diferentes respecto de lo que la precede y lo que le sigue. De este modo, intentaremos mostrar en la escritura —entendida como conjunto de operadores de una práctica significativa—, cómo ésta se genera a partir de la reescritura de ciertos textos ancestros, privilegiadamente borgeanos, a los que lee con un sesgo peculiar, a la vez que reinscribe cierta tradición de la literatura nacional de manera irrespetuosa, anticanónica y subvertida.

Suponemos que su novela *Kincón* permite observar el proceso de inscripción de su literatura en un linaje textual que reconoce en el *Martín Fierro* de José Hernández y en “El fin” de Borges a sus padres textuales o, en términos de Genette, a sus hipotextos. Allí es posible detectar cómo efectúa esa lectura de la tradición que conduce a la diferencia, en tanto transgresión de una serie culturalmente asociada a “lo nacional”, desplazando ciertas instancias para construir así la subversión ideológica de algunos presupuestos ya naturalizados en el imaginario cultural. Ello, a su vez, permite a la mirada crítica establecer diferentes genealogías para las producciones actuales, respecto de las cuales Briante aparece como ancestro denegado.

Cuestiones teóricas

Pensar la escritura de Briante como reescritura borgeana nos enfrenta con una problemática relevante, tanto para escritores cuanto para críticos, en estas tres últimas décadas: la den-

sidad y el peso de la escritura de Borges dentro del sistema literario argentino. Al respecto, en polémica con algunas de las ideas críticas de Ricardo Piglia, cuya trama de lecturas ha modificado notablemente el panorama de la crítica borgeana, quien ve a Borges como el último escritor del siglo XIX, hemos sostenido, en un trabajo dedicado a Borges, que “en la lectura que de él hacen las poéticas posteriores, genera las escrituras del veinte.” (Calabrese 1996: 57).⁵

Por otra parte, Nicolás Rosa acuñó el concepto *objeto Borges* para designar el corpus borgeano, sus ancestros textuales y sus metatextos. Afirma que este “objeto” se ha convertido en un padre textual omnívoro y omnipresente para las escrituras contemporáneas. Así lo explica Rosa:

La herencia textual borgiana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual privada, privadísima, en bienes mostrencos. (Rosa 1990: 149)

Esta opinión, reveladora de una valoración negativa del peso del objeto Borges, en tanto metáfora del efecto represor que tal herencia produciría en los “descendientes”, se explicita cuando el crítico afirma que los escritores de entre cuarenta y cincuenta años, al no lograr la separación del padre textual, producen *textos borgeanos*, textos miméticos, es decir, copias de copias, imitaciones de la imitación, pastiches de los pastiches creados por Borges.

Con el análisis del corpus propuesto, aspiramos a mostrar que esta tesis, sin duda reveladora de una situación general, admite, en el caso que nos interesa, ser denegada, puesto que los textos de Briante, en especial su novela, superan la mimesis, el reflejo especular, para, al apropiarse del sistema de símbolos y sentidos borgeanos, resemantizarlos, logrando así, como ocurre con toda escritura que permite establecer un corte, una escritura donde el ancestro se ha incorporado al magma intertextual.

También Silvia Molloy se interroga sobre cómo evaluar el legado, la marca de Borges, en la ficción de fines del siglo vein-

te. En tal sentido y en una línea de pensamiento semejante a Rosa, observa que los propios textos borgeanos se hallan saturados por lecturas repetitivas, una suerte de *museo textual* producto de lo que denomina el *efecto Borges* oclusivo, que obstaculiza lecturas activas. Al respecto, precisa: "Todo texto pasa por períodos de inercia, períodos en que es reemplazado por sus estereotipos: períodos, quiero pensar, en que ese texto solapadamente recoge nueva fuerza" (Molloy 1999: 8). Otro tanto se cuestiona Josefina Ludmer (2000: 299), quien hace una apuesta al futuro, escribiendo en condicional su consejo a los virtuales escritores, que consiste en recomendar salir de Borges desde Borges, es decir, convirtiéndolo en tradición, hacer con él lo mismo que él hizo con nuestra tradición canónica —la gauchesca— al leerla de modo irreverente. Pues bien, no habíamos leído ese trabajo de Ludmer al momento de escribir este libro, pero sin duda, hay modos de leer que, según las épocas, flotan en el aire. Creemos que es esta operación la que efectuó, precisamente, Briante: como lector de Borges, halló los blancos desde donde desafiar al texto borgeano a fin de reescribirlo. Logró desplazar a Borges, distraerse de él, para poder inventar su deslectura.

En consecuencia, nuestra hipótesis, que esperamos desarrollar en estas líneas, supone la lectura de la escritura de Briante en tanto post-borgeana. Ello implica una doble perspectiva de efectos: 1) la observación de que ya, en los setenta, sí se ha leído a Borges de modo no mimético y 2) un desplazamiento de los linajes textuales que conlleva ver de otro modo las poéticas posteriores.

Con el presupuesto anunciado, se intentará trazar la trayectoria de la producción de Briante en sus distintas fases o etapas, y así observar los procedimientos de la reescritura, las zonas y líneas de fuga que señalan esa diferenciación.

Es importante aclarar que la noción de fase no aparece en este trabajo como el recurso didáctico que permitiría segmentar y sistematizar (generalmente, a partir de un criterio temático) un corpus relativamente extenso. Desde nuestro enfoque,

la noción de fase permite poner de manifiesto que la escritura se articula como un campo de tensiones. ¿Cómo surge la tensión? La tensión surge a partir de la inscripción en un linaje textual (la adhesión a una paternidad textual) y, en forma simultánea, la necesidad imperiosa de instaurar la ruptura, marcar la diferencia, porque, de no hacerlo, se corre el riesgo de quedar alienado en el discurso del otro.

Tomar como objeto de estudio la narrativa completa de un autor permite que la lectura crítica pueda determinar distintas fases, es decir, núcleos de tensiones que reflejan la pugna entre el sucesor y sus precursores, en tanto se juega la potencia de la propia escritura. En este sentido, Briante revela un proceso gradual de separación y diferenciación: a medida que la reescritura adquiere mayor complejidad, cada vez más se "aleja" del discurso del padre textual, es decir, la deslectura, el olvido, relegan la herencia a un saber del inconsciente.

En consecuencia, veremos cómo su novela *Kincón* marca un punto de inflexión, ya que el escritor adquiere el grado de distancia necesario para producir la ruptura. Esta distancia es la que permite la emergencia de una escritura con características singulares en diálogo intertextual con su antecesor. Borges ya no es Borges, deviene *bien mostrenco* —para usar la metáfora jurídica de Rosa—; y decimos deviene en su sentido fuerte, si recordamos que para Deleuze y Guattari (1980), el devenir se resuelve siempre como antimemoria porque ésta es la que permite conservar la línea de fuga, de desterritorialización. En otras palabras, se produce el parricidio, o bien, el filicidio según la teoría borgeana de los precursores (Kafka en realidad no es el hijo sino el padre).⁶

Pero no caigamos en interpretaciones erróneas, lo antes dicho no supone un enfoque teleológico cual sería entender la reescritura como un proceso lineal y ascendente, al cabo del cual el producto final marca la anulación de la tensión por el logro de una voz propia. Por el contrario, la reescritura pierde su condición de "subalterna" (escritura en segundo grado) y se convierte en un interlocutor válido. *Kincón* dialoga con sus

ancestros. ¿Qué queremos significar con esto? El diálogo intertextual aparece, a la lectura, como un proceso reversible, de influencia recíproca: “El fin”, y por su intermedio, el *Martín Fierro*, saturan la escritura de *Kincón* promoviendo sentidos-otros, pero, a su vez, la novela insta una nueva lectura posible de los predecesores. La reescritura no anula la tensión, ahora la funda en un acto de diferenciación.

Desde esta perspectiva, las escrituras precedentes, privilegiadamente Borges y Hernández, inscriptas en su narrativa, no deben considerarse como un mero homenaje admirativo de carácter explícito como podríamos suponer en el caso de su única novela *Kincón*, en la cual el sistema de referencias temáticas y simbólicas remite obligadamente a “El fin” y al *Martín Fierro*.⁷ La admiración incondicional imposibilitaría la creación propia, obliteraría el pensar la singularidad de una poética, que paradójicamente surge a partir de su inscripción en un linaje.

Insistimos en este punto porque, aunque parezca obvio en teoría, muchas lecturas intertextuales reducen la producción de sentido al limitarse al reconocimiento de lo mismo; de esa manera se tornan improductivas, porque doblan su objeto. El eco que resuena en la lectura de los elementos semejantes (no idénticos, el espejo intertextual es refractario), es solamente un punto de partida que permite advertir los puntos de difracción, de donde parten las líneas de fuga.

Parafraseando a Foucault, deberíamos leer no el fundamento que se perpetúa sino las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones. En otras palabras, “disociar la forma tranquilizante de lo idéntico” (Foucault 1969: 20). Esta actitud crítica podría denominarse lectura genealógica, lo cual es una manera de dilucidar las relaciones planteadas entre una escritura y sus ancestros; o una poética y las precedentes. Hay teóricos que nos han precedido en esta actitud (el mismo Borges es uno de sus formuladores irónicos) y uno de ellos, a recordar ahora, es Roland Barthes, quien se cuestionaba sobre las posibilidades de que la literatura pudiera subsistir dentro de la enseñanza. Con ese propósito, había sugerido realizar ciertas reformas; una de ellas era:

[...] hacer la historia de la literatura de adelante atrás: en lugar de tomar la historia de la literatura desde un punto de vista pseudogenético, tendríamos que convertirnos nosotros mismos en centro de esa historia y remontarnos, si realmente queremos hacer historia de la literatura, a partir del gran corte que supone lo moderno, y organizar esta historia a partir de ese corte... (Barthes 1969: 57, el subrayado es nuestro).

Por su parte, los trabajos reunidos en el libro *Supersticiones de linaje: genealogías y reescrituras* (1996) han mostrado que la mirada crítica, al ubicarse en una perspectiva genealógica, como instancia productiva al pensar el fenómeno de la intertextualidad, permite leer de manera diferente las relaciones históricas en el campo literario; ello implica abandonar formas clásicas de periodizar según una sucesividad cronológica lineal, o establecer un corte tajante entre producciones de períodos reconocibles según las operaciones de la historia, ya incorporadas en el imaginario crítico: así, por ejemplo, generación del ochenta, o los años sesenta, etc. No pretendemos cuestionar tales cortes; han demostrado su eficacia de diversos modos. Sólo destacamos una posible lectura crítica que permite la relación dialógica entre poéticas distantes, a partir de la consideración del funcionamiento intertextual de la escritura como “máquina de producir significados”.

Dada la condición intertextual de la lectura genealógica, se hace necesaria, obligada, la constitución y delimitación de series textuales, procedimiento relativamente arbitrario, pero que permite regular la semiosis ilimitada y no abismarnos en una red de relaciones virtualmente infinita. En este contexto, al prestar atención al hecho de que tal modo de lectura presupone una forma renovada de historizar, el concepto de serie surge como respuesta a la imposibilidad totalizadora que tuvo la historia literaria como afán: esa ficción teórica de pensarla globalmente, como un conjunto de continuidades ininterrumpidas en extensos períodos y sucesiones lineales sistematizables, que autorizarían cortes fijos.

Ya en 1969, Foucault señalaba que la pregunta por la totalidad y por la continuidad había sido dejada de lado porque los historiadores multiplicaron los niveles de análisis del aconteci-

miento histórico para ocuparse, en cada uno de ellos, de sus rupturas específicas. Surgen de esta manera nuevas preguntas aunque obviamente no pretendamos responderlas aquí: ¿cuáles son las series a instaurar?, ¿cuáles son los criterios de periodización para cada una de ellas? y, finalmente, ¿cuál es el sistema de relaciones entre ellas? A fin de evitar un *pastiche* donde se nivele y «reconcilie» a teóricos cuyas reflexiones se encaminan por diferentes sendas, cabe acotar la seducción que ejerce el pensamiento postestructuralista francés en la crítica literaria actual, situación a la que no somos ajenos, sino que nos involucra. Por ejemplo, podríamos asociar la idea de *rizoma* (Deleuze-Guattari:1976) con la redefinición foucaultiana de *genealogía*. A simple vista, la idea parece productiva y atrayente para pensar la historia literaria. Sin embargo, en la concepción deleuziana, el rizoma es antigenealógico; es antitético a la idea de descendencia; se produce por variación y expansión, no por reproducción. ¿Cómo plantear esta disyunción?

Se nos ocurre que la mirada crítica hace un giro si pensamos en el proceso —el flujo del previo a la escritura o su hacerse— o en el resultado, es decir lo ya fijado que estamos leyendo. En este último caso, lo concluso de una obra publicada nos invita, creemos, a pensarla en relación con sus ancestros, o, como en este caso, como reescritura. Pero, al querer sustentar la percepción de que la reescritura —como proceso en el cual Briante se despega de Borges— no sigue una línea en cuyo fin tendríamos un resultado donde se logra definitivamente la separación, pensamos en el juego y el azar propuestos por Deleuze, porque niegan las reglas precisas cuya función sería garantizar previsibles efectos y consecuencias. De allí procede la idea que el filósofo tiene de la *serie*, o mejor sería decir que atribuye una cualidad serial a las instancias (juegos o “tiradas” como en los dados) que no pretenden dividir numéricamente el azar sino que, afirmándolo como un todo, lo ramifican en cada una de ellas. Así, estas series son las formas cualitativas de un solo y mismo azar, pero cada tirada es un fragmento que opera una distribución de singularidades, una constelación; y aunque unas son sucesivas en relación con las otras, son simultáneas respecto a

este punto que cambia siempre la regla y la coordinación. El punto aleatorio es el desplazamiento perpetuo que comprende a todas las series en un tiempo mayor.

No parece casual que Deleuze asocie estas reflexiones sobre el *aión* con las ficciones de Borges, para quien el número de sorteos infinito, intensifica el azar no a través de un tiempo infinito, sino de un tiempo infinitamente subdivisible. Pensamos especialmente en relatos como “El jardín de senderos que se bifurcan” donde la concepción que tenía Tsui-Pen sobre infinitas series de tiempos que se cruzan, se mantienen paralelos o “secularmente se ignoran” se torna efectuada narrativa concretada en la trama. Por cuanto la noción de Aión es hostil a la idea de ciclo, se la concibe como superficie plana cuyas ramificaciones emiten pliegues móviles permutables; de allí que, para Deleuze, las ficciones de Borges niegan alguna decisión final o admiten la simultaneidad de varios destinos posibles. Este rodeo digresivo se entiende, creemos, por afinidades con la novela de Briante, *Kincón*, en la cual, según se verá, la identidad se despliega como devenir indecible.

Retomando una de las preguntas ya planteadas sobre periodización, quedaría por ver cómo insertar la producción de Briante en el panorama de la gauchesca, pues según un criterio crítico consagrado por mucho tiempo, el horizonte de la gauchesca se cerraba con Borges. Esta manera de ver las cosas no es homogénea: destaquemos, como una de las notables excepciones, a Josefina Ludmer (1988), quien amplía considerablemente el horizonte de la serie, precisamente a partir de nuevos modos de pensar la noción de género, que involucra especialmente una mirada ideológico-cultural; sin embargo, ignora completamente a Briante.

Por su parte, Graciela Montaldo reconstruye un itinerario posible de la literatura argentina desde un enfoque que parte del problema de la modernidad cultural y sus relaciones con la tradición rural: así, lee los restos de las ficciones rurales en ciertos textos. De este modo, su recorte es novedoso; aspira a superar toda distinción “temática” —es decir, un punto de vista substancialista que ancle en el testimonio o el regionalismo—

para atender al residuo rural en la cultura letrada, espacio donde sedimentar, en la literatura del siglo XX, la presencia del XIX. Desde esta perspectiva, la gauchesca ya no opera como borde o límite en una separación entre los dos grandes períodos, y aunque no hable de reescritura, ya que su preocupación básica es recuperar las tensiones culturales entre lo “letrado” y lo “popular”, resulta importante para modificar el cierre al que aludimos. Más adelante señalaremos algunas diferencias con sus posiciones al tratar textos de Briante.

En síntesis, las posturas críticas más innovadoras respecto de la gauchesca, nos permiten situar la narrativa de Briante para observar una singularidad que se presenta como emergente poco conocido de las escrituras de los sesenta y comienzos del setenta en nuestro país, involucrando un modo de relación no convencional con la serie canónica que nos identifica literariamente.

Si hablamos de reescritura involucramos necesariamente una relación intertextual; una elección que apareció sobredeterminada desde una primera lectura por las huellas borgeanas. Ahora bien, al interrogarnos sobre intertextualidad —cuestión inherente a la reescritura— observamos la complejidad que supone, pues, como siempre ocurre en el campo teórico, un mismo término recubre fenómenos de distinta extensión y que, según cada autor, involucran cuestiones diferentes. La historia de la teoría literaria es, como la de todo saber, errática y llena de lagunas, caracterizada por la emergencia simultánea de líneas y corrientes que reflexionan de manera dispar sobre los mismos fenómenos; cada una de estas líneas articula y conforma su propio campo nocional. No solamente la noción *texto* —por otra parte, para algunos superada— no es unívoca, sino también ocurre que la idea misma de intertextualidad es una moneda de dos caras, pues se constituye a la vez, como instrumento y como objeto de estudio.

Notas

¹ En esta línea, recomendamos de manera especial la lectura de un libro reciente: *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires, Eudeba: 1999, de Ivonne Bordelois. La autora describe la triada que forman estos tres escritores “faros” y las operaciones de excomuniación y canonización mutuas, delineando la figura de Borges como “estratega” en lucha por lograr el dominio de la escena literaria.

² *25 cuentos argentinos del siglo XX. Una antología definitiva*, Buenos Aires: Perfil, 1997, es una suerte de colección que construye una lista canónica. Reúne cuentos de Arlt, Bianco, Bioy Casares, Borges, Castillo, Conti, Cortázar, Di Benedetto, Fogwill, Martini, Piglia, Saer y Walsh, entre otros.

³ El relato “A la hora oficial” aparece en *Lengua. El texto, el contexto y los procedimientos*, de Fernando Avendaño y Gabriel Cetkovich. Buenos Aires: Santillana, 1998, p.14. Mientras que el cuento “Triángulo” forma parte del libro *El viejo oficio de contar historias. El discurso narrativo*, de Susana Montes de Faisal, Bs.As.: Kapelusz, 1999, pp. 83-84.)

⁴ Un ejemplo de esta ética a la que nos referimos, es su enfrentamiento durante la Feria del Libro de 1993 con el marchand Ignacio Gutiérrez Zaldívar. Véase, al respecto, la nota “Briante, Gutiérrez Zaldívar y Fèvre debatieron sobre arte.” En: *La Maga*, Año 2, N° 68, 5 de mayo de 1993, pp. 26-27.

Recordemos también que Briante fue director general del Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires por casi tres años (1991-1993) y cuando se le solicitó la renuncia un numeroso grupo de intelectuales y artistas elaboró un texto de apoyo en el que destacaban su labor y su trayectoria al frente de esa institución, donde a pesar de la falta de fondos llevó a cabo innumerables muestras y espectáculos. Cfr. “Diana Saiegh reemplazaría a Miguel Briante en el Recoleta.” En: *La Maga*, Año 3, N° 99, 8 de diciembre de 1993, pp. 12-13.

⁵ Véase, de Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1993.

⁶ Cfr. el ensayo de Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores” (1951). En: *Otras inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires: Emecé, 1960, pp. 145-148.

⁷ Bloom, desde una posición contrapuesta al psicoanálisis, escribe: “Las lecturas de los textos precursores son necesariamente defensivas en parte; si fueran sólo apreciativas, las nuevas creaciones quedarían ahogadas, y no sólo por razones psicológicas. La cuestión no es la rivalidad edípica, sino la naturaleza misma de vigorosas y originales imaginaciones [*N. del T.* en el doble sentido de inventar y crear imágenes] literarias: el lenguaje metafórico y sus vicisitudes. Una nueva metáfora, o una figura retórica inventiva, siempre implica partir de una metáfora previa, lo que lleva aparejado, al menos parcialmente, dar la espalda o rechazar una figura anterior”. *Op.Cit.*, 19.

Historia de una teoría

Como ya señaláramos más arriba, el corpus de textos que componen la narrativa de Miguel Briante nos enfrenta con problemas de índole teórica y crítica, si es que nos proponemos situarlo en la perspectiva de lectura elegida. Múltiples autores y corrientes críticas invocan como eje nocional de su postura epistémica la intertextualidad (en los años ochenta, en el campo de la crítica argentina, siempre apegada a la teoría, fue una verdadera explosión), pero lo hacen desde miradas dispares; una de las razones es que las perspectivas teóricas e ideológicas que se cruzan en la —obligadamente previa— idea de “texto” con la que se opera como presupuesto, divide las aguas. Si esto se admite, su necesaria consecuencia será que hablar de “teoría de la intertextualidad” generalizadamente, resulta reductivo y problemático.

En consecuencia, cabe aclarar que no pretendemos realizar una revisión sistemática y exhaustiva de dicho campo nocional, considerado aquí una posible mirada operativa para leer la narrativa de Briante; de allí que ciertas omisiones se deban a que no las elegimos como entrada a las cuestiones que los textos suscitaron. Por consiguiente, lo que sigue no es un resumen con pretensión de exponer teorías que los autores involucrados ya han hecho mejor, sino despliega el modo de lectura producto de ellas, a fin de sustentar cierta postura crítica.

La teoría literaria contemporánea reconoce de manera indiscutida a Mijail Bajtín como el precursor de las reflexiones sobre las relaciones que los textos tejen entre sí.¹ Si trazamos la génesis y evolución de su teoría, será necesario partir de la noción de *dialogización interior* del discurso novelesco, que desarrolla en *Estética y teoría de la novela*, para llegar, en 1929, a los conceptos de *polifonía* en *Problemas de la poética de Dostoievski* y de *carnavalización* en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.²

Bajtín señalaba, en el prefacio de 1929, que el ideal metodológico de todo trabajo crítico era relacionar de manera constante y recíproca el enfoque diacrónico con el sincrónico con el objeto de evitar que este último prevaleciera, convirtiendo así el trabajo crítico en consideraciones puramente técnicas y de índole abstracta. Sin embargo, como bien sabemos, Bajtín advierte que esta aspiración aún no se llevará a cabo en su estudio, porque:

En la práctica las consideraciones puramente técnicas a veces obligan a aislar de una manera abstracta el problema teórico, el sincrónico, y elaborarlo independientemente. Así hemos procedido. Pero el punto de vista histórico siempre se ha tomado en cuenta por nosotros; es más, este punto de vista nos sirvió de fondo sobre el cual íbamos percibiendo cada fenómeno analizado por nosotros. Pero este fondo no forma parte del libro. (Bajtín 1990: 191)

En la cita precedente podemos observar que Bajtín homologa historia con diacronía y teoría con sincronía; la necesaria consecuencia es que, para él, lo teórico está vinculado únicamente con problemas de índole narratológica.³ De esta perspectiva inicial se desprende, entonces, que un enfoque diacrónico no sería apto para elaborar o abstraer cuestiones de carácter teórico o posibilitar el trabajo en la intersección entre crítica y teoría. Pero su reflexión no queda anclada en ese lugar; es así que *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* conforma un punto de inflexión donde logra avanzar hacia su pretensión de aunar lo sincrónico con lo diacrónico —bajo la denominación de lo “histórico-literario”—, vinculando entonces

los problemas de la poética con sus transformaciones históricas. En otras palabras, a partir de la recontextualización de la obra rabelesiana, que actúa como “pretexto” para trazar la historia del género carnavalesco, emergen reflexiones de índole teórica en forma paralela y subsidiaria al predominio del enfoque diacrónico.

Cabe aclarar que Bajtín no utiliza el término “intertextualidad” —éste se debe a Julia Kristeva— pero sí reflexiona sobre este fenómeno utilizando otras denominaciones. En su texto de 1929, desarrolla el estudio sobre la obra de Dostoievski a partir de la noción de *polifonía*. Su hipótesis es que el escritor ruso sería el fundador de un nuevo tipo novelesco: la novela polifónica, caracterizada por la coexistencia e interacción de una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (Bajtín 1986: 16). Estas voces que se encuentran formando un coro polifónico, son siempre plurales, porque la conciencia no es autosuficiente, debe vincularse con otras; ellas son equitativas y autónomas entre sí y, por ende, no son objetuales, es decir, no representan la posición ideológica del autor y tampoco son neutralizables dialécticamente. Esta hipótesis se ensancha cuando observa que la novela polifónica se caracteriza como enteramente *dialógica*; en ella, todos los elementos que la estructuran narratológicamente se oponen entre sí de acuerdo con las reglas del contrapunto.

A partir de aquí, Bajtín realiza una distinción importante y sienta las bases que exceden el inmanentismo, para expandirse hacia lo ideológico. En efecto, por una parte, reconoce el discurso dialógico (polifónico) oponiéndolo al discurso monológico (de carácter homofónico), que se halla representado por los géneros canónicos de la poética tradicional: la tragedia, la lírica y la epopeya.⁴ Por otra parte, destaca que el monologismo pretende convertirse en “la última palabra” y para esto debe negar la interacción entre conciencias, el otro se vuelve *objeto* de una conciencia singular, de un *yo absoluto*, no *representación* de una conciencia.⁵

En cambio, el discurso dialógico, que es homologado al discurso novelesco, tiene como fundador a Dostoievski y reconoce

a Shakespeare, a Rabelais, a Cervantes y a Grimmelshausen como sus precursores.⁶ En el discurso de la novela van a confluir voces, discursos, dialectos y elementos heterogéneos, escritos y orales, cada uno de ellos, portador de una determinada ideología; la esencia del dialogismo es, como ya dijimos, la coexistencia y la interacción de estos elementos, no subsumibles en ninguna interpretación totalizante. Las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, por ende, su estudio supera el inmanentismo lingüístico y requiere un estudio *translingüístico*; postulado como una ciencia que se ocupa de “el estudio de los aspectos de la vida de las palabras” incorporando los componentes no lingüísticos —sociales— presentes en todo acto de habla. Aquí es donde, —según ha observado acertadamente David Lodge— el pensamiento de Bajtin comienza a separarse del binarismo saussuriano y se amplía hacia la complejidad de la cultura, cuestión que se hace patente en “Para los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas”, publicado póstumamente en Moscú, que reelabora un artículo de 1974, donde recomienda evitar el contacto mecánico entre un texto y sus contextos (los textos-otros), tanto como con una realidad extratextual cosificada (Bajtín 1990: 384). Es evidente cómo la última etapa reflexiva del ruso prepara las posteriores nociones de Julia Kristeva sobre las prácticas significantes. Es en este contexto, donde aparecerá la primera reflexión sobre las relaciones que mantienen los textos entre sí; así se constituye en la génesis de lo que hoy entendemos por intertextualidad.

En el quinto capítulo de *Problemas de la poética de Dostoievski*, titulado “La palabra en Dostoievski”, Bajtín observa la existencia de “un grupo de fenómenos artísticos discursivos” que escapan al dominio de la lingüística y al de la estilística, ya que toman la palabra sólo en los límites de un contexto monológico, por lo tanto son de índole translingüística. Estos discursos tienen un común denominador: “la palabra en ellos posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno.” (Bajtín 1986: 258). En estos discursos doblemente orientados, la *palabra ajena* que se incorpora a la red de sentidos del texto

aparece como un segundo contexto. Bajtín repara así en un aspecto fundamental en el desarrollo posterior de la teoría: la competencia del lector o, lo que Umberto Eco llamará, muchos años después, los movimientos cooperativos que éste debe realizar, sumado al trabajo de actualización de su propia enciclopedia, para interpretar eficazmente el texto. Bajtín lo explica de la siguiente manera:

Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra. (258)

A partir del análisis de las relaciones con el enunciado ajeno, Bajtín establece una clasificación: los discursos del primer tipo son los directos o inmediatos y se hallan orientados hacia su objeto, dentro de los de segundo tipo se ubican los discursos representados u objetivados, como por ejemplo, el discurso directo de los personajes. En ambos tipos, sólo existe una voz, son discursos univocales. Aún resta un tercer tipo discursivo, donde Bajtín centrará toda su atención debido a su naturaleza bivocal: las palabras ajenas se introducen en el discurso novelesco, donde adquieren una nueva comprensión y una nueva valoración. En relación con los propósitos del autor respecto de la palabra ajena, Bajtín subdivide este tercer tipo en los siguientes especímenes: estilización, narración, parodia, relato oral, polémica oculta y diálogo: La palabra ajena, así, puede ser “activa” o “pasiva”:

[...] en la estilización, en la narración y en la parodia, la palabra ajena es absolutamente pasiva *en manos del autor* que la opera. Éste parece tomar la palabra ajena, indefensa e inerte, confiriéndole un nuevo sentido, *obligándola a servir a sus nuevos propósitos*. En la polémica oculta y en el diálogo, por el contrario, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor haciéndola cambiar bajo su sugestión. (276, el subrayado es nuestro)

Desde nuestra perspectiva, esta distinción pierde sustento si concebimos la intertextualidad como un proceso reversible en el que el texto precedente carga de significados adicionales

al texto derivado y viceversa. Como pretendemos mostrar, el hipertexto recuerda a su hipotexto a través de la operación de reescritura-relectura y permite leer ese pasado textual configurado de una manera particular.

Observemos que Bajtín elabora su tipología a partir de la categoría “intención o propósitos del autor” con respecto a la palabra ajena; en otras palabras, la intertextualidad es pensada como una actividad consciente. En este punto, puede establecerse la genealogía de los desarrollos posteriores: mientras Julia Kristeva —en cuyas postulaciones es innegable la deuda con Freud leído por Lacan— abogará por situar la actividad intertextual en el dominio del inconsciente, la idea de intencionalidad autoral de Bajtín pervive en la modulación teórica de Gérard Genette. Veamos cómo lo pensaba el ruso:

Pero el autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva. De esta manera, una palabra semejante debe percibirse intencionadamente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces. (264, el subrayado es nuestro)

Señalemos brevemente que con respecto a la parodia, uno de los géneros hipertextuales más abordados por la teoría posterior, Bajtín sostiene que en ella no es posible la fusión de voces (palabra propia y palabra ajena) porque la palabra ajena “entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos”. (ibídem: 270) Las voces no sólo aparecen aisladas, sino que se contraponen con hostilidad. El rasgo saliente para que la decodificación del efecto paródico sea efectivo reside en la “palpabilidad deliberada” de la palabra ajena.

La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais es un texto central dentro de la producción bajtiniana. En relación a las cuestiones que nos competen, observamos que Bajtín realiza una lectura intertextual de la obra de Rabelais, con ella trata de observar cómo se insertan en su escritura las “palabras ajenas”. Sin embargo, estas palabras no son textos, son discursos sociales pertenecien-

tes a la cultura popular medieval y renacentista, que luego llevan a Bajtín a trazar la genealogía de esos discursos.

Esta operación de lectura ya se hallaba presente en *Problemas de la poética de Dostoievski* cuando definía al texto como un fenómeno artístico translingüístico: si el texto supera el orden de la lengua para insertarse en el ámbito de la cultura, sus conexiones van más allá de la relación con otros textos, aunque no las excluya, para conectarse con otros discursos sociales como el carnaval, las fiestas religiosas, el disfraz, etc. Bajtín es claro al respecto cuando advierte que su enfoque es “histórico-literario” y agrega que “es indispensable leer el texto de Rabelais con los ojos de sus contemporáneos, los hombres del siglo XVI, no como los hombres del siglo XX”. Al insertar el texto dentro de la historia, Bajtín reconstruye lo que años atrás había denominado “el segundo contexto” (el hipotexto). Este “contexto” en que se enmarca la obra de Rabelais, es el sistema de imágenes de la fiesta popular que constituye la “cultura carnavalesca”. (Bajtín 1988: 121). Veremos que Kristeva rescata esta perspectiva cuando define el texto como un instrumento translingüístico en el que se produce una ambivalencia: “la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia” (Kristeva 1981a: 195), así deviene un espacio intertextual en el que se cruzan enunciados diversos que forman parte de un texto general: la cultura.

La importancia de la intertextualidad dentro de los estudios literarios adquiere gran relevancia en los últimos escritos de Bajtín. En el artículo “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*”, de 1970, ubica la literatura dentro de la historia de la cultura y, en consecuencia, pasible de comprensión sólo si se la sitúa en ese lugar. Pero es su último trabajo, “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, de 1974, donde desarrolla de manera fragmentaria problemas referidos a la comprensión e interpretación, intentando definir qué es el *sentido*, sumado a cuestiones de orden epistemológico, en especial, la relación del sujeto con el objeto de estudio, que, en nuestra opinión, puede ser considerado como el inicio de una reflexión teórica más profunda sobre la intertextualidad aunque, lamentablemente, quedó trunca.⁷

Observamos cómo el pensamiento de Bajtín anuda en una trama magistral distintos conceptos elaborados varias décadas atrás. La comprensión de un texto es definida como un “movimiento dialógico” que se divide en dos etapas: la etapa de la comprensión del *significado*, que se produce dentro de los límites del texto, a partir del contacto mecánico de oposiciones entre sus elementos abstractos (signos). A esta etapa le sigue una más compleja: la etapa de comprensión del *sentido*, donde el texto rebasa sus límites y entra en “contacto dialógico” con otros textos o enunciados. Así escribe:

La comprensión vista como una confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). El contexto anticipado del futuro: la sensación de que estoy dando un paso nuevo (que me he movido). Las etapas del movimiento dialógico de la *comprensión*: el punto de partida - el texto dado, el movimiento hacia atrás - los contextos pasados, el movimiento hacia delante - la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro.” (Bajtín 1990: 384)

La cita precedente nos autoriza a observar algo fundamental que no ha sido suficientemente destacado por quienes se apoyaron en el pensamiento del teórico: Bajtín piensa la intertextualidad no sólo como retrospectiva (conexión con enunciados anteriores o sincrónicos), sino que repara también en su capacidad prospectiva. De esta manera, toda operación que establezca una genealogía supone el quiebre de la noción de linealidad: se aúnan predecesores y futuros herederos. El dialogismo textual se produce respecto de los enunciados pasados porque, a pesar de que el pasado no puede ser modificado en su aspecto filosófico objetual, sí puede ser cambiado tanto en sus sentidos como en el aspecto expresivo, porque ambos son siempre inconclusos.

Aquí cabría una pregunta: ¿cómo se incorporan las “palabras ajenas” a la escritura? Los textos y los contextos pasados ingresan al espacio textual a partir de una reelaboración dialógica de carácter creativo que las transforma de *palabras ajenas* en *palabras propias-ajenas*. Esta metamorfosis textual se clausura a raíz del papel que juega *la memoria*: produce el olvido de los autores de las palabras ajenas.⁸ Esto equivale a

decir que el “segundo Bajtín” desdice al primero, desde el momento en que la incorporación del olvido impediría pensar el proceso intertextual como un acto consciente del sujeto de la enunciación, según lo había sostenido décadas atrás. El olvido produce la monologización de la conciencia autoral: las palabras ajenas se tornan anónimas para convertirse, finalmente, en *palabras propias*. Bajtín comenta:

Se olvidan también las relaciones dialógicas iniciales con las palabras ajenas: se suelen absorber por las palabras ajenas asimiladas (pasando por la fase de las “palabras-propias-ajenas”). La conciencia creativa, al volverse monológica, se completa por los anónimos. (386)

Quisiéramos puntualizar, ahora, algo esbozado al comienzo de este trabajo, cuando nos referíamos a la doble perspectiva teórica que implicaba la intertextualidad: (en realidad, una condición inherente a la escritura) verla como proceso o como resultado. En efecto, las consideraciones sobre el olvido —aquello que llamamos la deslectura trabajando en el imaginario del escritor— son pertinentes, en las reflexiones de Bajtín, al proceso generador de la escritura. Pero, si consideramos el resultado, el olvido se nos aparece como una instancia con intersticios; a través de esas grietas se filtra la palabra-otra, diríamos, borgeanamente, el precursor en el epígono. Si el olvido fuera total, no quedarían huellas que nos permitieran percibir la materialidad del fenómeno intertextual. El olvido (la deslectura) que efectúa la escritura en su proceso, es recuperada por el imaginario lector, reponiendo las marcas de la memoria, o, como lo expresa Nicolás Rosa, las palabras ajenas regresan como un pasado textual.

Según recordáramos al comienzo de este capítulo, es Julia Kristeva quien abre el complejo e intrincado paradigma terminológico actual, acuñando el término *intertextualidad*. Pero antes de adentrarnos en sus elaboraciones teóricas, es necesario trazar brevemente el itinerario que recorre para llegar a ellas. Tarea por demás compleja si tenemos en cuenta que Kristeva se sitúa en un cruce epistémico heterogéneo para pensar su objeto teórico, construyéndolo con nociones provenientes de la

lingüística (privilegiadamente Saussure y, en segundo término, Chomsky), del marxismo, de la antropología, de la lógica y del psicoanálisis, en una versión deudora de la lectura que Lacan hizo de Freud.

Bajo el título *Semiótica*, Kristeva reunió en 1969, una serie de artículos que tienen en común el propósito de instaurar los fundamentos de la semiótica entendida como “la ciencia de las significaciones”: ella se interroga sobre el lugar que ocupan las prácticas significantes, los mecanismos de su funcionamiento y su papel histórico y social. Dada la carencia —según estima su autora— de un conjunto conceptual que permita acceder a la particularidad del *texto*, que explique sus transformaciones históricas y su impacto sobre el conjunto de las prácticas significantes, se propone dotar a la semiótica de un nuevo paradigma terminológico basado en un lenguaje científico y riguroso que deje de lado el discurso metafísico.

Comienza por delimitar claramente qué entiende bajo la denominación “texto”, su objeto de estudio. Detenernos en este punto es fundamental ya que su concepción acerca de la intertextualidad se halla indisolublemente ligada a él.

El texto es la resultante de “trabajar la lengua” lo que implica de manera necesaria, remontarse al germen mismo en que despuntan la significancia y el sujeto. Trabajar esta materialidad supone un extrañamiento radical respecto de lo que comúnmente se entiende por lengua, en tanto portadora de sentido. De allí que el texto sea lo que la lengua tiene de más extraño, ya que pone de manifiesto su forma de operar y de transformarse, al tiempo que separa a la lengua del automatismo de su desenvolvimiento cotidiano. Si bien no lo explicita, podemos advertir los ecos del formalismo ruso —privilegiadamente Juri Tinianov— en un resto ideológico que atribuye valor estético al “extrañamiento”, en tanto éste designa lo que distancia a la palabra poética de su uso habitual, automático.

Bajo el término significancia designa “ese *trabajo* de diferenciación, estratificación y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada.”

(Kristeva 1981a: 9) El texto, así entendido, no es el objeto de estudio concebido por la lingüística porque el par gramaticalidad -agramaticalidad y el conjunto de reglas formales que postula encubrirían el trabajo de la significancia.

El semanálisis, ciencia de la significancia, estudiará en el texto la significancia y sus tipos, debiendo atravesar el fenotexto (el sistema de signos que forman el mensaje, el fenómeno lingüístico) para llegar al geno-texto que puede leerse únicamente a través del primero. El geno-texto, no subsumible al signo, es la fase de engendramiento de lo que luego significará en presencia de la lengua, es decir, la fase de generación del sistema significante. La producción de la significancia se ubica en el terreno de las formaciones del inconsciente en sentido freudiano.⁹

Resuena la voz de Bajtín —a quien Kristeva relee y reelabora de manera particular—, cuando señala que el texto es una unidad de orden translingüístico. Sin embargo, aparece con un sentido mucho más amplio: el texto, al pertenecer al dominio de las prácticas significantes, no sólo queda separado de ese lenguaje comunicativo codificado por la gramática, sino que lo transpone y, en el caso de las poéticas de vanguardia, lo transgrede.¹⁰

La escritura, —sinónimo de texto en tanto se lo considere como producción, es decir como proceso y no como resultado— es fruto de un funcionamiento significante que excluye el significado y, por ende, no es reductible a la producción de sentido. Dicho de otro modo, la escritura no se contenta con *representar* lo real; va mucho más allá pues transforma la materia de la lengua y, al mismo tiempo, forma parte del vasto proceso del movimiento material e histórico que lo engendra. Más aún, el texto es el lugar donde se practica y se representa la refundición epistemológica: “...el texto se liga —se lee— doblemente con relación a lo real: a la lengua (desfasada y transformada), a la sociedad (a cuya transformación se *pliega*) (ibídem: 10-11).

Para dar cuenta de su teoría de la intertextualidad, debemos ubicarla en un punto de inflexión donde confluyen la lectura de *Problemas de la poética de Dostoievski*, de Bajtín, con el Saussure de los *Anagramas*. Por cuanto el objeto de la semióti-

ca son todas las prácticas significantes —en suma, la cultura—, el espacio social y, por extensión, las demás prácticas semióticas, son consideradas textos; esta posición, donde se advierten ciertas huellas del pensamiento de Juri Lotman, tiene una relevancia fundamental para la teoría y marca una distinción importante respecto de otros autores que restringen el fenómeno intertextual a un juego de relaciones entre textos literarios únicamente. Desde esta perspectiva, el texto es una práctica semiótica de orden translingüístico que establece *relaciones significativas* con el espacio abierto de la historia, cuya condición es suplementaria a la estructura lingüística.

A este tipo de conexión o relación, que no es de orden estructural pero sí semántico, la denomina *anafórica*, recuperando la etimología del término anáfora, que designa un movimiento a través de un espacio y también una presencia continua en la memoria o en la boca. La anáfora ocupa, así, un lugar insoslayable, pues el espacio translingüístico se construye a partir de ella; es la que sitúa la lengua en el texto y a éste en el espacio social; por ende, si el espacio social se presenta también como texto, ello se debe a su potencialidad en tanto relación anafórica. De tal modo, la anaforicidad, al erigirse en función semiótica básica, hace surgir en el texto escrito los textos ausentes (los mitos, la política, la historia, la economía; en suma: lo social); todos ellos inscriptos en una textualidad mayor: la cultura. Veamos cómo lo explica, avanzando en una descripción que Bajtín no llegó a formular:

[La anáfora] Participa menos de la *foné* que del *gesto*: designa, a través de una inscripción, lo que no está *escrito*, sino que se *inscribe* en una gestualidad (práctica); designa lo que es suplementario a lo escrito, mudo pero siempre allí, llamado a la superficie escrita por la variable textual. (106)

Los elementos semánticos que componen la textualidad, organizados en una secuencia lineal, adquieren su significación sólo a partir de su funcionamiento como “enchufes” o “embragues” de ese “texto-fuera-del-texto-presente” (ibídem: 105-106). El texto se revela así como plural, plurilingüístico y polifónico debido a la multiplicidad de enunciados que articula. Ahora bien,

así como la noción anafórica se constituye en clave para el funcionamiento de lo intertextual, tampoco puede prescindirse de la conceptualización que recubre el término ideograma, pensado por Kristeva como una función intertextual que confronta la organización textual dada, en una práctica semiótica, con los enunciados que absorbe en su espacio, o a los que remite en el espacio exterior de otras prácticas semióticas. Inserta, así, en el texto, coordenadas histórico-sociales y admite ser leída “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto.¹¹

De acuerdo con Kristeva, un texto es concebido como un ideograma cuando la semiótica lo estudia en tanto mecanismo intertextual insertándolo en el texto histórico y social; en síntesis: una lectura bajtiniana actualizada. Es importante señalar, para nuestra perspectiva, que la teoría intertextual de Kristeva, muy rica en flexibilidad para suscitar lecturas relacionales, no se preocupa por proyectar esas relaciones prospectivamente —diríamos, observar posibles lecturas “futuras”, tal como Bajtín insinuaba—, pues restringe el funcionamiento intertextual a vínculos con lo que lo precede o bien con lo que le es sincrónico. Esto es así debido a una concepción espacial que reconoce tres dimensiones: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores, (a los que luego denomina contexto). Así, el estatuto de la palabra se define por una parte, horizontalmente (la palabra textual en relación con el sujeto de la escritura y su destinatario), y, por otra, verticalmente, en cuanto el texto se orienta hacia el corpus literario anterior o sincrónico. El cruce de palabras se produce cuando estos dos ejes se intersectan, la palabra se sitúa, entonces, en el espacio dialógico, que es siempre ambivalente.

El término ambivalencia aparece insistentemente en el artículo “La palabra, el diálogo y la novela” (ibídem:188) y da cuenta de una particularidad del funcionamiento del lenguaje poético que señala la reunión de dos voces en el relato; dicho en términos bajtinianos, la coexistencia dentro de la estructura novelesca de dos espacios: el dialógico y el monológico; ambos se presentan, a su vez, como principios de formación. La novela

presenta una estructura dialógica, el texto se hace lectura de un corpus literario exterior y se construye así como ambivalencia, que hace que el texto se lea como doble. Pero no en el sentido del binomio significante-significado, sino en el sentido de uno y otro.

El funcionamiento del lenguaje poético se piensa, entonces, a partir del modelo tabular del paragrama, “en el que cada ‘unidad’ (desde ahora esta palabra no puede utilizarse más que entrecomillas al ser doble toda unidad) actúa como una cima multi-determinada.” (ibídem: 196, 239).

La palabra *paragrama* nos remite al célebre texto saussuriano *Anagramas*, publicado en 1964 por Starobinsky, constituido por noventa y nueve cuadernos manuscritos sobre poesía latina, donde Saussure demostró la existencia de fonemas diseminados a lo largo del espacio textual, que una vez ordenados linealmente constituían la o las “palabras-tema” del poema.¹² Los aportes de *Anagramas* fueron considerados una “segunda revolución saussureana” porque el funcionamiento del paragrama muestra que el mecanismo de producción de sentido no se reduce a la linealidad del signo.¹³

A partir de su lectura, Kristeva escribe en 1966, el artículo “Para una semiología de los paragramas” donde despliega la idea de la escritura paragramática: el texto aparece como un sistema de conexiones múltiples, no lineales; una estructura de redes paragramáticas que se revela como un doble ambivalente porque implica un diálogo entre discursos. En el paragrama de un texto se dan cita todos los textos del espacio leído por el escritor. Este momento de la reflexión es importante porque la intertextualidad ya no aparece descripta semióticamente de modo abstracto, sino que concibe la productividad significativa en su hacerse, en tanto operación concreta de escritura-lectura. En otras palabras: si toda escritura se genera en el espacio de diálogo con otra(s), y se escribe leyendo lo anterior o lo sincrónico, se desprende de ello que: “‘Escribir’ sería el ‘leer’ convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total.” (ibídem: 236)¹⁴

Si la lengua establece una legalidad como requisito para constituir el sentido, esta condición necesaria es transgredida por la escritura paragramática, que se mueve así en el espacio ambivalente entre la ruptura y la reposición. Si Kristeva ya había explicado el trabajo de socavamiento de la significancia, como transgresión al código lingüístico (lógico, social); ahora observamos cómo el “dialoguismo intertextual” rompe con la posibilidad de sentido unívoco y también se torna principio de subversión e impugnación de toda escritura anterior.¹⁵ Las poéticas de vanguardia (pensamos, por ejemplo, en Girondo) se instauran bajo el signo de la ruptura al tratar de expandir la significancia más allá de sus límites; la escritura se convierte, así, en acto de destrucción de todo lo precedente, pero también de autodestrucción.

Pero no podríamos obviar, en este viaje teórico, a Gérard Genette, reconocido como el divulgador de la teoría intertextual, sin duda, gracias a su capacidad para hacer accesible, con claridad expositiva, una problemática compleja a través de un discurso altamente sistematizado y taxonómico, aunque por eso mismo, con la previsible consecuencia de que esta misma potencia haya obliterado algunos aspectos de la productividad teórica de una noción que se resiste a las clasificaciones.

En su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), que surge a partir de su lectura de ciertos pasajes borgeanos, explora su teoría a partir de una idea matriz que podríamos denominar *principio de derivación*. Al respecto, escribe Genette:

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o *hiperestéticas*... (Genette 1982: 478)

La literatura en segundo grado es, para él, el resultado de una práctica hipertextual, entendiendo por tal las relaciones que establece un discurso literario con los que le han precedido y de los cuales deriva por transformación o imitación. De este

principio se desprende que su objeto de estudio, la transtextualidad, constituya una suerte de trascendencia textual: "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos." (ibídem:9-10)

En estas relaciones, distingue cinco tipos: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la transtextualidad y la architextualidad, de las que señalaremos, brevemente, algunos aspectos que nos interesan. Una cuestión general a observar es que Genette ve la intertextualidad de manera mucho más restrictiva que Kristeva; para él se trata de una relación de copresencia entre dos o más textos; de hecho, se limita en concreto a la presencia literal de un texto en otro, en la que reconoce tres modos: la cita, entrecomillada, con o sin referencia precisa; el plagio, transcripción literal pero no declarada; y, por último, la alusión, la cual, aunque sea implícita, requiere de la remisión al otro enunciado como condición necesaria para su plena comprensión.

La paratextualidad, por su parte, es la relación que el texto mantiene con todo lo que lo rodea: título, subtítulo, prefacios, prólogos, epílogos y advertencias, entre otras posibles. El paratexto constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema.¹⁶ La fortuna crítica de esta noción ha sido importante; por ejemplo, hay quienes le adjudican una relevancia casi excluyente para determinar genéricamente la denominada novela de no-ficción, por cuanto permitiría establecer un régimen de lectura oclusivo de la convención habitual de credibilidad que suspende la creencia en la veracidad del relato.¹⁷

Luego de hacer mención del tercer tipo de relación, la metatextual, que constituiría el comentario, discurso propio de la crítica literaria, Genette se aboca especialmente al cuarto tipo, la transtextualidad, también denominada hipertextualidad, que es donde concentra su afán clasificador, gestado en su formación eminentemente estructuralista. La transtextualidad es

el mecanismo que liga un texto B (hipertexto) con un texto precedente A (llamado hipotexto). El hipertexto es el texto derivado de un texto preexistente, el texto en segundo grado, que revela la operación transformadora, es decir el postulado que enunció al principio: la derivación, donde reconoce dos modos principales: la transformación (simple o directa) cuando se dice lo mismo de manera distinta y la imitación (también llamada, transformación compleja o indirecta) cuando se dice otra cosa de manera parecida; de modo casi innecesario y obsesivo, Genette advierte que no se la debe pensar como reproducción, sino como producción nueva: la de otro mensaje en un mismo código o estilo.

Estos dos tipos de derivación hipertextual, la transformación y la imitación, son los ejes fundamentales en torno de los cuales se constituyen seis tipos de prácticas hipertextuales: la parodia, el pastiche, el travestimiento, la transposición, la imitación satírica y la imitación seria. En este punto es donde la teoría genettiana se tensa entre el pensamiento estructuralista, que tiende a objetivar y clasificar, y una aspiración a historizar. En efecto, declara preferir el término práctica en reemplazo de género, por más pertinente para designar "tipos de operaciones" e intenta resolver esa tensión, diciendo que la hipertextualidad, si es pensada como clase de textos, asume el estatuto de architexto transgenérico, es decir, una clase de textos que engloba ciertos géneros canónicos menores como el pastiche, la parodia, el travestimiento y que, simultáneamente, atraviesa otros.

Sin embargo, Genette reconoce que considerar la hipertextualidad como una clase de textos es una proposición sin sentido, desde el momento en que no hay textos sin trascendencia textual. Concluye entonces, que la transtextualidad conforma un aspecto de la textualidad, de la literariedad misma; sus componentes (intertextualidad, paratextualidad, etc.) no serían clases de textos, sino aspectos de la textualidad que se proyectan en grados diversos en textos particulares. Pese a esta aseveración, acto seguido retorna a la modalidad taxonómica, clasificando los tipos de prácticas hipertextuales y definiendo cada

una de ellas en función de rasgos distintivos. No reproduciremos las distinciones que efectúa entre la parodia, el pastiche, el travestimiento y la transposición o transformación seria —que sería, para Genette, la práctica hipertextual más importante, con un ejemplo paradigmático en el *Ulysses* de Joyce.

Lo anterior nos remite a lo consignado al comienzo, y es que el presupuesto subyacente de la teoría de Genette implica ubicar la productividad intertextual en el terreno de lo consciente. Una muestra de ello es el capítulo doce, donde, al referirse al pastiche advierte: “la imitación de un estilo supone la conciencia de ese estilo” (ibídem: 109); de ello se infiere que la matriz de imitación o modelo de competencia genérica se constituiría a nivel consciente. Pero esta cuestión no queda plenamente zanjada, puesto que más adelante escribe:

Pero, sobre todo, el pastiche no prescinde totalmente de la crítica, puesto que presupone un trabajo, *aunque sea inconsciente*, de constitución de ese modelo de competencia que es el idiolecto estilístico a “imitar” —más sencillamente, a *practicar*, una vez adquirido—. *Dudo que este trabajo sea alguna vez del todo inconsciente*, e ignoro si, de serlo, sería menos fatigoso y más gratificante: la ventaja es, tal vez, poder hacer “a nivel consciente”, otra cosa al mismo tiempo. (127, el subrayado es nuestro)

Esta cuestión se mantiene indecidible, porque Genette no inscribe su reflexión en la instancia de la enunciación, que lo impulsaría a preguntarse por el proceso de la escritura; por el contrario, desde un enfoque estructural, construye objetos textuales para describirlos y tampoco se pregunta por la recepción.

Pierre Laurette va a criticar el modelo taxonómico sobre las prácticas hipertextuales propuesto por Genette, recurriendo a un argumento similar al nuestro.¹⁸ Sostiene, así, que intenta un ordenamiento y una descripción de los objetos textuales inscripto en un dominio literario reglado, por lo cual omite tanto a sus emisores, cuanto desdeña el proceso de realización estética constituido en la recepción. Problematizar estas instancias sería, por el contrario, medular, pues los regímenes (lúdico, satírico, serio) pueden ser subvertidos o modificados según la competencia del lector.

Laurette afirma que la teoría no puede dar cuenta de las características fundamentales de la reescritura: la ambigüedad y la ambivalencia, porque ha eliminado al sujeto del enunciado y al receptor. Este autor propone dejar de lado modelos formales y deductivos como el de Genette y promueve un abordaje inductivo e intuitivo que ponga de relieve los aspectos pragmáticos y dialógicos del texto literario. Pese a coincidir con estas apreciaciones, no podemos ignorar que Genette esboza, de manera tangencial, ciertas cuestiones referidas a la recepción del hipertexto, aunque ello no redunde en el cuestionamiento o revisión de su taxonomía. Un ejemplo de lo dicho es su polémica con Michel Riffaterre: mientras éste sostiene que el intertexto (el texto dentro del texto) es indispensable para la comprensión del hipertexto, Genette señala que comporta una significación autónoma y suficiente; al respecto escribe:

Hay en todo hipertexto una ambigüedad que Riffaterre niega en la lectura intertextual, que define más bien por un efecto de “silepsis”. Esta ambigüedad deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto. (494)

Como vemos esta “duplicidad de objeto”, en el orden de las relaciones textuales, lo acerca, en cierta medida, a la noción de texto como doble ambivalente de Kristeva. Sin embargo, para Genette el sistema de relaciones es finito y, dependiendo del tipo de práctica hipertextual, es una conexión con un texto o género determinado. En cambio, recordemos que Kristeva define la relación como un diálogo entre dos discursos (no textos) e inserta, así, el texto no meramente en un sistema cerrado de “objetos” pasibles de clasificarse por sus rasgos comunes, sino en la cultura concebida como red de prácticas significantes.

Como hemos visto hasta aquí, parece haber consenso en adjudicar duplicidad al hipertexto, condición que puede ser pensada con la metáfora del palimpsesto, manuscrito de papiro, pergamino, o de cualquier otro material apto para la escritura, que conserva huellas de una escritura anterior, borrada artificialmente, sobre la que se ha sobreescrito otra. Por eso, el hipertexto exige una *lectura palimpsestosa*, en términos de

Philippe Lejeune, o *lectura en filigrana* según Michel Riffaterre; mientras, por su parte, Genette la denomina lectura relacional.

Tal modalidad de lectura le permite a Genette ejercer lo que él llama un “estructuralismo abierto”, con el que aspira a distinguirse del estructuralismo tradicional, limitado al inmanentismo que se detiene en los límites del objeto construido, aunque, ya creemos haberlo mostrado, esta apertura no logra evadirse de un vaivén que retorna a los objetos clasificables.

No queremos obviar, en el final de este recorrido, la mención del libro *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*, donde el teórico y crítico argentino, Nicolás Rosa, realiza una contribución significativa a la teoría de la intertextualidad al incorporar la noción de genealogía como operación de lectura intertextual, desde una mirada teórica cuyas reflexiones se inscriben en el paradigma psicoanalítico de signo lacaniano y en la estela nomenclatura de Kristeva y Bajtín.

El punto de partida es observar que, en el imaginario de la crítica contemporánea, tres “fantasmas” —en el sentido freudiano del término— aglutinan constelaciones problemáticas de difícil solución: el de la especificidad del texto (¿qué cosa es?), el de la paternidad textual (¿de dónde viene? ¿quién lo origina?) y el de la lectura, que agrupa cuestiones de orden interpretativo.

En orden a nuestros puntos de vista, nos interesa detenernos en lo que Rosa ha denominado “el fantasma de la paternidad textual”, lugar de la pregunta por el “origen” del texto, que admite dos versiones importantes: “el reconocimiento y por ende la búsqueda de las fuentes originarias (la *intertextualidad*), lugares utópicos donde se dio supuestamente el nacimiento de la obra [...], o, en su versión antagónica y más activa: el quasimitologema de la diseminación y la deconstrucción”. (Rosa 1990: 24)

¿Desde dónde se impulsa esta demanda por el origen? Para responder a esta pregunta implícita, Rosa reescribe a Kristeva, al afirmar que esta búsqueda del padre textual es una “reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza.” (ibídem: 24), pero su pensamiento va más allá, al sostener que la lógica de la metáfora paterna constituye un operador de

relación contradictoria debido a que redundante en dos efectos contrapuestos: si, por un lado, la identificación conduce a un proceso de alienación, por otro, el rechazo genera los de separación y de sustitución. Así, Rosa recupera el problema de la oposición binaria sincronía versus diacronía, transponiendo al orden de la literatura, la noción lacaniana de la función paterna como Otro Simbólico que constituye la Ley (en este caso, la Ley Textual), y sitúa la intertextualidad en el orden de la sucesión diacrónica, allí donde se fundan las operaciones estructurales de alienación (identificación) y de separación (sustitución) efectuadas sobre los textos ancestros por los textos-otros que se inscriben, respecto de ellos, en una relación de filiación. Pero articula esta operación diacrónica con la simultaneidad sincrónica, donde se produce una doble relación de determinación intra-textual: la rememoración, la citación (lo que el texto recuerda de sus ancestros textuales) y la deslectura (aquello que el texto olvida).

En este punto es donde, a nuestro criterio, la reflexión de Rosa alcanza su mayor productividad, porque exhibe la escena misma de la producción escrituraria en concreto, al pensar la intertextualidad fundada en la asimetría entre las operaciones de escritura y de lectura; así, mientras que la escritura olvida el texto anterior, la lectura rememora ese pasado textual negado. De tal modo, la intertextualidad es un proceso que desarticula los ideogramas de unicidad, originalidad y completud de la obra para reemplazarlos por los de inconclusividad, de fragmento y de obra infinita (Blanchot, Nietzsche).

Así, la literariedad, la singularidad del texto, será relacional y contradictoria. El texto se define “por su pasado textual (lo ya escrito) y por el futuro utópico de la escritura: aquello que está *en espera* de ser escrito / leído” y, a su vez, en relación al imaginario textual de un determinado período histórico y a las reglas de legibilidad / ilegibilidad, así como a las de lo escribible / no-escribible que prescribe (ibídem: 161).

De lo consignado hasta aquí, es fácil observar un eje en torno del que se abren dos líneas teóricas claramente diferenciadas: por una parte, los autores que, atendiendo al proceso de la

escritura, y deudores del paradigma psicoanalítico, sitúan la productividad intertextual en el dominio del inconsciente, así fuera total o parcialmente (Kristeva, Laurette, Rosa) y los que abonan la idea de un acto consciente e intencional (Genette). Lo que está en conflicto, en última instancia, es el modo de concebir al sujeto de la escritura (sin entrar, ahora, a discernir sus posibles estatutos o identificaciones “empíricas”), por cuanto la discusión implica, en todos los casos, tanto los mecanismos de producción de la escritura cuanto la intencionalidad del autor.¹⁹

En otros términos: ¿El acto de escribir procede una decisión tomada intencionalmente al proponerse reescribir textos, o bien se trata de un mecanismo en el que estaría operando un imaginario intertextual y en esa *performance* entran a jugar de manera inconsciente las escrituras precedentes? Pregunta indecidible, por cuanto en el imaginario del escritor, —ahora sí, empíricamente entendido— ningún proceso mental, (y aquí se implican la constitución de la memoria y el olvido), son del todo conscientes. Por ello una posible opción teórica sería, como Holland recomienda, desterrar la intertextualidad de la psique del autor, sea éste un mecanismo consciente o inconsciente (Holland 1983: mimeo, 11); es obvia la imposibilidad de reducir la existencia de este fenómeno propio de la productividad escrituraria a la conciencia de ese hecho en la instancia semiótica de su puesta en escritura, como tampoco en la de la lectura.

En efecto, la primera opción nos conduciría a un tipo de estudio positivista y tradicional: la búsqueda de la intención del autor como garante de la existencia del fenómeno y de nuestra lectura crítica. Si bien es importante culturalmente atender a la formación y en especial, a las lecturas que construyen un imaginario, este saber no indicaría necesariamente que se perciba en el texto una reescritura.

Así, situar la figura de autor no significaría, por ejemplo, en el caso de este libro, buscar lo que quiso decir Briante, sino que remite, por una parte, a las estrategias textuales, y particularmente, a las paratextuales si es que ellas apuntan a diseñar una “imagen de escritor”.²⁰ No se trata de buscar la refracción del sujeto empírico a través de su escritura, sino más bien, como

propone Noé Jitrik, reemplazar el término intencionalidad, que connota la idea de voluntad, por el de direccionalidad del texto, en tanto “un texto va a alguna zona semiótica, constituye y se inscribe en un campo de significación” (Jitrik 1993: 23).

La segunda opción, atender a las lecturas que se hicieron del texto, nos ubica en el dominio de la recepción. En este sentido, es innegable que la intertextualidad requiere una determinada percepción de lectura, pero la demanda de esta competencia no nos preocupa aquí; ya se ha discutido más arriba, la diferencia de posiciones al respecto: la nuestra se preocupa por la productividad de la escritura y recuerda que tomar en cuenta la intertextualidad es recortar, a la vez que construir, un objeto teórico que, en nuestro caso, interesa críticamente, dado el peso del “objeto Borges” tanto como la posibilidad de resituar una producción que lo leyó sesgadamente. Por otra parte, si la referencialidad es una cuestión siempre problemática, esta condición se intensifica cuando se trata de reescrituras, donde el ancestro textual permanece ausente/presente por las huellas trazadas en la escritura posterior.

Por último, desde el momento en que nos hemos desplazado desde la intertextualidad como teoría general a una de sus modulaciones —la reescritura— nos resta expandir un tanto lo dicho al comienzo respecto de estos dos operadores teóricos: genealogía y reescritura.

En lo concerniente al primero de ellos, las restricciones que someten esta noción son semejantes a las que efectuamos respecto del autor, así, la idea de génesis no implica dar cuenta de las fases generativas del autor en el transcurso del proceso de su escritura, aspiración a la que tradicionalmente tendieron los estudios filológicos o, más modernamente, los genotextuales. Desde la perspectiva aquí abordada, la lectura genealógica no intenta dar cuenta de estadios generativos sino constituir una dinámica que lee un texto dado incorporándolo a un universo discursivo que desborde los límites de una escritura particular para vincularla con un cuerpo de escrituras al que llamamos literatura.

Tampoco pensamos en la genealogía como la búsqueda del origen, presupuesto de índole platónica, según el cual al comien-

zo de todas las cosas se encuentra aquello que es lo más precioso y esencial: el origen como lugar de la verdad. Foucault, lector de Nietzsche, deniega esta concepción al afirmar que lo genealógico es antiplatónico. Por ende, no supone trazar una línea lenta de evolución recortada en un horizonte teleológico, sino “seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas.” (Foucault 1971: 13)

En este sentido, sentar genealogías literarias haría emerger la diferencia y la discontinuidad, al tiempo que revelan como paradoja, el hecho de afirmar la identidad textual partiendo de un proceso heterogéneo. En nuestro caso concreto, se trata de recorrer, en la narrativa de Briante, las huellas del pasado textual que configura, y de ese modo, reemplazar la sucesión lineal por el entrecruzamiento intertextual. En ese sentido, la reescritura se vería como una modalidad de lectura que ve en el texto la lectura de sus ancestros (recordemos lo dicho acerca de el escribir como leer), aunque sus límites pueden ser descriptos, en coincidencia con Rosa, cuando advierte que esta operación crítica no supone “agotar la significación del texto en su propio reflejo especular de la literatura (hiperliteratura); sólo descubre un funcionamiento específico de la escritura que se señala como dominante pero no como excluyente” (Rosa 1990: 71).

Si esta operación admite ser reconocida como una nueva forma de la pregunta por la génesis de los textos, cabría postular su potencia teórica, efectuándola en un corte histórico mucho más amplio, para construir la historia de la literatura y sus periodizaciones cuestionando la idea de evolución literaria como proceso continuo y no problemático. Si una práctica de lectura genealógica conecta textos situados en temporalidades diferenciadas mediante una construcción serial, su vinculación, en el campo de la historia literaria, implica una idea de tradición (Jitrik 1993: 14).

Aquí también, la construcción de una genealogía conlleva la redefinición de un saber que en la *doxa* se asocia con la continuidad de algo idéntico a sí mismo. Al respecto, Foucault sostiene que, como instrumento teórico, la noción de tradición co-

loca dentro de un estatuto temporal singular, un conjunto de fenómenos diferenciados a los que torna sucesivos e idénticos: un fondo de permanencia que impide pensar la dispersión de la historia (Foucault 1969: 33-34)²¹. Mientras que, como lo recordábamos antes, Raymond Williams concibe la tradición como versión intencionalmente selectiva de un pasado configurado que se ratifica en el presente a través de un sentido de predispuesta continuidad. El cotejar a estos dos autores, disímiles en miradas, presupone, de nuevo, enfrentarnos con el juego pendular entre inconsciente político e intencionalidad política, moviéndose en función de un saber. Pero no se trata de eclecticismo; si Foucault lee el concepto de tradición como forma de la dispersión histórica, Williams privilegia la intencionalidad de una operación ideológica efectuada por las hegemonías para construir la tradición como garantía de su permanencia.

En el interior de todo corte histórico trabajan ciertos presupuestos, así, las nociones de desarrollo y evolución, que sedujeron al formalismo ruso en su intento por ligar, en el texto, sincronía con diacronía, reagrupan en una sucesión escrituras dispersas y las someten a un principio único y organizador. Sin embargo, desde el inicio de sus postulaciones, el propio Tinianov alertaba sobre la conveniencia de pensar en desplazamientos y saltos.

Si bien como es evidente, debemos a Foucault las medulares reflexiones que transforman los modos de historizar, esto es, la deconstrucción de una historia literaria basada en la linealidad; evolución e influencia se encuentran, como tantas veces, irónicamente desplegadas por Borges en el ensayo “Kafka y sus precursores”.²² Para eso, traza un itinerario de lectura kafkiano en textos heterónomos de autores disímiles entre sí (Zenón; un prosista chino del siglo IX, Kierkegaard, Browning, León Bloy y Lord Dunsay); aunque nada tienen en común, el principio que los une en la lectura es, justamente, la *previa* escritura de Kafka:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (Borges 1960: 148)

La peculiar genealogía borgeana, al invertir el principio de temporalidad/causalidad nos revela una paradoja: el hijo en realidad es el padre. Ha sido la teoría borgeana de los precursores la que nos facilitó el acceso a Foucault cuando sostiene que la búsqueda genealógica conjura la quimera del origen, para instalarnos en la incertidumbre al descubrir que, al comienzo de las cosas no se encuentra la identidad preservada o el lugar de la verdad, sino la discordia (Foucault 1971: 10). Simultáneamente, nos sustenta en la observación hecha al comienzo por nuestra parte: la intertextualidad hace posible un proceso de lectura reversible; si el hipotexto modifica al hipertexto, a su vez, la reescritura promueve una lectura diferente de la escritura precedente.

Pensemos en un ejemplo posible: la novela de Héctor Tizón, *Luz de las crueles provincias*, de 1995, y el borgeano "Poema Conjetural", de 1960, leído como su hipotexto. La novela modifica el texto borgeano en tanto subraya el sesgo ideológico en la visión histórica que el poema inscribe —podríamos decir, con Kristeva, que es un ideologema/embrague con la dicotomía sarmientina civilización versus barbarie— y pone en escena otras hipótesis explicativas, otras relaciones referenciales. Así, las "crueles provincias" no son bárbaras e ignorantes, tal como en el poema; en la geografía que dibuja Tizón constituyen un espacio signado por la desolación, aunque, en un tiempo pretérito, "para algunos esta tierra haya sido mártir o heroica, a juzgar por las listas de muertos, de uno y otro bando, grabadas por ignoto lapidario en el sitio de honor del cementerio, que las innumerables lluvias desleen."²³

Al mismo tiempo, este desplazamiento conlleva leer el texto derivado (la novela, en este caso) en dos direcciones: como clausura de una lectura ideológica del pasado y como reapertura, al asignarle nuevas cadenas de sentido. La escritura de Tizón neutraliza el predominio del "objeto Borges" releído, reanimando la polémica histórica unitarios-federales al reinsertarla en un nuevo campo ideológico, cuyo referente no está en el poema; de nuevo la dicotomía, pero esta vez de un período histórico posterior: peronismo versus antiperonismo.

Si un modo clásico de periodizar la literatura argentina suponía establecer un corte convencional entre el siglo XIX y el XX, la lectura genealógica que pretendemos efectuar, por el contrario, inserta ciertos aspectos de la escritura de Briante en una red de filiación textual que lo vincula con el texto canónico de Hernández, leído por la reescritura borgeana de "El fin".²⁴ Trataremos de observar cómo la escritura de Briante se genera en el juego de transformaciones y desplazamientos de este linaje, preguntándonos por la singularidad de su poética, por su diferencia. Aunque, como advierte Jitrik, daremos cuenta, obligadamente, de una dialéctica entre lo igual y lo diferente promovida por la especularidad como categoría y como procedimiento, porque "para reconocer lo diferente hay que empezar por reencontrarse con lo igual" (Jitrik 1995: 24). Así, habrá que atravesar los puntos de contacto, único modo de dar cuenta de los de difracción, de ruptura, de reescritura.

El término reescritura, de innegable matriz borgeana, es un operador de sentido crítico clave para este trabajo.²⁵ Si lo consideramos una modulación peculiar de la intertextualidad, se debe a que es más restringido y específico; atiende a los mecanismos de producción de una escritura en particular, connotando la idea de modificación, es decir, una productividad que altera la escritura precedente porque la lee de un cierto modo. Por eso es que, en términos de Laurette, la dominante de la reescritura sería la ambigüedad en la mimesis, en la representación, dada la ambivalencia que instaura su naturaleza alegórica: intenta ser un doble perfecto y, sin embargo, es lo perfectamente distinto:

La paridad, el parecido o la similitud fundan paradójicamente el acto de diferenciación que es la reescritura. La diferencia del pasticheur, lúdica, divertida o seria, implica un juego de referencia y de diferencia. (Laurette 1983: mimeo, 4)

Para Laurette, la reescritura se parece a un espejo extrañamente biselado en su función reflejante, porque el autor debe realizar la experiencia de una "curiosa incertidumbre" entre un saber idiomático de la escritura *pastichée* (la obra sometida a

reescritura) y su propio poder expresivo. Laurette considera que esta cuestión es capital: el escritor debe asimilar un código ajeno y, simultáneamente, desarrollar una escritura singular que supera la mimesis. Según se plantee esta tensión disyuntora (código ajeno/escritura personal), podríamos hablar de *textos* miméticos en los cuales el sujeto ha quedado alienado por la escritura del padre, o bien, de reescrituras donde la productividad, a pesar de que se funda en la mimesis, la excede.

Así, el trabajo crítico no se limitará a reducir la lectura de Briante a una referencia previamente fijada (el/los) textos ancestros, sino tratará de dar cuenta, como siempre intenta la crítica, de la singularidad de su escritura. Retomemos por un momento más, el conflicto implicado en las perspectivas adoptadas en las postulaciones de la intertextualidad: ¿pura dispersión en la escritura o falacia intencional en correspondencia con una noción cartesiana, metafísica y unitaria del sujeto que comenzó a ser puesta en crisis por Nietzsche? Si regresamos al pensamiento fundante de Bajtín, creemos poder atisbar lo que Kristeva, más interesada en la productividad del inconsciente y su trabajo en la lengua, sólo enuncia pero tal vez sin vincularlo suficientemente a la índole ideológica y social de ésta. El teórico ruso ya había escenificado conceptualmente una noción de sujeto múltiple que, en tanto conjunto de voces axiológicas se manifiesta en la estructura textual, pero responde a cierta concepción de la lengua como heteroglósica y del sujeto allí constituido, como de orden cultural y siempre en posición de “extrañamiento”. Por ello, no es independiente de las operaciones discursivas que lo constituyen, pero tampoco subsumible a ellas, dando lugar a una lectura que, superando la “falacia intencional”, atienda a los procesos de la semiosis en un juego de interacciones dialógicas que permiten pensar la identidad como fluyente entre las fuerzas subjetivas, inconscientes y las determinaciones socio-culturales de las posiciones del sujeto.

Finalmente, debemos mencionar, tal vez como instancia decisiva en relación con esta noción teórica, el libro de Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, precisamente porque su reflexión sobre la reescritura parte del interés crítico por la obra del ar-

gentino.²⁶ Esta circunstancia merece ser subrayada; no se trata de un estudio más sobre la obra borgeana, tampoco de una “aplicación” —según hemos tratado de precisar al comienzo de este capítulo, observábamos que en estas últimas décadas, la proliferación de la teoría literaria en la crítica académica suele ser abrumadora; muchas veces, lamentablemente, se trata de una mera reproducción llena de términos oscuros, que en casi nada contribuye a la lectura de los textos o a una deriva iluminadora de otros universos semióticos. Aquí, por el contrario, hay un trabajo crítico de productividad teórica; no solamente se exhibe un saber profundamente elaborado, sino que es la frecuentación reflexiva sobre la escritura de Borges, lo que da lugar y articula su rodeo teórico en torno de la idea de reescritura.

Esta posibilidad de lectura que promueve Borges procede, para Lafon, de un orden cultural centralmente importante. Habida cuenta de que la literatura borgeana interpela la modernidad, sin duda no se trata solamente de procedimientos eruditos, que ya fueran señalados por los primeros estudiosos de su obra, cuando aún la crítica filológica se desplegaba a partir de la idea de “fuente”; se trata de una operatoria general, diríamos nosotros, que es donde se afinca dicha interpelación.²⁷ No puede extrañar, por tanto, una afirmación inicial: existe una cultura borgeana, estamos en un siglo borgeano. ¿Cómo caracteriza ese fenómeno proliferante de remisiones constantes a lo que llamábamos “el objeto Borges”? Transcribamos a Lafon:

Mixte proliférant de dévotion et de dévoration, d'émerveillement et de détournement, dont une typologie (et même une phénoménologie) a déjà été ébauchée par certains critiques, en des tentatives voulées par la nature même de leur objet à l'incomplétude. (Lafon 1990: 9)

A la luz de esta concepción es que el crítico francés define su idea de reescritura, pensándola como una práctica global, y esclarece los dos movimientos principales, aunque no excluyentes, de sus procedimientos: la citación y la repetición. Nuevamente, el deseo de la precisión se pierde en el laberinto de la escritura, pues hay un exceso que imbrica permanentemente un procedimiento con el otro y desborda sus límites: la cita puede ser de

otros o de sí; la citación puede, así, ser repetición, y a su vez, ésta ser la otra. De nuevo, nos vemos reconducidos al pensamiento deleuziano sobre repetición y diferencia. Naturalmente, no nos proponemos el seguimiento de todos los modos de la reescritura que el libro analiza; queríamos destacar nuestra coincidencia con la lectura de Lafon, para cerrar este apartado con una hipótesis. Es pensable —creemos— que esta interpe- lación a la modernidad dada en la operatoria borgeana, consis- ta en un operador de relación contradictoria, característico del siglo XX, visto como “bisagra” entre dos epistemes. La primera, desarrollada fundamentalmente durante la modernidad, reco- nocible, entre otras rasgos, por la captación de la historicidad y la articulación de un discurso emancipatorio y progresista, teleológicamente orientado, donde, en estética, “lo nuevo” se presenta como un valor fundamental. Como lo han señalado diversos pensadores, la crisis de estos presupuestos epistemo- lógicos básicos, vinculada ante todo con la incapacidad de pen- sar la diferencia y con un reduccionismo humanista, ha deter- minado que, desde aproximadamente los años setenta en ade- lante, se produjera el paso concreto a una episteme de *lo otro*, caracterizada, entre muy diversos aspectos, por la captación del pensamiento, la historia y el arte como “eterno retorno de la diferencia”. Tales condiciones han determinado, en el campo concreto de la literatura, una notable variación respecto de la actitud ante la tradición y la historia entre los escritores de principios, mediados y fines del siglo, y es en este sentido que se puede pensar el corte a partir de las vanguardias históricas. Si éstas aún se situaban —pese a sus declamatorias alabanzas a los cambios tecnológicos del nuevo siglo— en el horizonte de una práctica estética que aún suponía la producción artesanal y de allí que en sus búsquedas experimentales de una nueva *tecné* aún repongan, del algún modo, lo que Walter Benjamin había llamado el aura del arte, el lejano mito román- tico que, como el cisne, canta cuando agoniza, de allí en más, el nuevo contexto del arte será la producción serial —como el mis- mo Benjamin lo anunciara en su famoso ensayo, “El arte en la era de la reproductibilidad técnica”—, no es sorprendente, en-

tonces, que se trabaje con la repetición y el simulacro. ¿No es esta condición de inmediato asociable a la escritura borgeana? ¿No aparece acaso, la repetición como dominante productiva de una escritura donde lo que vuelve incesantemente no es jamás lo mismo? Pareciera que no es necesario esperar la reflexión de Deleuze para observar la puesta en escena escrituraria de lo gestado como serialización y multiplicidad. De allí, conjetura- mos, el horror a lo idéntico, por eso la abominación de los espe- jos y de la cópula, según la falsa cita de un heresiarca de Tlön. Si esto es así, podríamos pensar la escritura borgeana precisa- mente como uno de los constituyentes fundamentales de esa “bisagra” entre dos epistemes y observar sus puntos de flexión respecto de lo que lo antecede y lo que le sigue. En otro lugar, comentando la lectura de Ricardo Piglia, quien ve a Borges como el último escritor decimonónico, por los gestos que, en su litera- tura, reiteran el culto del linaje y la ostentación de la cultura libresca, propia de las élites del siglo XIX, sentábamos un dis- senso en el sentido de que su escritura, a nuestro criterio, fun- da el siglo XX.²⁸ Hoy diríamos que sin duda, tales gestos existen, sólo que los leeríamos en el orden del simulacro, de la repe- tición entendida como el regreso de lo que ya devino otro.

En este sentido, entonces, es que este recorrido, nacida con Bajtín, de las nociones que se engloban en el común denomina- dor de “intertextualidad”, y que nos han conducido a la reescri- tura, ha excedido los bordes de una teoría (más todavía, los de una metodología) para devenir una cuestión fundamental en relación con ese desplazamiento epistémico. Ello explicaría, podemos arriesgar, uno de los motivos fundamentales del peso del “objeto Borges”, porque, si siempre se escribió a partir de otras escrituras, la conciencia de ello y las operatorias con que se la manifieste constituyen, precisamente, la dominante de la literatura borgeana. No es extraño, entonces, que superado el horizonte temporal de las vanguardias históricas, otros momen- tos vanguardistas —así los años sesenta— practiquen, a su vez, la reescritura, porque ya lo nuevo no será pensado como hori- zonte absoluto de lo nunca antes proferido, como lenguaje in- augural o prístino, sino que se profundizará esa conciencia. Y

en tal sentido, entre los narradores de ese período, Briante se destaca por su trabajo sobre la reescritura borgeana donde lo otro que vuelve implica también la perversión y la inversión de las marcas de Borges.

Notas

¹ Es importante observar que frecuentemente la crítica se ha centrado en la lectura de los “grandes” textos bajtinianos, ignorando los textos “menores” (artículos, apuntes dispersos, borradores, textos breves publicados en revistas, etc.). Consideramos que esto no ha permitido observar la evolución de un pensamiento intelectual a partir del trazado de su itinerario redaccional, aunando los materiales textuales con los pretextuales y paratextuales de que disponemos. En consecuencia, aunque no pretendemos realizar un análisis exhaustivo de su teoría, incorporamos como parte de este trabajo algunos textos usualmente no frecuentados por la crítica que iluminarán importantes cuestiones referidas a la evolución de esta noción que nos interesa, —la intertextualidad— en su pensamiento.

² Cabe aclarar que el título original del texto efectivamente publicado en ruso en 1929 fue *Problemas de la obra de Dostoievski*, pero cuando Bajtín lo reescribe entre 1961 y 1962 (y finalmente lo publica en 1963), decide cambiar el título por *Problemas de la poética de Dostoievski*. Esto es producto de un nuevo enfoque, en el que aúna las problemáticas surgidas de la poética histórica y la tradición genérica con cuestiones de índole teórica, sincrónica. Para obtener una idea cabal de los cambios a los que hacemos referencia, se pueden consultar sus artículos “Del libro *Problemas de la obra de Dostoievski (1929)*” y “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski” recopilados en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1990.

³ Sarlo y Altamarino recuerdan que los aportes de Tinianov y Jakobson sobre los estudios literarios hicieron que la oposición diacronía (evolución) —sincronía (sistema) pierda su importancia debido a que todo sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del mismo. Cfr. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura / sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

⁴ David Lodge destaca acertadamente que Bajtín elabora sus conceptualizaciones a partir de un operatoria binaria, es decir, trabaja con parejas de términos de carácter dicotómico y oposicional: monológico-dialógico, canónico-carnavalesco, poesía-prosa. Observa esto como coincidente con la tradición estructuralista, de Saussure en adelante. Cfr. David Lodge, “Después de Bakhtin.” En: *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*. Madrid: Visor, 1989, pp. 97-109.

⁵ En el artículo “Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski” extiende el par monologismo – dialogismo y afirma que representan dos concepciones del mundo: *el modelo cosificado* y *el modelo dialógico*. El monologismo cosifica la realidad al negar el carácter igualitario de las conciencias en su relación con la verdad. Recordemos, por otra parte, que Bajtín sostenía que la aparición del dialogismo fue posible por la emergencia del capitalismo en la Rusia de Dostoievski. La contradicción resultante anuló las posibilidades de explicación por parte de una conciencia monológica unívoca.

⁶ Bajtín reconoce el monologismo ideológico de Dostoievski (sujeto empírico), pero afirma que no emerge en su escritura porque el autor objetiviza su subjetividad creativa poniéndola en un nivel de horizontalidad y equidad respecto de las otras voces en diálogo.

⁷ Este artículo es la reelaboración de un texto breve de finales de la década del treinta o principios de los cuarenta, titulado "Para los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas". Una variante de este texto final, aprobada por Bajtín, se publicó póstumamente en Moscú bajo el título "Hacia una metodología de los estudios literarios".

⁸ De manera no declarada, Nicolás Rosa en su libro *El arte del olvido*, hace suya esta hipótesis bajtiniana sobre el papel de la memoria y el olvido en el proceso intertextual. Advierte que lo ya leído retorna como un pasado textual en la memoria — olvido de los textos (lectura — deslectura). Cfr. Nicolás Rosa, *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

⁹ Pese a su pretensión científicista (y aquí nos estamos remitiendo a un estadio temprano de la producción de Kristeva), es evidente en estas teorizaciones, así como en su teoría del lenguaje poético, desplegada en el famoso libro de 1974, *La révolution du langage poétique*, que Kristeva concibe lo poético en una ideología estética deudora del formalismo ruso y del lugar privilegiado que concedieron a las vanguardias.

¹⁰ En el artículo "Para una semiología de los paragramas", de 1966, desarrolla su concepción sobre el "lenguaje poético": es un funcionamiento propio tanto del lenguaje de la poesía como del de la prosa; es el único que tiene el poder de desarrollar el infinito del código lingüístico. Así, la importancia de las escrituras poéticas de vanguardia reside en que éstas se revelan como exploración y descubrimiento de las infinitas posibilidades del lenguaje.

¹¹ Recordemos que en "El sentido y la moda", de 1967, incluido en este mismo volumen, aparece una definición preliminar de ideograma: es "la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento."

¹² Para una revisión de las nociones de *anagrama* saussuriano y su reemplazo por la de *paragrama* remitimos al texto de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, donde es interesante ver la polémica que la autora establece con Kristeva. Allí, califica la lectura kristeviana de *Anagramas* como una "paráfrasis de la vulgata saussuriana" y explica por qué considera la extensión del concepto de paragrama propuesta por Kristeva como errónea y poco convincente. Cfr. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*. Buenos Aires: Hachette, 1983, pp. 55 y ss.

¹³ Al respecto, Kerbrat-Orecchioni explica: "El significado no sólo hace de un significante léxico formado por unidades distintivas contiguas sino que además puede vehicularse [sic] por medio de grafemas diseminados, que constituyen un 'significante discontinuo' de un nuevo tipo." (Ibid.: 55)

¹⁴ La escritura borgeana es un ejemplo privilegiado de la operatividad de esta noción. En otra ocasión, la hemos leído como escritura-lectura cuyo mecanismo nucleares serían la redundancia, la relectura y la reescritura de la tradición literaria. Si toda escritura opera así, cabe acotar que con la pérdida

de la "inocencia" respecto de la posibilidad representativa del lenguaje, y la conciencia de la intransitividad radical de la literatura, en las epistemes de la modernidad, la apetencia por lo nuevo de las vanguardias históricas se tensa con el saber que todo está ya escrito. Esta condición paradójica, tematizada de modo constante en Borges, duplica su peso en las escrituras posteriores, como es el caso de quien nos ocupa. Véase, Elisa Calabrese, "Borges: genealogía y escritura". En: *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996, pp. 97-137.

¹⁵ La novela polifónica moderna, representada por Sade, Joyce y Kafka, entre otros, se rebela contra las matrices constitutivas del pensamiento europeo: la identidad, la sustancia, la causalidad y la definición para reemplazarlas por otras: la analogía, la relación, la oposición y, por ende, el dialoguismo y la ambivalencia. Cfr. Kristeva, op.cit., pp. 219-225.

¹⁶ En la actualidad, el paratexto en relación con diversas teorías cognitivas sobre el desarrollo de los procesos de comprensión lectora, se ha convertido en un objeto de estudio autónomo y de importancia pedagógica debido a su relevancia en el desarrollo de la competencia lectora de los niños. Un ejemplo de este enfoque lo ofrece Maite Alvarado, quien ha desarrollado y precisado el término, diferenciando entre *paratexto autoral* (formado, entre otros elementos, por el título) y *paratexto editorial*; de acuerdo a los elementos paratextuales, reconoce un *paratexto icónico* y otro *verbal*. Cfr. Maite Alvarado, *Paratexto*. Buenos Aires: U.B.A., Oficina de Publicaciones del C.B.C., 1994.

¹⁷ Al respecto, Roberto Ferro señala acertadamente: "un prólogo siempre enuncia y anuncia 'van a leer esto', lo que supone presentar por anticipado el sentido, inscribir de antemano al lector en una red compactada y controlada de lo que ha sido dicho..." Agrega: "La gestualidad del prólogo está asimismo marcada por el espacio liminar que ocupa, una especie de muro de contención de todo desborde de lectura..." Véase, de Roberto Ferro, *La verdad, la corrección, lo 'correcto' del testimonio*. En: Revista sYc, N° 8, 1987 p. 89.

¹⁸ Cfr. Pierre Laurette, "A la sombra del pastiche. La reescritura: automatismo y contingencia." Mimeo de la cátedra "Análisis y Crítica II", U.N.R., Rosario, 1986.

¹⁹ Al respecto, cabe hacer algunas precisiones. En primer lugar, el concepto de *escritura*, tal como lo han teorizado Barthes, Derrida y Foucault —prescindiendo ahora de sus notorias diferencias— trae a la escena crítica el debate sobre el sujeto, en atención a la demolición de la idea tradicional de autor, entendido como la persona empírica y la escritura como producto de una intencionalidad exclusivamente consciente, que responde a un determinado proyecto. Se entiende aquí por sujeto textual al yo emergente de la escritura y que realiza ese doble movimiento por el cual constituye el discurso que, a la vez, lo constituye. En tal sentido, asumimos que ese yo se representa en su discurso y, por ello, se trata siempre de un proceso de ficcionalización.

²⁰ Resulta útil recurrir a una noción sumamente operativa, la de "imágenes de escritor", formulada por María Teresa Gramuglio, al referirse a construcciones en torno a las cuales "se arremolina [...] una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cues-

ciones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor...”, diseminadas por los autores tanto en sus propios textos literarios, cuanto en paratextos tales como entrevistas, reportajes, prólogos, notas, etc., cuya función consiste en intervenir en el campo cultural; en síntesis: cómo cada escritor piensa sus relaciones con la tradición, sus pares, los lectores, la crítica, la política y la sociedad. Cfr. M.T. Gramuglio, “La construcción de la imagen”, *Revista de lengua y literatura*, 4, 1988, pp. 3-16.

²¹ Al respecto, Theodor Adorno escribió: “La tradición como cualquier categoría histórico-filosófica, no hay que entenderla como si una generación, un estilo o un maestro entregase su arte en manos de otros en una perpetua carrera de relevos.” Además, ha señalado que no se debe criticar la tradición desde una actitud simplista, sino que hay que partir del estado actual de cosas y, atinadamente, reflexiona que nada debe ser aceptado por el mero hecho de que exista y porque alguna vez haya tenido algún valor, pero, al mismo tiempo, nada carece de valor porque haya pasado. Cfr. Theodor Adorno, *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1984. pp. 35-36.

²² Esta misma tesis borgeana ya se encontraba desarrollada, con frases textualmente idénticas, en el ensayo “Nathaniel Hawthorne” que también aparece en *Otras Inquisiciones*. Cfr. Calabrese, op. cit., 130 y ss.

²³ Héctor Tizón (1995), *Luz de las crueles provincias*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. Epígrafe, s./ p.

²⁴ Ricardo Piglia propuso superar la división tajante entre el siglo XIX y el XX y en su reemplazo desarrollar una perspectiva sesgada, de “travesía” o viaje genérico, temático o de matrices constructivas. Al respecto, cfr. “Entrevista a Ricardo Piglia”. En: *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teoría Literaria*. Año I, 1, 1980, p. 37.

²⁵ Remitimos al artículo de Víctor Zonana, “Varia fortuna de ‘Pierre Menard...’: proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria”. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 21. Madrid: Editorial Complutense, 1992.

²⁶ Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*. París: Editions du Seuil, 1990.

²⁷ Con “operatoria”, nos referimos a un obrar con el lenguaje que, aunque pueda, como de hecho ocurre, manifestarse en procedimientos, no es de orden retórico o estilístico, sino más bien nocional e ideológico. Es decir: se trata de una noción abstracta por la cual ese determinado modo de proceder con el lenguaje implica una manera de concebir la materia de la escritura, la escritura misma y por ende, remite a una ideología de la literatura y a una determinada poética.

²⁸ Véase al respecto, Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, op.cit.

¿Cómo periodizar los sesenta?

Dos dificultades se presentaron al tratar de focalizar la mirada crítica en el contexto de producción de Briante: una de ellas de carácter particular; la otra, general. La primera resulta evidente, hasta por lo breve de la extensión de este capítulo, que revela la carencia de estudios críticos particularmente dedicados a la producción de Miguel Briante. Un largo proceso de búsqueda nos permitió descubrir que no existe ningún libro, ni tampoco estudios de envergadura en revistas especializadas referidos a ella; el material crítico se limita a un número reducido de artículos, en su mayor parte aparecidos en suplementos literarios de diarios nacionales.

Mientras que la segunda depende de la necesidad de situar, a partir de un corte, el corpus narrativo de Briante; en tal sentido, se insertó en una problemática más compleja. En principio, porque a las historias de la literatura argentina que involucran la producción literaria desde los años sesenta hasta la actualidad, hay que eliminarles el plural: la única que se propuso esta tarea hasta ahora, fue la publicada por el Centro Editor de América Latina que bajo el título *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, agrupaba, en fascículos cuyos cortes respondían a criterios diversos —géneros, promociones de escritores, períodos históricos singularmente importantes ya incorporados por la historiografía, como por ejemplo, “generación del ochenta”, y otros— trabajos críticos y referencias bibliográficas.

ficas de consulta imprescindible. Por ello, agregamos algún otro material que trata en especial de algún aspecto que implícita o explícitamente, admite preguntas sobre la periodización y caracterización de la narrativa en el período que involucra ese corpus, a lo que se suma, en estos días, la reciente aparición del tomo XI de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, bajo un subtítulo indicador de un recorte que modifica los modos hasta ahora vigentes de periodizar: "*La narración gana la partida*".¹

Pero interesa ahora, aludir a uno de los problemas que plantea historizar las décadas de los sesenta y los setenta, que resulta de cómo hacer jugar la literatura en un contexto donde las transformaciones sociales y la hegemonía de lo político constituyen dominantes a tener en cuenta en las operaciones epistémicas. En nuestra opinión, esta circunstancia produce la indecisión respecto de los criterios empleados para reunir las producciones de escritores cuyo denominador común no se puede determinar más que sobreimprimiendo esa dominancia sobre la literatura en sí misma, en lugar de preguntarse por su modo de vinculación. Al respecto, la reciente *Historia crítica...* más arriba citada, parece responder a esta cuestión, cuando, al señalar el carácter implicado en su subtítulo, es decir, el predominio narrativo en la literatura del período, expone las divisiones temáticas del volumen a partir de las poéticas del momento, en cuyo imaginario confluyen los rasgos de las corrientes estéticas vigentes y las ideologías que impregnan los discursos sociales.

Cabe agregar, por otra parte, que el propio escritor se sentía incorporado a un momento de corte y tenía conciencia de que la literatura de mediados de los sesenta y principios de los setenta constituía una bisagra de cambio en el panorama de las poéticas narrativas, tal como se desprende de la lectura de un reportaje.²

¿Cómo se caracteriza el viraje de lo que se admite es un momento de vanguardismo tanto estético como político? ¿Qué marcas condicionan los cortes epocales? Porque, mientras "los sesenta" es una categoría que los historiadores han incorporado como objeto de estudio, en la literatura, en cambio, se suele hablar de "la literatura de los sesenta y los setenta" o de un

"entre décadas". Así ocurre en el fascículo ciento veintiséis de *La historia de la literatura argentina* de CEAL —titulado "La narrativa entre 1960 y 1970"— donde sus autoras, Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubietta, parten de un corte cronológico, la década de los sesenta, cuyo marco general lo constituyen determinando, por un lado, fenómenos culturales y editoriales, como la denominada "literatura del boom" latinoamericano, que configura un nuevo público lector, los jóvenes, promoviendo así el éxito masivo de las novelas de Sábato, Cortázar y Marechal, junto con la entronización absoluta de la figura de Borges. Por otro lado, destacan, en ese mismo orden, la aparición de varias revistas culturales, donde se organizan numerosos concursos literarios. Briante sería un claro ejemplo de este hecho: tal como ya se consignó, su cuento "Kincón" fue premiado por la revista *El Escarabajo de Oro* y su novela homónima fue finalista del premio de la editorial venezolana Monte Ávila.

En este punto se desplaza el criterio, pues en su intento por evitar caer en el mecanicismo decimonónico que supone el uso del método generacional como forma de historizar, prefieren emplear el término "promoción", que luego alterna con "generación", a fin de describir la emergencia de un conjunto de escritores de mediados de la década de los sesenta, situados en el contexto de una intensa politización del campo cultural. Al respecto, podríamos acotar que en este contexto, la utilidad nocional de un término tan impreciso como "generación", en el sentido de que no tiene fronteras nítidas —habida cuenta de que desechamos el aludido mecanicismo— es eficaz para describir la autoconciencia identitaria de grupos o "formaciones" intelectuales, que puede comprender en su inscripción —como de hecho ocurre en este caso— a más de una promoción intelectual.³ Creemos que a esto responde el movimiento que las autoras efectúan al hablar del período, entre "generación" y "promoción".

Por otra parte, si bien ya se ha consignado que la década de los sesenta constituye una categoría historiográfica cuyo recorte se sustenta en las profundas transformaciones políticas, ideológicas y culturales donde precisamente se han situado los albores

de la posmodernidad, no es menos evidente que, en lo que a la Argentina respecta, tal momento se recorta también en función, precisamente, del peronismo y de cómo se resignifica, en el imaginario de las élites intelectuales, el sentido y valor del movimiento popular. De tal modo, se toma en cuenta, para periodizar los sesenta, el corte producido por la caída del gobierno de Perón, lo que desplaza la fecha de inicio hasta 1955, mientras el final de la década se ubicaría en 1965, precisamente antes del golpe de Estado encabezado por el general Onganía. Estos años se califican, en el imaginario del peronismo como "la Resistencia", debido a que el movimiento se ve desplazado a la clandestinidad, situación que no se modifica con el llamado a las elecciones que permitieron a Arturo Frondizi el ascenso a la presidencia, gracias a una negociación que le ganó el voto del peronismo.⁴

Son los años de la emergencia, en nuestro país, de lo que se conoce como "nueva izquierda", donde debemos inscribir a más de una promoción de escritores y Briante sería, como Piglia, uno de los jóvenes, aunque no podemos desconocer el ejemplo de quienes, algo mayores, ya habían adelantado una actitud de diferenciación respecto del pensamiento liberal y conservador, pero asimismo de lo que consideraban "izquierdas tradicionales". Así, en el primer número de *Contorno*, revista que apareció desde 1953 hasta 1959, Ismael Viñas, al proclamarse portavoz generacional, declara que su grupo carece a la vez de ortodoxias y de maestros, no porque, como en los lúdicos juegos de los años veinte a treinta, se ejecutara un gozoso parricidio, sino porque sus mayores los han decepcionado. Así escribe:

Tenemos nuestra propia retórica juvenil. No estamos seguros de nuestra verdad. Ni sabemos la solución, ni gozamos de una clave. No tenemos ejemplos: los que tenían inteligencia, se han burlado, han fracasado, se han entregado o han huido. Los que tenían buena fe y coraje han carecido de inteligencia. (*Contorno*, N° 1, noviembre 1953).

Pero como esta cuestión se tratará algo más puntualmente en el capítulo que sigue, por ahora retomamos el comentario sobre nuestras fuentes, acotando que, como preocupación común de esta generación de escritores, las autoras señalan,

acertadamente, la interrogación sobre el papel que cumple la literatura; —diríamos nosotros, el imperativo sartreano de la necesidad de compromiso intelectual. Pero esta generación signada —y subrayamos sus términos— por la *diversidad* y el *aislamiento*, también se propone la búsqueda de nuevas formas, y, en correlación con la crítica literaria del momento, absorben el impacto epistémico del estructuralismo, la lingüística, la semiología y el pensamiento del grupo *Tel-Quel*; todo lo cual redundará en la tendencia a una reflexión y problematización de las formas de representación narrativa en la propia escritura; en síntesis, la dimensión autorreferencial.

Luego de este señalamiento descriptivo que marcaría rasgos de las poéticas, al posicionar a los escritores en el campo intelectual, insisten en la condición marginal que asumen los representantes de dicha generación, pues en su mayor parte, permanecen alejados de los circuitos consagratorios a nivel masivo; asimismo, consideran que no existe entre ellos ninguna corriente estética predominante, sino proyectos aislados. ¿Cómo aparecería la marginalidad en la escritura? Por la elección de una temática "popular" o por el uso de una lengua degradada, tanto como por la impugnación y demolición de las categorías genéricas canónicas y la adhesión a procedimientos de vanguardia. En lo que a dimensión referencial se refiere, y en consonancia, tanto con el imperativo político como con ese posicionamiento marginal, señalan la emergencia del peronismo como referente privilegiado. Y, en efecto, éste se reconoce oblicuamente en algunas de las primeras narraciones de Briante, como es el caso del cuento "El héroe" (*Las hamacas voladoras*, 1964), como luego se verá. Como conclusión de todo lo reseñado, caracterizan el imaginario intertextual de la época con las marcas que a continuación leemos:

...las huellas del sistema narrativo borgeano y de la producción de Onetti, así como también la "línea" que fija Cortázar; y junto a ellos, una intensa relectura de la obra de Roberto Arlt, negada hasta el momento por una literatura centrada en el "buen decir" y en el prejuicio de la mala escritura arltiana, y revalorizada a partir de este momento precisamente en lo que tiene de marginal... (Amar Sánchez et al., 1981: 650)

A lo que habría que agregar un dato importante, y es que la narrativa norteamericana forma parte del horizonte de lecturas de estos años; en lo que a Briante respecta, ha comentado su afición por ella, en especial por Faulkner y Hemingway.⁵ En síntesis, la literatura del período estaría signada por dos factores: por un lado, “una temática nacional, de fondo histórico, orientada hacia el contexto” —entendiendo por tal su acepción extratextual, esto es lo histórico-social, de allí el peronismo como referente—, así como la importancia de códigos y temas marginales —aquí se inserta Manuel Puig como nombre emblemático— y, por el otro, la importancia concedida al trabajo formal, que insta en las ficciones zonas de reflexión teórica acerca de “las condiciones de producción de su escritura, sobre el lenguaje que recortan, sobre el problema de la transcripción de otros códigos, y, sobre todo, sobre la literatura misma, como campo problemático”, donde la narrativa de Juan José Saer es el ejemplo privilegiado. (Ibid.: 651)

En el apartado “Los últimos narradores” y bajo la premisa “que no falte nadie”, las críticas realizan una extensa enumeración de escritores representativos de este recorte: Lamborghini, Libertella (tendencia anti-representativa), Piglia y Saer (la literatura como referente), Gusmán y Germán García (vertiente psicoanalítica), Soriano (revitalización del género policial), Medina (línea testimonial - realista) y Briante (“línea que señala la presencia de Borges”), entre otros, donde se puede apreciar lo diseminado y heteróclito como condición común de este trazado. Esta variedad indicaría —pensamos— la potencia de los proyectos de un período cuya estela transformadora de lo estético se prolonga hasta los años ochenta. Prolongación en el más amplio sentido del término; diríamos que el corte estaría dado porque el proceso cultural se dirige hacia su progresiva autonomización, fenómeno que demarca un hito en la conformación de lo que Frederic Jameson describe como “inconsciente político”, donde en el vasto imaginario cultural las imágenes de las cosas, sus “representaciones culturales”, adquieren más peso que las cosas en sí. Este corte radical puede situarse a fines de los sesenta, coincidentemente con los vastos movimien-

tos que mundialmente signaron un período transformador: el mayo francés; la crisis ideológico-política en el imaginario norteamericano que significó la guerra de Vietnam; la revolución cubana; los movimientos independentistas, emergentes a fines de los años cincuenta, de mayor o menor radicalización, pero todos ellos masivos, que pusieron fin al viejo orden colonial europeo; el hippismo, la emergencia del feminismo, son otros tantos factores que modifican las prácticas sociales y políticas, y constituyen incitaciones que interpelan fuertemente a los intelectuales. Desde esta perspectiva, la posmodernidad sería una vuelta de tuerca, un segundo momento en esa “liberación” o autonomización del referente en la esfera cultural y artística, cuya primera ruptura es la de la modernidad, tal como Foucault advierte en la escritura de Mallarmé, donde la literatura asume un rango de radical intransitividad. Si ese primer momento —donde algunos atisban la reificación— pretendía la “liberación” del signo de su referente, ahora, en esta segunda instancia posmoderna, continúa su socavamiento en el interior mismo del signo, haciéndolo estallar hasta provocar la ilusión de cierto lenguaje último, de significantes puros, que desemboca en la llamada cultura del simulacro, asociada con la esquizofrenia.⁶

Tal como lo podemos deducir a partir de la investigación filosófica, histórica, cultural y estética, uno de los rasgos más llamativos del siglo XX es su carácter de auténtica “bisagra” entre dos epistemes opuestas entre sí. Una episteme de lo mismo, desarrollada fundamentalmente durante la modernidad, la cual, entre otros aspectos, se caracteriza por la captación de la historicidad y la articulación de un discurso emancipatorio y progresista, teleológicamente orientado y donde “lo nuevo” se presenta como un valor fundamental. Pero, como lo han señalado diversos pensadores, la crisis de sus presupuestos epistemológicos básicos, vinculada ante todo con su incapacidad de pensar la diferencia y con su reduccionismo humanista, ha determinado que, desde aproximadamente los años setenta en adelante, se produjera el paso concreto a una episteme de lo otro, caracterizada, entre muy diversos aspectos, por la comprensión del pensamiento, la historia y el arte como “eterno retorno de la diferencia”, para

decirlo con palabras de Gilles Deleuze. Tales rasgos han determinado, en el campo concreto de la literatura, una notable variación respecto de la actitud ante la tradición y la historia entre los escritores de principios, mediados y fines del siglo.

Si todo esto es así, las consecuencias son importantes; por un lado, parece lógica esa prolongación de la que hablábamos, por lo que cualquier división convencional en décadas o generaciones cae por su propio peso y es pertinente, entonces, estudiar ese “entre décadas” que mencionamos; por otro, también es esperable una profunda modificación en las “textualidades” en todas las artes —con mayor razón en la escritura— y por último, no puede sorprender el peso del “objeto Borges”, más allá del “equivoco de la fama”, como él gustaba decir, dada la densidad que adquiere, en su escritura el proceso de cuestionamiento de la representación, tal como se exhibe en la productividad de la lectura que sobre ella han efectuado los filósofos posmodernos (entre otros, Foucault, Deleuze y el mismo Jameson).

Regresemos a los estudios sobre literatura argentina, para ver cómo, en un trabajo más reciente que el antes comentado, Cristina Piña traza el panorama de la narrativa argentina durante los setenta y ochenta.⁷ A diferencia de las críticas anteriores, plantea como criterio de recorte, la necesidad de selección para restringir el listado de autores a los más representativos de las tendencias a destacar, que serían escrituras donde se puede identificar fenómenos de transformación y ruptura en la configuración de nuevas poéticas. Así, se entiende por qué omite a los escritores ya canonizados (Cortázar, Bioy Casares, Sábato, Silvina Ocampo y Mujica Láinez) que siguieron produciendo durante esos veinte años. Acertadamente, agrega que *contra* la escritura de los consagrados “en el doble sentido de oposición y fondo sobre el cual se dibuja la figura” (Piña 1983:121-138), se recorta la de los escritores que escoge: Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Antonio Dal Masetto, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Juan Martini, Héctor Tizón, Angélica Gorodischer y Sylvia Iparraguirre, entre otros.⁸

Piña percibe una “doble grieta” en la literatura de este período: por un lado, la crisis de los sistemas de representación literaria, de la que emerge una pregunta central como operador de sen-

tido de la escritura: ¿cómo narrar?, por otro, la crisis institucional que supuso la dictadura militar a partir de 1976. Ambas instancias se ligan entre sí de manera indisoluble, porque, escribe:

...los narradores se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea y brutal tendiente a depurar toda forma de denuncia o de protesta y así homogeneizar el discurso cultural. (Piña 1993: 122)

Al mismo tiempo, la pregunta sobre la forma de narrar se relaciona con la recepción y adopción, por parte del campo intelectual argentino, de los discursos teóricos europeos que “ponen en tela de juicio la capacidad del lenguaje para hacerse cargo de lo real —la articulación entre las palabras y las cosas—, de portar un sentido”.⁹ Esta condición redundante en la pérdida de ingenuidad respecto del acto mismo de narrar, lo que constituye, entendemos, un argumento fuerte para sostener el vanguardismo del período; en este sentido, se podría pensar que las poéticas procedentes de los sesenta configuran una modulación diferente de las rupturas que caracterizaron a las vanguardias históricas.

Numerosos críticos coinciden en señalar la agresiva potencia con que el discurso del psicoanálisis contamina la cultura del momento; irrupción que se manifiesta, entre otros aspectos, en la aparición de numerosas revistas, pero sobre todo en la sobreimpresión de la terminología y las nociones de esta disciplina en un espectro amplio, que va desde estudios críticos destacados —como ocurre con los de Oscar Masotta—, hasta la divulgación y banalización. No es excepcional, entonces, que en la revista *Literal*, la novela de Briante, *Kincón*, se haya convertido en objeto de análisis y polémica psicoanalítica. Así lo refiere el mismo Briante:

Bueno, resulta que Gusmán escribió un artículo ahí donde decía que como yo ponía Mato Grosso con una sola “t”, era “mato de matar” y, por lo tanto, de “matar al padre”. El mismo Gusmán dice que hoy no haría esa interpretación. Sin embargo, creo que el quilombo se armó con lo experimental, con el tema de las voces y los cruces.¹⁰

Si admitimos lo expuesto más arriba en el orden del proceso cultural, es lógico incorporar la crisis del sistema de representación a la emergencia de un fenómeno más amplio; así, la pregunta sobre cómo narrar se manifiesta en las operaciones que producen transformaciones profundas en la textualidad narrativa; entre las que Piña, en el citado estudio, reconoce, como singularmente importantes: el alto grado de experimentación formal, marcada primordialmente por la fragmentación y la discontinuidad textuales; la apropiación de códigos diversos para configurar un discurso narrativo híbrido, de naturaleza intertextual, donde predominan la ironía y la parodia: aquí nuevamente el nombre de Puig es el paradigma por el privilegio otorgado al cine, aunque la hibridación se extiende a otros discursos como la historia, el periodismo y la teoría literaria; finalmente, la crítica señala la interpenetración demoledora de las fronteras entre "gran" literatura y los géneros menores, como la ciencia ficción, la novela de aventuras, el *comic* y, en especial, el policial negro, cuestión, ésta última, que imbrica en lo señalado respecto de las transformaciones de las prácticas políticas y el derrumbe de "los grandes relatos", en tanto apunta a la modificación ideológica del imaginario sobre "lo popular", que ya no es pensado como una esfera cultural asociada a una clase determinada, sino como universo de sentido.

En relación directa con lo que nos interesa ahora, Piña atinadamente apunta que este fenómeno de transformación textual conlleva un reordenamiento de la tradición, por lo que los nuevos "autores - faro" pasan a ser Borges y Roberto Arlt. Cruce de vertientes disímiles en las poéticas que reinscribe a Borges, paradigma de una poética elitista, con la diferencia y marginalidad arltianas; esta mezcla, como dominante escrituraria, condiciona que Cortázar pierda su hegemonía.¹¹

También Noemí Ulla examina la literatura del período situándose en ese "entre décadas". Así, en su libro *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*, si bien no se detiene en la producción de Briante, sí menciona ciertas marcas discursivas que podrían comprenderla, pues también se registran en su narrativa. Su hipótesis ge-

nerales que las marcas de la oralidad en la escritura —lo que denomina afianzamiento del coloquialismo— caracterizan el proyecto estético del período. Coincide con lo ya comentado, al reconocer que los escritores no adoptan una modalidad común ni simultánea, sino por el contrario, diversidad de registros en las voces. Su cautela metodológica revela los ecos de Yuri Lotman, cuando advierte que la "oralidad" no es tal en sí misma, sino un efecto producido por los procedimientos, pues, escribe: "el texto artístico no es el discurso oral, sino la representación del discurso oral en lo escrito." (Ulla 1996: 20)

En otro aspecto, Ulla destaca que el existencialismo (Sartre, Camus, Simone de Beauvoir) y los modelos provenientes de la narrativa norteamericana son determinantes en la redefinición de la relación entre discurso literario y referente socio-político. A ello atribuye el surgimiento del testimonio y de la crónica como tipos discursivos legitimados por los escritores que propugnaban el "compromiso literario". En este caso, un programa de escritura así entendido, en lo que a Briante respecta, no sería en absoluto pertinente; el escritor denegó una literatura que entendiera el compromiso como explicitación "de contenidos", o literatura panfletaria. En tal sentido, declaró:

Todos querían ser Sartre, escribir el gran fresco de la ciudad de Buenos Aires y cruzarse con Camus y Arlt. No podría haber personajes que no supieran filosofía. Ahí entramos nosotros, recuperando a Borges por un lado y peleando contra esa postura en el sentido de la politización panfletaria que se estaba haciendo.

Politización panfletaria no significa politización a secas, es obvio decirlo, sino para insistir en que aquí también su escritura modula una peculiar inflexión.

Lecturas críticas: lo breve, si bueno...

Ya se sabe que las historias de la literatura deben resumir en pocas líneas, los rasgos determinantes atribuidos a las escrituras particulares; lo interesante en este caso, sería observar si

hay constelaciones en común en el escaso espacio crítico concedido a Briante. Las tres críticas del citado fascículo de *Capítulo...*, anotan que la narrativa de nuestro autor se constituye en la saga de un pueblo, mediante el procedimiento de reconstruir ficcionalmente su historia y sus personajes, y prestan atención a la filiación borgeana de la novela *Kincón*, cuyos rasgos dominantes serían la oralidad, la trama de versiones e inversiones en el trazado de una biografía fictiva y la reinscripción de los símbolos borgeanos. Su lectura percibe con lucidez las condiciones relevantes de una escritura donde tales marcas no pueden desdoblarse y tiene, además, el mérito de dedicarse a lo menos atendido en la producción de un escritor catalogado más como cuentista que como novelista. Así se precisa en el siguiente pasaje:

Kincon [sic.] combina diversos hilos narrativos, cartas, recuerdos e intenta recoger la memoria oral del pueblo, a la vez que plantea la dificultad de su transcripción a la escritura. Se confrontan diversas versiones contradictorias y excluyentes que cuestionan la "verdad" del texto. Las formas del relato oral, el nivel lexical, el personaje de Kincon de legendario valor y su muerte en un duelo a cuchillos, así como la historia, que contada por muchos, es reconstruida por un narrador que duda de su fidelidad a los hechos, señalan la neta filiación borgiana de Briante. (Amar Sánchez et al.: *op.cit.*, 668)

Por su parte, en el citado artículo, Piña hace una breve mención a Miguel Briante y su libro *Ley de juego*. Advierte su parentesco con *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, con la que tiene en común "un cierto tono comparable, por lo argentino, con el de Borges y, entre los hombres de su generación, también captado por Miguel Briante en sus cuentos de paisanos." (Piña 1993: 128).

Si hablamos de Piglia, será interesante acotar que, con su característica intuición crítica, al incluir uno de los cuentos de Briante en su antología *Las Fieras*, de 1993, describe, en el prólogo, de modo sintético los rasgos determinantes de esta escritura, al hablar de [...] "los equívocos de la narración colectiva"... (Piglia: 8)

Según apuntáramos, la escasa circulación de los textos de Briante, que posiblemente sea uno de los factores para explicar la mínima atención de la crítica académica, contrasta con el

reconocimiento de escritores coetáneos o más jóvenes; al respecto, comentamos algunos puntos significativos del artículo de C.E. Feiling aparecido en el citado *dossier* del suplemento de *Página 12*, así como la nota del diario *Clarín*, firmada por Juan Martini, ambos homenajes en ocasión de la muerte del escritor. Significativamente, C. E. Feiling, titula "El fin" a su comentario, y así inscribe la única novela de Briante en su genealogía: Hernández-Lugones-Borges; en ella, sitúa el lugar de Briante como "el sobrino que dilapida la herencia, porque para eso están las herencias, porque la historia pesa demasiado para alguien tan talentoso", frase en la que ya está inscripta la idea de "bien mostrenco". Así lo describe:

...Miguel fue el único que se le animó a Borges, y a través de Borges a Hernández y a Lugones, a todo lo que tiene algún sentido llamar "literatura argentina". Para los que pregonan que Miguel "escribió poco", vaya la prueba de que reescribió a Borges, puntuó de otra forma el eterno duelo a cuchillo. En la novela de Miguel muere de nuevo un negro, muere Bentos Márquez Sesmeao, alias Carneiro, alias Kincón, alias y alias... (C.C. Feiling 1995: 5)

Omnipresente huella borgeana, también reconocida por Fogwill y Germán García. Por su parte, en su nota "Miguel Briante. El esplendor de lo breve", Martini afirma que *Las hamacas voladoras* "es una de las primeras relecturas de Borges que produce y publica la llamada generación del 60", y caracteriza las operaciones de reescritura del siguiente modo:

...Briante toma la voz de Borges y construye otro estilo: postula una teoría del relato —entrecortado, sombrío, oculto en lo que no se dice— y escribe como nadie: se saca al mismo tiempo a Borges de encima porque con Borges ha construido la máscara narrativa que le permite, en un mismo gesto, aislar a sus criaturas miserables de la influencia de la obra de Arlt. (Juan Martini 1995: 12)

Concluye su artículo con una hipótesis arriesgada: Briante manifestaría, en tanto representante de la generación del 60, la emergencia de las primeras relecturas de Borges y de Arlt en un "ejemplar proceso de síntesis." En nuestra lectura, matizaríamos esta observación en dos aspectos; en principio, al advertir que *Las hamacas voladoras* constituye la fase inicial de su

reescritura del texto borgeano, donde todavía no se ha logrado una productividad liberada del ancestro, en tal sentido, se halla aún en la instancia "mimética", dando al término el sentido que se ha explicitado en el capítulo anterior. En segundo lugar, la síntesis que Martini destaca implica un cruce donde también Arlt ha sido procesado por la relectura/reescritura desplazando ciertas trayectorias de sentido. Si en la escritura de Briante la marginalidad, la traición, remiten a los temas arltianos; si la mezcla y la fusión de registros híbridos escanden, a su modo, la lengua degradada del "mal" escritor, hay, sin embargo, una dislocación, lugar en el que la poética de Briante deniega la novela urbana arltiana, o, —para decirlo con sus palabras: "todos querían escribir el gran fresco de la ciudad de Buenos Aires"—; él, por el contrario, construye su geografía literaria en un pequeño pueblo de provincia. Éste es un punto donde el escritor entiende la reformulación de la literatura urbana proveniente de Arlt, hecha por los sesentistas, situándola en una zona vacilante, intermedia, para resignificar la clásica dicotomía, en un intento por redefinir también ese aspecto de la tradición cultural que opone, desde Sarmiento, lo urbano y lo rural, y asocia lo primero únicamente con la gran ciudad.

Algunos años antes de la muerte del escritor, en un número de 1990 de la revista *El Porteño*, Martín Caparrós, aunque enfrentado polémicamente con Briante por cuestiones que trataremos más adelante, acertadamente enuncia: "...los excelentes cuentos de *Ley de juego* [...] son cuentos de lectura difícil, cuentos abstractos a los que no se puede ingresar si no es a través de la fórmula gauchesca-Borges."¹²

Por su parte, María Rosa Lojo, en 1987, escribe un artículo crítico que trata de manera específica la narrativa de Miguel Briante, desde una perspectiva concentrada en lo temático, donde los personajes son vistos en su valor tipológico (por ejemplo, "el marginal") y deteniéndose también en una simbología del espacio; en tal sentido, la construcción de "un espacio para la marginalidad" sería la marca que define esta narrativa. Escribe:

Todo en la cuentística de Briante es obsesión, reiteración, retorno: de los personajes, de los paisajes, de los tiempos y los espacios que se integran por

fin en un *continuum* témporoespacial único y cíclico que se identifica con las aguas del Salado y fluye, como el río, hacia el olvido. (Lojo 1987: 122)

Si estos seres marginales y marginados (los locos, los asesinos, los suicidas) pueblan sus relatos, al relacionarlos implícitamente con cierta tradición naturalista, Lojo destaca que luchan inútilmente contra el orden establecido por la sociedad que los desprecia o a la que ellos mismos desprecian. Aunque esta perspectiva de lectura se instala en una mirada crítica diferente a la nuestra, coincidimos con ella cuando comenta que los marginales briantescos no proceden exclusivamente del trasfondo de la sociedad, —y aquí, indudablemente, se separaría de la tradición naturalista— sino también incorpora a las élites en decadencia; así a los estancieros que transgreden el orden de la burguesía pueblerina, al violar las normas de la moral pequeño burguesa: la elegancia convencional, la pulcritud, los principios de la "decencia y buenas costumbres" y la mesura en la administración de sus bienes. Es interesante señalar que tales transformaciones sociales apuntan también al peronismo en tanto la política de los dos gobiernos de Perón generó desplazamientos en una Argentina que ya nunca sería la misma: una de esas marcas atañe al rol de las élites terratenientes, los "dueños de la tierra", cuyos privilegios se vieron amenazados, por lo que establecieron alianzas estratégicas con una nueva burguesía urbana industrial en expansión. No es nuestro intento describir lo que tantos historiadores y sociólogos han estudiado, sino observar que la noción de "referente" —en este caso, el ejemplo del peronismo— requiere un ajuste en función de un nuevo modo de concebir la representación: es así que el referente no se limita a lo temático ni requiere mención explícita; es reconocible a partir de un discurso al que podemos atribuir un espesor en el sentido foucaultiano, donde el enunciado es una función de existencia que se incluye en el orden de los signos, pero que se imbrica con los dominios de objetos e interactúa en dispositivos; produciendo así modos de subjetivación y objetividades.

Finalmente, nos quedaría la mención del trabajo de Isabel Vassallo, incluido en el ya mencionado Tomo XI de la *Historia crítica de la literatura argentina*, lectura a destacar porque, interesándose por la cuentística de Briante, al que incorpora en paralelo con Isidoro Blastein, lo observa desde una perspectiva distinta a las hasta ahora estudiadas.¹³ En efecto, lejos de efectuar una aplicación mecanicista de nociones teóricas —como es el caso concreto del “punto de vista” que condiciona la actitud y el saber de quien narra—, la autora hace jugar la percepción de tal procedimiento focalizador en la productividad escrituraria, señalando sus efectos. Así, destaca cómo la mirada del narrador, en la cuentística de Briante, constituye lo que denomina “la construcción de la zona”, apuntando con ello a esa atmósfera ambigua, entre la evocación autobiográfica y el registro social, que conjuga el efecto de distancia con el de subjetividad. Este breve pasaje permite observar ese vaivén:

Desde el ahora de la enunciación, los fragmentos del pasado, tan vívidos, tan punzantes, se recuperan conformando una unidad, organizada desde una doble distancia: la del paso del tiempo y la de la ficción. (Vassallo 2000: 234).

Advertimos el señalamiento crítico de un procedimiento “singularizador” de difícil determinación, que por nuestra parte, aspiramos a mostrar en la lectura de textos y que caracterizamos como una voz simultáneamente singular y plural, en el sentido de que la mirada logra esa síntesis entre la memoria individual y la comunitaria.

Notas

¹ Habría mucho que decir respecto de las operaciones críticas fruto de una meditada reflexión de muchos años de trabajo crítico sobre la literatura argentina, que conducen a Jitrik al proyecto de una obra de gran envergadura, donde se trata de transponer los cortes habituales. Muchos de estos conceptos problematizadores fueron desarrollados por el crítico y teórico en un seminario de posgrado dictado en el marco de la Maestría en Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en 1997. Este trabajo es deudor de varias de estas nociones. Véase, al respecto, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Tomo XI (dirigida por Noé Jitrik). En relación con lo señalado aquí, algunos de los criterios que construyen la manera de recortar el período que nos importa, están expuestos en la “Introducción” de Elsa Drucaroff, directora del volumen citado, pp.7-15.

² En un reportaje con motivo de la reedición de *Kincón*, Briante admitió que su novela se halla marcada por la literatura de los sesenta y agregó: “La postulación sesentista atravesó los 70 y los 80. Ahora, si calculamos bien, la mía es literatura del 65 para adelante.” (Cfr. Entrevista a Miguel Briante, “No me interesan los escritores que parecen monaguillos”. En: *Revista La Maga*, Año 3, N° 94, 3-11-93. p. 50)

³ Con “formaciones” nos remitimos a lo postulado por Raymond Williams cuando se refiere a grupos de artistas o intelectuales unidos por lo que él llama “estructuras de sentimiento”, es decir a construcciones imaginarias en común respecto de sus ideologías, actitudes, maestros, posicionamientos socio-políticos, etc. La década que estamos considerando es particularmente pródiga en este aspecto y el grupo de la revista *Contorno* constituye uno de los ejemplos obligados. Véase, del citado autor, *Marxismo y literatura*, ed.cit.

⁴ Esta periodización no es privativa del interior del peronismo, sino que atañe a la cultura de las izquierdas en la Argentina. Citamos, como ejemplo de recorte 1955-1965 dos libros dedicados, como se advierte por su mismo título, a la década de los años sesenta, pero que efectúan una lectura con el desplazamiento de cinco años que apuntamos: *Intelectuales y poder en la década del sesenta* (Buenos Aires: Puntosur, 1991), de Silvia Sigal, y *Nuestros años sesentas*, (Buenos Aires: Puntosur, 1991), de Oscar Terán.

⁵ Briante colaboró en la traducción del reportaje en el que Hemingway desarrolla su teoría literaria del iceberg según lo declarado en el reportaje ya citado en la nota 1.

⁶ Nos resultó de consulta importante la recopilación de artículos de Frederic Jameson reunida en el libro *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción editora, 1997. No podríamos señalar en particular un capítulo para centrar la descripción de estos fenómenos, porque la mirada de Jameson “flota” panorámicamente por el horizonte epocal, señalando a la vez que particularidades, vastas relaciones.

⁷ La incorporación de este artículo para caracterizar las periodizaciones, es pertinente porque debemos recordar que, aunque la producción de Briante se desarrolla durante la década del sesenta y comienzos del setenta, muchos de los cuentos aparecidos en *Ley de juego* pertenecen a la década del ochenta. Por otra parte, de acuerdo con lo señalado en el párrafo anterior, el corte sesentista se prolongaría en esas décadas.

⁸ A pesar de que no forma parte del objeto de este trabajo, recordamos que Piña advierte la emergencia, a partir de los ochenta, de una literatura femenina con discursividad propia (Liliana Heker, Reina Roffé, Alicia Steimberg, Elvira Orphée y Angélica Gorodischer, como las escritoras más destacadas). Los rasgos esenciales de esta nueva textualidad son: lo implícito y el silencio, la elipsis y la sugerencia, el medio tono y el lirismo.

⁹ Indudablemente, la crisis de los sistemas de representación asume una modulación enfática en la llamada posmodernidad, aunque, como es obvio, la procedencia de la pregunta sobre cómo y qué narrar puede situarse en la reflexión macedoniana y su denegación del realismo, incomprensible para su momento histórico. La puesta en escritura de las postulaciones macedonianas se instala, de modo fuerte y definitivo en las operaciones escriturarias de Borges, de allí —creemos— que el peso del “objeto Borges” vaya más allá que una mera cuestión de canonización literaria, desde el momento en que, instalada ya esta conciencia irónica y dubitativa respecto de la representación, sería imposible para cualquier escritor ignorar tal puesta en escena.

¹⁰ Lamentablemente, luego de una ardua búsqueda no pudimos dar con este artículo de Luis Gusmán. El comentario de Briante figura en la entrevista antes referida.

¹¹ Para obtener una idea acabada de la hegemonía de Cortázar en el imaginario literario de los sesenta, a partir de la publicación de *Rayuela* en 1963, recomendamos la lectura del artículo “Destinos y recepción” de Graciela Montaldo, incluido en la excelente edición crítica de esta novela realizada por el proyecto Archivos, coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. Cfr. *Rayuela*. Buenos Aires: F.C.E., 1992. pp. 597-612.

¹² Citado por María Laura de Arriba en su artículo “Raras ficciones nuevas.” En: *Revista del CELEHIS*, Año 5, N^{ros} 6-7-8, 1996. Volumen 2, *Creación literaria y práctica en Latinoamérica*. pp. 243-253. Mar del Plata: UNMdP, 1996.

¹³ Se trata del capítulo “Típicos atracciones genericas: el punto de vista” (Op. Cit., pp.217-243), donde la crítica, ateniéndose a un operador de escritura específicamente narratológico, como es el “punto de vista”, expone una lectura relevante de las miradas, gestos y actitudes desde las que se narra.

Lecturas

Un dolor de cabeza: la pregunta por el referente

Recordemos, en este comienzo, una cita para retomar una cuestión problemática. Al recorrer el corpus crítico sobre la producción que nos ocupa, acordábamos con Amar Sánchez, Stern y Zubieta, cuando señalaban la emergencia del peronismo como “referente privilegiado”. Pero, más complejo será el intento por responder una pregunta que formulamos así: ¿qué entendemos por referente? Resulta evidente que términos tales como “referente”, “contexto”, “representación” y “realismo” no sólo juegan como operadores de sentido donde confluye, —sea explícitamente o no— cualquier reflexión crítico-estética, sino que constituyen una constelación donde el sentido se dispara en las direcciones, a veces opuestas, de un campo de tensiones conceptual.¹ Pero esta situación nos produce una angustia precisa; una vez asumida la decisión de tomar una posición al respecto, sabemos que el resultado se habrá desplazado con el proceso de la escritura y producirá nuevos interrogantes. Un comienzo posible nos lo ofrece una iluminadora cita de Noé Jitrik:

...[...] se puede pensar que la escritura es un puro hacerse, fuera de la idea misma de referencialidad. Esta posibilidad es hartamente tentadora, pero hasta cierto punto imposible pues se escriben signos; como tales, preceden e imponen el aspecto referencial... (“El orden de la escritura”. Material inédito puesto a disposición por el autor de los cursantes de un seminario dictado en la Maestría en Letras Hispánicas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en 1997).

Abierta, así, una vía de escape a la “cárcel del lenguaje”, nos enfrentamos con la irreductibilidad de los dos órdenes que toda

escritura implica, es decir el orden de los signos y el de la "realidad", sea cual fuere el alcance que demos a este último término; una vez superada la clausura textualista de los formalismos, queda en pie el interrogante sobre el estatuto de tales relaciones, por cuanto el artefacto semiótico y sus operaciones —retóricas, narratológicas, semánticas, etc.— proponen un tránsito de sentido por el cual ese artefacto se vincula con lo que está fuera de él: el extratexto.

Si Foucault situaba el corte epistémico entre lenguaje y realidad, constitutivo de la cultura occidental de la modernidad, en la escritura de Mallarmé y su "*l'absence de toute rose*", George Steiner, por su parte, reconociendo esta procedencia, sin embargo acota que todos nuestros hábitos lingüísticos se obstinan en denegar tal ausencia, que no podemos sino admitir teóricamente. De ello, concluye que no decimos ni leemos el mundo, lo real, sino ese "texto del mundo tal como ha sido cifrado previamente por nosotros" (Steiner 1991:203). Así, podríamos entender el referente como una construcción, en el sentido de que la escritura, en tanto práctica discursiva, no aprehende una realidad exterior de modo transparente o no problemático; articula un dispositivo simbólico para proveer imágenes del mundo; en tal sentido, si por una parte, su materialidad hace patente la ausencia de la cosa, por otra, la repone en tanto representación. En este "efecto de lo real" —tal como Barthes lo llamara refiriéndose en particular, a la estética realista— se juega todo el espectro de configuraciones que distingue a una poética de otras.

Ahora bien, el sintagma que recordábamos al comienzo cita el peronismo como "referente privilegiado" y esta observación nos remite de nuevo al contexto epocal de los años sesenta y a las características culturales del momento. Para situarnos en una perspectiva que nos sea accesible y afín, habida cuenta de que no somos historiadores y por ende, no pretenderemos dar cuenta del peronismo como fenómeno fáctico, ni analizar sus causas y consecuencias históricas, pensamos en ciertas perspectivas disciplinares de la historia cuyo enfoque nos resulta un ámbito reconocible por detentar en él un cierto aire de familia. Tal es el caso, por ejemplo, de la historia cultural desde las

reflexiones de uno de sus notorios teóricos, Roger Chartier. Ese aire de familia proviene de que, en su mirada, el lenguaje dista de concebirse como algo transparente, es decir, mero portador de una realidad preexistente, que le sea "externa", pues el historiador, —proclama Chartier— debe reconocer que en la forma misma de los documentos se construye una representación de la realidad. Según este criterio, la representación sería: "el conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes construyen y proponen una imagen de sí mismos" (Chartier: 1996, 95), es decir, lo que en otros términos, llamamos el imaginario social. Si pensamos en el tejido social mismo en tanto constituido por una trama de discursos, y a éstos no solamente como lo que se dice y escribe en un estado social dado, sino también como un campo donde interactúan los sistemas cognitivos y las distribuciones discursivas que organizan lo decible, lo escribible y lo argumentable, es en ese lugar donde situaremos el referente. No podríamos, entonces, no coincidir con Marc Angenot cuando, al interrogarse sobre si los textos literarios se refieren o no a lo real, precisa que tal referencia tiene lugar "...en la mediación de los lenguajes y de los discursos que una sociedad concreta conoce diferencialmente e incluso de manera antagónica con lo real..." (Angenot 1998:95-96).

Por lo tanto, nos interesa el peronismo en función del tejido discursivo de representaciones producido en torno de un movimiento histórico que transforma profunda e irremisiblemente el devenir del país; tanto es así que, desde su emergencia, no solamente divide las aguas de los discursos sociales —esto es, de esas representaciones en el imaginario colectivo— hasta el punto de que, desde la lectura de ciertos textos históricos o literarios, se configuran "dos naciones" o sea dos proyectos inconciliables entre sí; sino también en su mismo seno su autoimagen se desplaza y cambia de signo ciertos significantes fundamentales.² Aspecto, este último, que nos interesa porque atañe particularmente a esa periodización 1955-1965 que mencionáramos en el capítulo precedente.

Un poco de historia

Unas pocas líneas sobre las transformaciones en los imaginarios intelectuales de la década del sesenta en lo concerniente al peronismo podrán explicarse —creemos— en la pretensión de esbozar, no un mapa detallado, propósito que nos excede pues implicaría puntualidad en las demarcaciones y ejemplificaciones documentales detalladas, sino más bien un croquis desde el cual leer algunos hitos del inconsciente político en el sentido de Jameson, para dar cuenta de estas marcas generacionales en el espesor de la escritura de Briante.

¿Cómo aparecía la representación del peronismo en sus comienzos para el imaginario de los intelectuales liberales o de izquierda, en general provenientes de las capas medias urbanas? Arriesgándonos a la simplificación —ya se dijo: un croquis— y exceptuando a ciertos grupos de intelectuales nacionalistas y católicos, podríamos citar, a modo de ejemplo, el siguiente pasaje de *Sobre héroes y tumbas*, una novela paradigmática en este sentido:

...[...] todo giraba vertiginosamente en torno de la figura de Alejandra, hasta cuando pensaba en Perón y Rosas, pues en aquella muchacha descendiente de unitarios y sin embargo, partidaria de los federales, en aquella contradictoria y viviente conclusión de la historia argentina, parecía sintetizarse, ante sus ojos, todo lo que había de caótico y de encontrado, de endemoniado y desgarrado, de equívoco y opaco. (Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y tumbas*. Sudamericana¹, 1961, 186).

Dejamos de lado cuestiones problemáticas referidas a la visión sabatiana, que arremolinaron en torno del escritor debates aún hoy en vigencia, desde una de las primeras críticas ideológicas de la novela, patente en una famosa reseña de Josefina Ludmer, donde advierte que es imposible superar el dualismo, o las contradicciones insolubles “con un pensamiento antidialéctico”, hasta algunas opiniones contrarias a la afirmación de Oscar Terán cuando sostiene que el ensayo de Sábato *El otro rostro del peronismo. Carta abierta a Mario Amadeo*, de 1956, es una de las primeras revisiones del peronismo hechas desde

el sector que lo rechazaba.³ Tales cuestiones no nos interesan en este momento, en cambio, sí nos importa destacar que estas representaciones del país, como dividido en mitades contrapuestas e inconciliables, se encontraban en circulación en los discursos del momento, tanto de la oposición, cuanto en el interior del peronismo mismo, y la asociación con el pasado —en este caso, el rosismo, período homologable, entre otras cosas, por la escisión interna— era un lugar común. Pensemos que, en el espectro político-ideológico que se había congregado en torno del, para entonces, coronel Perón, no era despreciable el aporte de sectores nacionalistas que lo consideraban un obstáculo para el avance del comunismo, especialmente en función de su precedente acción unificadora con los sindicatos, desde la Secretaría de Trabajo y Previsión, que ejerciera como participante e hijo dilecto de la revolución militar de 1943.⁴ Estas condiciones, aunque naturalmente no son las únicas, hacen comprensible que en las elecciones de 1946 que dieron el triunfo al peronismo, los principales representantes de la izquierda —el Partido Socialista y el Comunista— se alinearan con el liberalismo en la llamada Unión Democrática, el frente que disputaba con Perón. La lectura hecha por las izquierdas en ese momento, consideraba al militar un filofascista, discípulo de Mussolini, aliado de Franco, y, por si eso fuera poco, el principal causante del desvío populista del curso de la clase obrera, destinada, según la ortodoxia marxista, a ser la protagonista de toda posible revolución. En el terreno discursivo, basta pensar en el eslogan que divulgaba dicho frente, donde se esgrimía la necesidad de elegir a uno de los términos de la antinomia expresada “Perón o Braden”, para atisbar uno de los elementos de la resignificación posterior a la que aludimos, habida cuenta de que Braden era el embajador norteamericano.

Por ello, los nudos de la constelación crítica con que los sesenta verían esa lectura, si bien el panorama —insistimos— es complejo y múltiple, podrían sintetizarse en dos supuestos: el primero, que las izquierdas del momento no supieron apreciar el sentido del levantamiento popular del 17 de octubre, y el se-

gundo, que esa alianza con el frente opositor significaba nada menos que un apoyo al imperialismo.⁵

Después de 1955, entonces, cunde la necesidad generacional —recuérdese lo dicho en el capítulo dedicado a la periodización, en cuanto a que el uso de este término engloba a varias promociones del campo intelectual— de reinterpretar el peronismo; se gesta ya una creciente conciencia del corte que este movimiento implicaba en la vida social, política e ideológica del país, se advierte su profunda raigambre popular y que, lejos de constituir un “desvío” en la marcha hacia lo que, ya en el lenguaje de los sesenta, se denomina “liberación”, (aludiendo con ello a la polarización ideológica que sitúa, como principal enemigo al imperialismo, otrora inglés, ahora norteamericano), las clases obreras y populares persisten en situarse identitariamente en su horizonte; por ende, se expande entre los intelectuales, la idea de que constituyen una generación “hija del peronismo”, en tanto éste ha dividido las aguas, y que todo proyecto progresista o revolucionario no puede prescindir de él ni dejar de interpretarlo correctamente.

Así pues, se produce la emergencia de lo conocido como “nueva izquierda” que no solamente se opone a la lectura y actitudes que las izquierdas tradicionales tuvieron ante los comienzos del peronismo, sino que imbrican, en esta resignificación, un cruce nocional con la mirada ideológica del revisionismo histórico, característica del nacionalismo, en una hibridación que “contamina” modos de pensamiento de procedencias antagónicas: marxismo y nacionalismo, pero cuya convivencia puede explicarse desde ese polo ideológicamente dominante del antiimperialismo, sin dejar de lado, por otra parte, tanto las incitaciones provocadas por los acontecimientos mundiales reseñados anteriormente, cuanto los aportes de otros fenómenos, como el catolicismo tercermundista y la expansión de los movimientos estudiantiles. Tal como lo explica claramente Carlos Altamirano, en un libro reciente con el que reconocemos una deuda significativa, esta generación que se declara sin maestros, sin embargo abreva conceptualmente de tres libros que pueden reconocerse precursores. Escribe Altamirano:

Varios de los autores cuyos libros interpelarían ese deseo de inventario, ofreciendo una versión diferente no sólo del peronismo, sino también de la historia nacional, no pertenecían a las filas de la joven generación ni reclamaban esa pertenencia. Citemos, como ejemplo, algunos de los títulos sobre los cuales volveremos reiteradamente en este trabajo: *Historia crítica de los partidos políticos argentinos* (1956), de Rodolfo Puiggròs, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (1957), de Jorge Abelardo Ramos, *La formación de la conciencia nacional* (1960), de Juan José Hernández Arregui. Sería imposible desconocer el papel que tuvieron estos libros y otros escritos de los mismos autores en la animación de la situación revisionista, aún cuando no todos los círculos de la nueva generación de izquierda los tomaran como guías. (Carlos Altamirano: 2001, 59-60)

Aparte de la proliferación, en el campo cultural del período, de numerosas revistas literarias y publicaciones periódicas, algunas efímeras y otras de mayor permanencia, que indican un momento de gran efervescencia cultural, es visible que en casi todas ellas se manifiesta la flexión ideológica que tensa los debates literarios en torno de cuestiones tales como la literatura y el compromiso, la función social y política del escritor, el valor de la literatura para la lucha revolucionaria, y que toda esta temática se anuda tomando al peronismo como eje. Así, por ejemplo, son paradigmáticos en este sentido los debates sostenidos por Ernesto Sábato y Hernández Arregui en torno a la cultura nacional, o el hecho de que, ya en los setenta, la revista literaria dirigida y fundada por el escritor Abelardo Castillo, *El escarabajo de oro*, instaurara su discurso en función de una constelación de motivos que rodean tales temas.

Es en este contexto ideológico de la nueva izquierda donde podemos ubicar, entonces, a Miguel Briante, y así comprender más ampliamente lo que reseñábamos en el capítulo anterior, al puntualizar las líneas dedicadas al escritor en la *Historia de la literatura argentina* de Capítulo: el peronismo como “referente privilegiado” podría traducirse, pensamos, en esta red discursiva de revisión y resignificación efectuada por esa generación donde inscribir a Briante y donde él mismo —según los pasajes citados de sus reportajes— se reconocía.

Cabría cerrar estas líneas con palabras de Ricardo Piglia, traspolándolas como si fueran del mismo Briante; podrían, en

efecto, serlo. Se puede detectar, en el editorial con que Piglia presenta una nueva revista, ciertos tópicos discursivos que implican el imaginario con que la nueva generación sesentista contempla el peronismo: la remisión al 17 de octubre como momento inaugural y genuino, donde se expresa de modo prístino el pueblo —construcción que conforma un verdadero mito de fundación— a la vez que la crítica a esa lectura de las izquierdas tradicionales, que identificaron peronismo y fascismo, a la que se considera viciada de error por una impronta europeísta en su modo de ver las cosas, que supuestamente le impidió evaluar un fenómeno de índole “nacional”, presupuesto que, a la vez, enraíza en otra construcción del imaginario del momento, que podríamos denominar la singularidad de la cultura y la historia latinoamericanas. Será suficiente citar este breve pasaje:

El 17 de octubre es la primera fecha en esta historia. El primer símbolo *real* construido por la nueva clase obrera. Su primer intento violento por participar en la vida política.

Habituada a juzgar la realidad argentina según los últimos acontecimientos europeos, la izquierda habló de fascismo. (Ricardo Piglia, “Literatura y sociedad”. En: *Literatura y sociedad*, N° 1, octubre-diciembre de 1965).

Una escritura en ciernes: *Las hamacas voladoras* y otros relatos

Hay escritores que nacen maduros; por lo general, se trata de quienes publican luego de haber escrito durante años, sin que ese primer momento productivo haya conocido la imprenta; otros, por el contrario, independientemente de los cambios que puedan observarse en sus búsquedas, en sus poéticas o en sus proyectos estéticos, permiten seguir el vaivén de una voz en su intento por constituirse. Briante fue un escritor precoz; los relatos que componen *Las hamacas voladoras* fueron escritos durante su adolescencia y juventud, entre los quince y los veintiún años: esta escritura se desarrolla, entonces, aproximadamente desde 1961 hasta 1965.

El corpus de relatos que incluye este libro primerizo, inicialmente estaba formado por diez cuentos, pero las sucesivas edicio-

nes exhiben las modificaciones a que el escritor las sometió. La primera edición de 1964, con el sello de Falbo Librero, al igual que la segunda de 1966, recoge los siguientes cuentos: “Capítulo primero”; “El héroe”; “El último día”; “Las hamacas voladoras”; “Triángulo”; “Kincón”; “Otro héroe”; “El embudo”; “El lienzo” y “Fin de Iglesias”. Pasa bastante tiempo —exactamente veintiún años, hasta 1987— para que salga a luz la tercera, en editorial Puntosur, bajo el título de *Las hamacas voladoras y otros relatos*, con un prólogo del propio Briante. Para esta edición, suprimió los cuentos “El último día” y “Fin de Iglesias”, que el escritor ya había elegido, previamente, para componer la antología *Ley de juego* (1983). Los cambios no se limitan a exclusiones; así, agrega “Sol remoto” y “Uñas contra el acero del máuser” que aparecen por primera vez. También cambia el título del cuento “El lienzo” por “La tela”, y conserva los textos antes enumerados. La cuarta edición forma parte de una colección que acompañaba el suplemento dominical del diario *Página 12*, donde se reitera el contenido de la tercera. La citada antología, *Ley de juego*, de 1983, incorpora también dos cuentos que no aparecen en *Las hamacas...*, aunque fueron escritos en la misma época; nos referimos a “Dijo que tenía que volver”, de 1964, y “La vasca”, de 1968, con lo que este corpus narrativo se amplía hasta llegar a catorce relatos. Estos cambios pautados por el propio escritor, así como algunas observaciones del prólogo citado, donde se distancia para leerse a sí mismo, apuntan a cierta concepción de la escritura como significancia siempre en movimiento, más que responder a la idea de “obra” en el sentido barthesiano, es decir una totalidad cuya completud quedaría cerrada.

En consonancia con ello, y reiterando lo enunciado como pauta teórica, en cuanto al campo de tensiones que potencian la escritura hacia zonas de contacto o de fractura, no estamos sustentando una lectura que respeta el orden cronológico de la producción; en consecuencia, la inclusión del cuento “La vasca”, muy posterior a los otros, está motivada por las relaciones que teje con esos textos; de tal modo que permite aproximar la mirada al juego entre las marcas de la identidad y de la diferencia.

El prólogo de 1987, escrito por Briante especialmente para la tercera edición, como todo paratexto, funciona como un protocolo de lectura: prescribe cómo leer lo que sigue. Simultáneamente, constituye un metatexto explícito, en el que aparece la reflexión sobre la propia escritura; de ella, entre otros puntos de interés, emergen ciertas filiaciones literarias y preferencias de lectura, también procura encontrar algunos rasgos en común que permitan caracterizar una producción heterogénea.⁶ Mientras que para nosotros, en cambio, leer este metatexto nos interesa para observar, más bien, cuáles serían, para él, las dominantes que definen una escritura en ciernes y la ubican como una producción oscilante entre múltiples referentes literarios cruzados, así, lo que se ha periodizado como la segunda vanguardia argentina de los sesenta (Cortázar como nombre emblemático), una de cuyas operaciones características sería la relectura, que incorpora legados anteriores y coexistentes.

En relación con el "objeto Borges", si en los capítulos precedentes ya se hizo mención de su relevancia en el campo literario desde los sesenta, ahora es el momento de precisar algunos datos contextuales que exhiben su omnívora contundencia en el imaginario textual. La densidad que van adquiriendo su figura y su escritura en las formaciones intelectuales del período se dibuja en este mapa: en 1953, Roger Caillois traduce *El Aleph* al francés y comienza la edición de sus *Obras completas*; tras la caída de Perón, en 1955, es nombrado director de la Biblioteca Nacional e ingresa a la Academia Argentina de Letras; en 1956 recibe el Premio Nacional de Literatura y, en 1964, ya se baraja su nombre como candidato al Premio Nobel.⁷ En lo que a Briante atañe, es evidente que su producción no podría sino desarrollarse imbuida de este imaginario, pero lo interesante sería poder ver que su lectura de Borges exhibe costados singulares.

La condición más arriba señalada en lo referente al cruce de tradiciones o legados, en las lecturas que hace la generación de entre décadas, "molesta" las operaciones de periodización al pretender historizar tales cortes. No reiteraremos lo dicho; lo concretaremos en una pregunta que se hace patente en la escena del prólogo: ¿cómo periodizar, si esta "generación" o pro-

moción de escritores produce una literatura que efectúa a la vez operaciones de corte y de diálogo? Así se explicaría, a nuestro juicio, que al caracterizar otro "entre décadas", es decir, la de los setenta proyectada hacia los ochenta, la crítica destaque rasgos que no admiten la elección de una dominante, pues ¿qué preferir: la experimentación, el compromiso, la literatura "menor" (en el sentido deleuzeano) que luego deviene canónica, la emergencia del erotismo, el énfasis en la remisión a un referente donde se cifran conflictos histórico-políticos?

Diríamos que si abandonamos el agrupamiento, móvil, por otra parte, de formaciones de escritores o la preeminencia temática, podríamos aventurar el inicio de poéticas narrativas configuradas "democráticamente", entendiendo por este término el signo de la cultura posmoderna en ciernes: el abandono de las pretensiones totalizantes, la movilidad, el fragmento, el cambio, el cruce y el montaje y en especial, la hibridación de filiaciones —como en el caso Borges/Arlt, una especie de oxímoron si lo pensáramos como cruce sustentado en las afinidades.

Más allá del enfoque sociológico de Bürger respecto de la liquidación del proyecto de las vanguardias históricas, pensamos que la literatura posterior —en tanto escritura— no puede pensarse sin esa experiencia.⁸ Por tal razón, adherimos a quienes admiten la existencia de otros momentos vanguardistas e inscribimos en ellos a quienes tienen una actitud de búsqueda experimental como es el caso de Briante, aunque con una salvedad importante: la categoría de "lo nuevo", fundamental para las estéticas de vanguardia, se desplaza entendiéndose no ya como lo inventado desde cero, sino como reescritura y relectura.⁹

Pero volvamos al prólogo, para ver cómo Briante concentra en dos instancias fundamentales el proyecto de escritura de esos años. En primer lugar, destacaríamos el *sesgo experimental*, con ello se apunta a que los procedimientos, el artificio técnico que articula la escritura no sólo son determinantes, sino que en ciertos casos, se constituyen en la materia misma del relato. Briante nos provee de un dato significativo, cuando comenta que es el montaje del monólogo interior, el lugar donde se inscribe su lectura del *Ulises*, de James Joyce. Nombre emblemático si los hay,

para mentar una narrativa vanguardista y que inmediatamente remite a preferencias compartidas con escritores del momento, para dar sólo un caso notorio, pensemos en las huellas joyceanas en la escritura de Ricardo Piglia. Si los estudios críticos que revisamos precedentemente destacaban, al definir las textualidades de estas décadas, como operador reconocible la apropiación estética de los procedimientos de otras artes, o esa suerte de traducción de códigos extralingüísticos, entre ellos, el cine de manera privilegiada; en el caso que nos interesa, hay que subrayar la importancia de la pintura, cuestión que también lo acerca a uno de los ideogramas de las vanguardias históricas, que, como es sabido, propiciaban la “contaminación” entre las artes; la pintura en especial fue un sello distintivo del surrealismo, cuyos postulados emergen de manera relevante, tanto en una como en la otra.

En el citado prólogo, Briante reconoce, en la construcción de sus relatos, la huella simultánea del cubismo y del cine, detectable en ciertos procedimientos como la sintaxis fragmentaria y los cruces espaciales y temporales.¹⁰ Este interés y peculiar sensibilidad para la pintura, años más tarde, dará lugar a su tarea periodística como crítico de arte, pero, lo que es críticamente más significativo, pueden ser un indicador de esa capacidad escrituraria para generar una atmósfera singular en la ambientación de sus relatos, —lo que Isabel Vasallo (op. cit. : 233) denomina “la zona”.¹¹

En segundo lugar, esa singularización de lo narrado que produce el efecto de lo personalmente vivido, puede atribuirse a una ficción donde *lo autobiográfico* asume carácter de operador privilegiado, es decir, conforma una matriz generadora de la ficción. La escritura, así, se monta sobre los materiales provistos por la escena primordial: su “arché” es la experiencia de infancia y adolescencia en su pueblo natal, General Belgrano. Al respecto, y reconociendo este rasgo como marca generacional de “los 60”, Briante escribe:

Borges me dijo una vez que su mejor cuento era “La intrusa” porque “casi no contenía ninguna confesión”. Todos —menos los que en ese tiempo publicaban en los tranquilos suplementos dominicales de la tradición y la propie-

dad— escribíamos libros más o menos urgentes, en los que lo autobiográfico se entrecruzaba con todo aquello que aprendíamos.

Sin duda, estas apreciaciones nos importaron en tanto hitos que delinear algunos lugares de su poética, pero, a fin de ordenar nuestra lectura de este corpus, nos propusimos como criterio de segmentación agrupar los relatos en función de los distintos operadores de sentido que polarizan privilegiadamente la narración en cada uno, entendiendo por tales aquellos núcleos motivadores a partir de los cuales se genera la escritura. Constituimos así, las siguientes constelaciones de lo narrable: 1) la construcción serial de una biografía fictiva; 2) la preeminencia de la incorporación del referente histórico-político; 3) la experimentación como materia del relato y 4) la filiación borgeana. Tal vez sea obvio especificar que atribuir rango “dominante” a estos operadores no quiere decir “exclusivo”; no sólo se entrecruzan, sino pueden detectarse en lo explícito o en lo solapado, lo alusivo, lo connotado. Es más, esperamos que esto ocurra así, en razón del intento por mostrar la dinámica de una escritura. Respecto del grupo de relatos que agrupamos según la dominante borgeana, dan lugar a ciertos interrogantes, tales como: ¿la lectura-escritura articulada en la reescritura de estos cuentos, supone una estrategia de diferenciación y/o transgresión del *objeto Borges*? ¿Podríamos calificar esta escritura en ciernes como *post-borgeana*? Y, por último, ¿qué huellas apuntarían a esa lectura primeriza, o dicho de otro modo, de qué estrategias se apropia? Por ahora, y apelando al “suspence” clásico del policial de enigma, dejamos estas preguntas en el aire, con la intención de provocar algún interés en el lector.

La construcción serial de una “biografía fictiva”¹²

La continuidad narrativa que se establece entre los cuentos “Capítulo primero” (1962), “Último día” (1964), “Dijo que tenía que volver” (1964) y el relato “La vasca”, escrito algunos años después, en 1968, nos permite establecer una serie en la que la

ficcionalización de lo autobiográfico se convierte en material narrativo de primer orden para construir la "biografía fictiva" de un adolescente.

Como ya dijimos, Briante, siguiendo a Borges, responde a una concepción escrituraria de la producción como significancia siempre en movimiento; así, este criterio serial se pone de manifiesto en la organización de la antología *Ley de juego*, cuyos primeros cuatro textos son: "Capítulo primero", "Último día", "La vasca" y "Dijo que tenía que volver", respectivamente.

En relación con el fenómeno intertextual, observamos, en algunos núcleos narrativos de las historias, relaciones intratextuales que remiten de un texto a otro. Así, el material narrativo solicita del lector la construcción de su propia serie, pero no se trata de aspirar a la completud, o la "obra total", más bien diríamos que en esa constelación no solamente puede comenzarse según se prefiera, sino que las versiones proponen montajes que dejan interrogantes que no pretenden una solución. Apenas un hilo anuda esta serie; es el que trama aspectos, fragmentos o miradas episódicas en la historia de un adolescente pueblerino, así se construye su "biografía" fragmentaria, que tiene como contexto general los relatos que configuran la historia local, lo que podría decirse la "petite histoire" pueblerina.

La historia presentada en "Capítulo primero" (este paratexto funciona como indicador importante del constructo serial), se organiza en cinco segmentos, delimitados por espacios en blanco, cada uno de ellos, a su vez, elude la división en párrafos, determinando la necesidad de una lectura minuciosa y detenida.

El orden del acontecer está alterado: desde un presente narrativo en el que el narrador-protagonista rememora en forma desordenada, durante la hora de la siesta en la casa de su abuela, lo que pasó tres días antes; es posible, de esta manera, advertir las huellas joyceanas a las que aludimos:

O por qué a cada rato volvían las escenas: papá que tardaba en llegar; mamá, diciéndome: Vamos a buscar a tu padre. Pero no, no era así. Dijo: Andá a buscar a tu padre. Era la una de la tarde, en verano. Nadie, por la calle. El pueblo, a esa hora, estaba siempre quieto: seguía así hasta las cuatro. (LHVb: 13)

Los fragmentos rememorados permiten reconstruir una trama instalada en un ritual de repetición: todos los mediodías el chico debía ir a buscar a su padre al bar para llevarlo a almorzar a su casa; pero ése día, el padre, perdidamente ebrio, se cae en la calle, mientras la mirada escrutadora del pueblo se esconde detrás de las ventanas. Dolorosa y vergonzosa rutina que desemboca en violencia; durante un almuerzo cualquiera, el matrimonio discute fuertemente y el padre termina herido por un "vidrio astillado". El fluir del recuerdo se instaura desde un presente en que el niño se encuentra en casa de su abuela, desconsolado y consciente de la situación, aunque los adultos intenten enmascararla. Como se podrá observar, la anécdota es mínima y corriente. Sin embargo, la construcción del relato y la elección de técnicas narrativas complejas convierte a este cuento en un texto singular. En este sentido, el recurso fundamental es la presencia de un narrador autodiegético con focalización interna; recurso que establece un grado mínimo de distancia del personaje narrador respecto de sí mismo y, en consecuencia, una tendencia a la identificación absoluta, necesaria en la representación de la conciencia de un niño, aspecto éste que, además de constituir lo mentado por Vasallo como "la zona" —en este caso, de la subjetividad— permite emparentar el relato, a partir de este procedimiento, con uno de los textos paradigmáticos de la eficacia con que se puede construir a un niño sin describirlo, a partir del puro registro de un posible lenguaje; pensemos en "Después del almuerzo", de Cortázar.

Después, papá, se dejó resbalar hasta el suelo, apretando la espalda contra la pared. Y yo sentí un dolor extraño, en algún lugar de mi cuerpo. Pero no el mismo dolor de siempre, no esa especie de vergüenza que soportaba todos los mediodías, cuando lo ayudaba a volver a casa. (LHVb: 14-15)

Cabe aclarar que no podríamos catalogar este cuento como un *relato autobiográfico* ficcionalizado, porque, por un lado, deberíamos indagar en la biografía del sujeto empírico para determinar la posible ficcionalización de episodios reales de su vida; además de ser una tarea irrelevante, nos conduciría a una lectura anclada en el biografismo, ello nos determina, teóricamente, a elegir la noción de "biografía fictiva".

Por otra parte, desde el punto de vista genérico, lo autobiográfico (aún en la ficción) supone la representación y evaluación de etapas anteriores de la vida de un personaje. Estos episodios son recapitulados, organizados y evaluados desde un presente que reconfigura un pasado otorgándole un nuevo sentido.¹³ En otras palabras, el *yo adulto* focalizaría la conciencia de un *yo infantil* o *adolescente*.

En cambio, "Capítulo primero" construye —de allí el símil cortazariano— un verosímil en el estatuto de la conciencia, de la subjetividad; asistimos como si fuera en presencia, a la impotencia de un niño que no puede comunicar su dolor y su angustia ante una situación de la que no puede tomar distancia por su edad, ni efectuar racionalizaciones analíticas: "Sentí ganas de llorar y lo hice silenciosamente, hundiendo la cara entre las manos, esperando que alguien viniera y me encontrara así." (LHVb: 17)

Por su parte, el cuento "El último día" constituye el "segundo capítulo" de esta biografía fictiva.¹⁴ El procedimiento narrativo y su estructuración son similares al primero, ya que aquí también se superponen dos tiempos: un presente (el último día de clases) desde el que un adolescente, que ahora tiene dieciséis años, recuerda los cuatro años como pupilo en un colegio religioso.

El narrador heterodiegético por medio de la focalización interna nos refiere, de manera especial, el primer día en el colegio del protagonista, cuya voz se incrusta por medio del uso del paréntesis y más tarde, como discurso referido por el narrador:

(Los otros no te habían visto todavía, Barril. Quizá yo te encontré de casualidad en el dormitorio. Seguramente eras nuevo o esa vez estabas de paso. Pero justo ese día —como siempre— tuviste que aparecer). (LHVa: 27)

La rememoración surge mientras el protagonista recorre infructuosamente el colegio, intentando encontrar a uno de los religiosos, apodado "Barrilito", quien fue el encargado del taller de encuadernación. Las anécdotas recordadas tienen como referente privilegiado a este cura y los castigos que le aplicaba. Durante esta búsqueda, planifica diversas maneras de vengar-

se, ahora que sabe que su madre lo cambiará de colegio. Sin embargo, cuando se encuentran, ante el saludo del cura que le desea que le vaya muy bien, la venganza se diluye y él lo saluda amablemente. Nuevamente, la atmósfera, la violencia, el castigo como marcas de coacción, como trabas a la libertad adolescente, como sellos de humillación, revelan las dominantes ideológicas de un período donde el psicoanálisis hegemonizaba las lecturas críticas respecto de una educación coercitiva, dejándose emparentar con el Walsh de *Los oficios terrestres*. Por otra parte, puesto que el escenario geográfico ya no es el pueblo, sino la ciudad de Buenos Aires, advertimos que esta locación es excepcional en la cuentística de Briante y que la gran ciudad no es un referente destacado; si la narrativa de briante pudiera calificarse de "urbana", este término tendría un alcance diferente al habitual, querría decir "pequeño pueblo" y no la "gran ciudad".

Así, si vemos la continuidad fragmentaria en un elemento que se repite, la figura del padre reapareciendo en el relato "Dijo que tenía que volver", por otra parte, atribuimos a este relato suma importancia pues Briante comienza a construir una saga narrativa: la historia del pueblo y sus habitantes. Es aquí donde el pueblo deviene el referente privilegiado; se construye como un espacio cuyo margen tiene un sesgo particular, dado por una serie de personajes que luego reaparecerán en forma recurrente en otros relatos. Si Puig mira, de modo a veces tierno y humorístico, a veces despiadadamente irónico y crítico el mal gusto y los estereotipos ideológicos de las clases medias urbanas, aquí también se construyen tales estereotipos, pero la mirada es duramente crítica. Los rasgos que se destacan para construir la ideología pueblerina caracterizan a sus representantes como jueces y censores: Vicente es apodado "el loco", "el borracho"; la hermana del narrador es cuestionada porque viola las viejas costumbres, según las cuales una joven de veinte años no puede trabar relación con un forastero. En "Capítulo primero", el niño protagonista se siente avergonzado ante "la gente en la ventana" que todos los mediodías observa su humillación al tener que sacar a su padre del bar.

Se establecen numerosas relaciones intratextuales con los relatos anteriores, especialmente con "Capítulo primero". El siguiente fragmento es un claro ejemplo:

Y más que de visita venía a revisar a ese hombre (Vicente, el loco) que había vuelto, más flaco pero más tranquilo, tres años después de aquel día (que sí recuerdo, aunque fue antes) en que desde la ventana vimos gente amontonada frente al negocio, y después oímos arrancar la ambulancia, y justo frente a nosotros pasaba, corriendo, Pablo. (*LdJ*: 61).

De esta manera concluye la historia anterior, si tomamos en cuenta que "Capítulo primero" tenía un final abierto: Pablo se escapaba de la casa de su abuela y al llegar a la suya veía a su madre llorando y una ambulancia que se alejaba. El lector podría perfectamente imaginar la muerte no narrada de Vicente, el padre, pero ahora nos enteramos de otra forma de muerte; fue internado en un manicomio. Por primera vez, aparecen los personajes con sus nombres propios: el chico se llama Pablo, su madre, María Laura, mientras "el loco" o "el borracho" son apodos de Vicente, que había aparecido en "Capítulo primero", débil nexo dado por los nombres, pero que permite vincular los dos textos como miradas diferentes sobre una misma historia.

Se va gestando así un procedimiento característico de la narrativa de Briante, mediante el cual el narrador, inseguro de su saber, intenta reconstruir, a partir de los dichos y comentarios de los habitantes del pueblo, una historia ya instalada en la memoria de todos. La incertidumbre del narrador ante lo que narra expresa un cuestionamiento epistémico respecto de la verdad: ese saber colectivo se guarda en la memoria, pero es de índole necesariamente imaginaria. Entre la verdad de lo acontecido y lo relatado hay siempre grietas y fisuras producidas tanto por el olvido cuanto por la invención, en el sentido de que, al recordar, evaluamos, juzgamos, y "rellenamos" según lo inferido de los hechos, aquello que ignoramos. Desde esta etapa inicial, Briante va incentivando y perfeccionando este mecanismo hasta que en su novela *Kincón*, lleva al extremo este procedimiento hasta convertirlo en operatoria privilegiada; construye allí, un rompecabezas de versiones y contraversiones en el que se entrecruzan la historia y la ficción popular.

En este relato que nos ocupa, "Dijo que tenía que volver", el narrador es un amigo de Pablo que a la sazón, vive en La Plata y varios años después intenta reconstruir un acontecimiento ocurrido durante su infancia, cuando él tenía diez años. Advierete constantemente, al hacerlo, que está relatando una historia referida por otros y, muchas veces, duda de las versiones recogidas:

A ese viaje aludía mi madre con frecuencia, cuando yo era chico, mezclándolo extrañamente con su relato sobre Raúl Gonzáles, en ocasiones con un tono dulce, otras con un tono sarcástico que no puedo entender. [...] Y cuenta las cosas de un modo raro, confuso, mi madre. (*ibid.*, 63)

Al otro día, o quizá esa misma tarde, mi madre (aunque tal vez a ella se lo contaron y ahora, con el tiempo, cree haberlos visto), desde la ventana vio a Vicente salir, por primera vez desde que volviera de ese lugar... [...] Y dice que fueron al boliche, mi madre. No sé si es cierto. (*ibid.*, 65)

La monotonía pueblerina se ve alterada con la llegada de un forastero: Raúl Gonzáles que viene a visitar a Vicente. Pablo le comenta al narrador que viene del mismo lugar donde había estado su padre. A partir de este dato, sumado a su atildada apariencia, la gente del pueblo deduce que, en realidad, es un médico que viene a revisar a su paciente. Finalmente, en un baile de primavera, Raúl Gonzáles se emborracha y "...se abrió la camisa, de un golpe, haciendo saltar los botones, [...] Abajo, estaba la camiseta del manicomio." (*ibid.*, 73) Irónicamente, el narrador mismo no logra descubrir que la muchacha, calificada por su madre como "la más linda del pueblo", con quien Gonzáles bailó y entabló una relación, en realidad, es su hermana e irá al manicomio a visitarlo una vez al mes. La anécdota, en sí misma banal, apunta a metaforizar el juego de apariencia/realidad pues, como en este caso, el aspecto exterior del personaje hace pensar que se trata de alguien "respetable", cuando está tan loco como Vicente.

La serie se cierra con el relato "La vasca", cuya inclusión no responde al criterio cronológico de ordenamiento de la producción. La reescritura como marca borgeana afecta tanto la textualidad, como el criterio de recorte del corpus: el escritor incluye este texto en *Ley de juego* precedido por "Capítulo pri-

nero" y "Último día" y, a su vez, seguido por "Dijo que tenía que volver". En efecto, retoma la historia de Pablo para reescribirla, por medio de la incorporación de nuevos datos e informaciones que reconfiguran la historia, pero, al mismo tiempo, los textos anteriores reaparecen a modo de comentarios y anécdotas de los personajes. En el siguiente fragmento, el narrador (nuevamente, Pablo) alude de manera elíptica a las historias de "Capítulo primero" y "El último día":

A veces yo me callaba; aún a fines del verano quedaban cosas que solo ellos, los que vivían en el pueblo, y yo solo podía referirme a lo que había sucedido antes de que me fuera (a los nueve años) o en las vacaciones, durante los siete u ocho años en que había vuelto. A veces contaba cosas de Buenos Aires, de los curas y el colegio. (*Lds.*: 34)

La presencia recurrente de la historia del padre es una marca indeleble en la memoria del pueblo que ha apodado a Pablo como "el hijo del loco Iriarte". El segundo nombre de Pablo es también Vicente como el de su padre, y hace emerger, como mandato inconsciente —de nuevo, Freud— la historia de su infancia:

Estábamos bailando y Mariana me preguntó cuál era mi nombre completo. Entonces dijo que mi segundo nombre era igual al de mi padre, si no se invocaba, y hubo que empezar a hablar de eso, de cuando vivíamos en el pueblo, de las veces que habían internado a mi padre y si era cierto que estaba loco. (*ibid.*, 41-42)

Ya lo dijimos varias veces: la narrativa de Briante se desdobra a partir de un movimiento fluctuante entre el retroceso y el avance. Lo narrado retrocede incorporando motivos temáticos previos, y genera así un efecto de redundancia: contar una vez más lo ya contado. Este procedimiento contribuye a que la historia adquiera el espesor de lo implícito; se conserva el imaginario de una sociedad pueblerina, donde ciertas historias privadas se convierten en propiedad pública y son recuperadas del olvido a través de la repetición. Pero, al mismo tiempo, en el devenir de la escritura, se anticipan narraciones nuevas, motivos que podríamos denominar *microhistorias*. Es-

tas microhistorias que generalmente aparecen a través del diálogo de los personajes o bien como recuerdos fragmentarios, luego se expanden para convertirse en nuevos relatos. Esta condición produce siempre, en el crítico, la necesidad de rectificar ciertas nociones teóricas ¿pero no es esto lo que ocurre con los escritores que nos interesan?

Así, cuando pensamos en la idea de saga, tenemos como referente esas vastas construcciones del realismo a la Balzac, donde, por más complejos que sean los avatares de los personajes, o la variación del protagonismo generacional del personaje eje del relato —esto, si se trata de la historia de una gens—, es posible reconstruir la lógica lineal de la historia a través del tiempo, de acuerdo con esa aspiración a la completud propia de la obra orgánica. Aquí, por el contrario, exhibiendo una estética de experimentación, la narración se autoalimenta en ese ir y venir por la circulación de las versiones.

Este tejido de microhistorias, de gérmenes de relatos que articula la escritura de Briante, se pone de manifiesto en "La vasca": Pablo y sus amigos se reúnen en el Club Social y el tema de las conversaciones gira en torno a los estancieros, los Anchorena y los Laver, sus comportamientos, sus supuestas modalidades. Y es mediante el diálogo de los personajes, como ingresa un relato futuro, "Habrà que matar a los perros", presentado como microhistoria. Citemos una vez más, un pasaje:

Nosotros decimos de la vieja, porque estaba loca. Está bien. No se aguantó lo de venirse en banda y mandó a los peones que rompieran la pileta de natación y la cancha de tenis y todo lo que la hacía acordar de los buenos tiempos.

—Una loca.

—Justo, Carlitos, una loca. Pero también la Inglesa estaba loca, rayada por los perros y porque se le iba achicando el campito, pero nadie dice nada, porque iba a nuestras casas a jugar a la canasta. (*Lds.*: 49)

Por último, no podríamos omitir la reinscripción de la vieja antinomia capital — interior, en una reescritura de la metáfora sarmientina, pero signada por las marcas ideológicas de los sesenta; se trata de una relectura de la tradición que, en vez de resignificar lo urbano desde lo rural, invirtiendo a Sarmiento, o

dejar filtrar por los intersticios de lo urbano los restos de la barbarie, instala una ambigua mirada en una zona de frontera, el pueblo. Allí, los adolescentes del pueblo se sienten invadidos por la presencia de los turistas que llegan de la capital, eso determina que la hora de la siesta sea el momento oportuno para nadar en el río, sin tener que compartirlo con los forasteros. Pero esta relación es ambigua, participan de ella el rechazo y la fascinación: a los muchachos les resultan atractivas las jóvenes ciudadanas, —entre ellas la Vasca— en contraste con las del pueblo.

El tratamiento del referente histórico

La historia argentina reciente —muy reciente, en función de las fechas de publicación— aparece como ineludible referente en los cuentos “El héroe” y “Otro héroe”; los dos fueron parte de la primera edición de *Las hamacas voladoras*, a la que se añade “Uñas contra el acero del máuser”, de 1965, en la tercera edición.

Aunque existen alusiones al pasado histórico que permiten situar mínimamente algunas de sus historias; estos textos configuran en la producción de Briante una serie singular y atípica, tal como lo destacan Amar Sánchez, Stern y Zubieta, en el ya varias veces citado artículo, donde, en referencia a Briante, especifican que el peronismo aparece sólo como alusión no como generador de la trama de la historia; en tal sentido, los cuentos mencionados serían una excepción. Sin embargo, si hemos dedicado unas líneas iniciales a la cuestión del peronismo, es porque, más allá de lo explícito, ciertos ideogramas textuales “emorgan” (para decirlo kristevianamente) con las representaciones revisionistas del peronismo propias de los sesenta, según procuramos reseñar, y en tal sentido, dan cuenta de las marcas generacionales patentes en la escritura.

Antes de adentrarnos en la lectura, tendremos que revisar ciertas cuestiones; a ello nos condiciona el hablar de “referente histórico”, lo cual trae a escena el ya muy transitado tema teó-

rico de la historia y la ficción, que se vincula con un cierto saber sobre hechos que han ingresado o podrían hacerlo, al discurso histórico.

En primer lugar, tal como lo dice Jitrik en su interesante estudio sobre la novela histórica, debemos distinguir entre *referente* y *referido*, ambos anudados en la idea de representación.¹⁵ El referente es una imagen o saber preexistente y autónomo, que reside en el discurso histórico, y el referido, que se ubica en el orden de lo constructivo, organiza una nueva *imagen* en la que el referente es modificado mediante mecanismos de representación literaria. Pero, el referente persiste y se reconoce; Jitrik afirma que no es inerte, “se lo construye a los efectos de poder consagrarlo como tal, de que sirva como tal”. (Jitrik 1997: 53)

La imagen generada trasciende lo referido (es decir, la transformación operada) y se sitúa en el terreno de la significación, instaurando otro nivel de lectura que se encuentra ligado a los niveles precedentes.

Hechas estas consideraciones, no nos detendremos más tiempo en un problema que ya en otro lugar ha sido tratado, sólo nos interesa destacar que Briante trabaja esta problemática años antes de su “explosión” en la novela argentina luego de la última dictadura militar¹⁶. El protagonista de “El héroe” (1964) es un piloto de guerra; también aquí el procedimiento del entrecruzamiento temporal permite contrastar aquello que, en su memoria, es un pasado heroico, cifrado en su recuerdo del bombardeo, con un presente signado por la vergüenza, puesto que el piloto, pasado a retiro, ahora atiende una casilla de venta de cigarrillos frente a un hospital. Es así como la fuerza militar contribuye al sustento de sus oficiales retirados e intenta compensar la magra pensión que les otorga, pero la ironía es evidente: ese “heroísmo” es algo que nadie quiere recordar, por eso el piloto resulta ser un resto, algo sepultado en el olvido.

Simbólicamente, la destrucción de ese pasado glorioso (la pérdida del “prestigio” según el protagonista) se alterna con la “construcción” de ese presente de olvido y deshonra representado por la construcción de la casilla:

Lucho dijo que ya estaban frente al hospital. La vas a pasar piola, dijo. O fue otro: pero la estaban armando. Los golpes subían en la vereda, seguramente entre los tipos curiosos que se habrán parado a mirar, iban hasta él (hasta mí contra mi cara los golpes rebotan y se extienden y de pronto tienen forma precisa): pero son martillos y seguro que la casilla ya está casi en alto. (LHV: 19)

La situación se trama sobre un contexto referencial específico: el bombardeo de la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955, llevado a cabo por los aviones Catalina de la Marina, que formó parte del fracasado levantamiento militar contra Perón, durante su segundo gobierno. No obstante, el texto establece un pacto endeble con dicho contexto; es el lector quien repone, a partir de las marcas indiciales, tal referente. Los índices remiten a localizaciones espaciales, pero los topónimos están cuidadosamente elegidos para posibilitar esas inferencias (entre ellos, la Pirámide de Mayo, la Avenida de Mayo, Palomar o Punta Indio) aunque no haya marcas alusivas al tiempo; es esperable que sea así, porque ¿cuántos bombardeos hubo en Buenos Aires y sobre Plaza de Mayo?¹⁷

Es así que, en lo concerniente a procedimientos, no se elige como estrategia de representación la "verosimilización" (exaltar el referente en detrimento del referido) como ocurre en la ficción histórica tradicional. Se opta por el mecanismo contrario, la "inverosimilización", que supone la acentuación del referido y, por derivación, de la imagen. Este es un rasgo vanguardista que permite la irrupción de una escritura experimental que como vimos, desarticula el orden de la historia. De este modo, rompe con la lógica expositiva propia de las narraciones sujetas a la representación minuciosa del referente histórico.

La ruptura que deconstruye el referente, si lo entendiéramos como un saber histórico ya ordenado y normativizado, es la elección del protagonista desde cuya perspectiva inusual están recordados los fragmentos de "hechos" en los que él mismo participó y cuya valoración es sorprendente. En efecto, es perceptible que lo que para él posee el esplendor de lo heroico, dada su ideología militar, fue, en realidad, una matanza a inocentes

que no podían defenderse. Nada de eso se dice, ni es necesario hacerlo, gracias al procedimiento de instalarse, el narrador heterodiegético, en lo que Jean Pouillon denomina "el punto de vista con", ello determina un saber deficiente; la historia es contada de manera parcial y unilateral.¹⁸ Así, este saber es referido por medio de la técnica del monólogo interior que revela la fuerte presencia de Joyce y que, a su vez, está asociada con el uso del "flash-back". Técnica en la cual, la escritura se "fuga" de su índole sucesiva al intentar reponer la simultaneidad de la conciencia del personaje. La cita siguiente, un tanto extensa, pone de manifiesto lo enunciado:

[...] dos de vuelta señor pero se lo dijo a los pasos que se alejaban por la vereda, que ahora quizá están subiendo por la escalera del hospital y el ruido de los pasos crecía golpeando contra mi cara, brutalmente, como aquella vez, sobre la plaza, cuando la negra cruz terminó de arrastrarse y él apretó el gatillo, decididamente, sobre la multitud que se amontonaba rodeando la Pirámide de Mayo, ensuciándola con sus gritos, haciéndole ver de qué modo era necesario que él salvara el prestigio, limpiando la patria de carroñas... (LHV: 21).

Sabemos que la representación de lo histórico nunca es neutral, es de orden teleológico, persigue siempre alguna finalidad. En este caso, el sentido impreso a la representación debe ser repuesto por el lector ya que el narrador no asume la evaluación de lo referido. El lector debe captar cómo la escritura, a través de la yuxtaposición de hechos, deconstruye e invierte la figura del héroe. Al respecto, basta una última cita: "Y le volvían a dar la orden: —Fontanares. Y disparaba Particulares." (LHV: 21)

El cuento "Otro héroe" se articula como una suerte de continuación de "El héroe", pues remite al mismo referente histórico, el segundo período del gobierno peronista. Nuevamente, el lector debe reponer el contexto referencial: la contrapartida del fracaso del levantamiento militar fue el incendio de distintas iglesias y de la Curia Arzobispal de la ciudad de Buenos Aires, por parte de grupos civiles armados ante la total pasividad de las fuerzas de seguridad.

Los procedimientos narrativos son similares: el narrador heterodiegético focaliza la mirada desde la conciencia de un joven soldado que debe custodiar un colegio religioso de la ciudad de Córdoba, donde había sido pupilo, ante posibles atentados e incendios. En la conciencia del personaje se funden el discurso religioso del padre Carlos con el de su capitán:

[...] y él recordaba al Padre Carlos y a Cristo y tiraba contra ese populacho enardecido que venía a incendiar las iglesias y que él, el héroe, debía detener a toda costa, disparando como disparaba, viéndolos caer como caían, mientras Cristo vence y una radio proclamaba que la revolución está ganada... (LHVa: 66)

La figura del héroe también está irónicamente deconstruida, ya que ese discurso religioso – militar conduce al protagonista a la alienación: termina enfrentando a los soldados de su propio bando, a quienes no alcanza a reconocer a pesar de la tela blanca que llevaban en sus mangas para identificarse. La crítica ideológica, así, se dirige hacia los poderes que estructuran, coagulan y reproducen tales discursos y no a sus patéticos ejecutores que, en ambos casos, solicitan del lector más la conmiseración que la censura.

La alusión, estrategia de descentramiento, sirve para articular literariamente un referente tabú, que en los discursos sociales no puede nombrarse: Perón, del mismo modo que en “El héroe” se connotaba el universo semiótico religioso con “la cruz negra”, que, irónicamente, es la sombra del avión que caía sobre la muchedumbre congregada en la plaza.

El último texto que analizaremos en esta sección, “Uñas contra el acero del máuser”, tiene resonancias muy diferentes a los dos anteriores. En el prólogo de la tercera edición, Briante escribe:

El empaçado cordobés de “Uña [sic.] contra el acero del máuser” bien pudo ser el guachito de “Las hamacas”. Pero a esta deducción sentimental debe suceder otra, necesaria: ese ineludible relato sobre “la colimba” —quién no tenía uno, escrito o por escribir— no tiene mucho que ver con lo que pudo escribirse después —ahora— de 1976. (LHVb: 10)

Este relato puede leerse como reescritura de un texto fundacional en la historia de la literatura argentina: “El ma-

tadero”, de Esteban Echeverría. La antinomia civilización – barbarie (unitarios – federales) se reinscribe en la oposición porteños – cordobeses.¹⁹

El Matadero de la Convalecencia es ahora un cuartel militar donde un grupo de jóvenes (cordobeses y porteños en su mayoría) hacen el entrenamiento de la conscripción. Durante una guardia nocturna, junto a un fogón, los jóvenes comentan los sucesos del día anterior. Caminos, apodado “el Cordobés”, cuenta que sus superiores dieron una fiesta, donde no faltaron el alcohol, las mujeres y el sexo. Él fue un testigo obligado ya que estaba de guardia. Esta historia se yuxtapone con otra, ocurrida ese mismo día, donde aparece el signo del sadismo como dominante de la fiesta bárbara. Un conscripto, Aldazábal, es víctima de un cruel castigo por parte de los voluntarios Ramírez y Molina: es golpeado y escupido por todos los soldados que se encuentran en el comedor, mientras se arrastra de un extremo del salón hacia el otro. En el final del relato se confirma que el narrador, antes no identificado, es el porteño Aldazábal.

Al igual que en el texto fundacional, a través de la lengua se inscribe la oposición civilización-barbarie. Al habla correcta del protagonista se opone una jerga provinciana cuya fonética se trata de reproducir. El lenguaje se ubica en el centro del relato y es el verdadero instrumento de poder que subvierte la jerarquía cordobés-porteño. Al respecto, consideremos una escena reveladora: durante el castigo de Aldazábal, Ramírez ofrece al resto de los soldados el almuerzo de éste, diciendo: “A ver [...] uno que no haiga comido”. Aldazábal, que se encuentra haciendo saltos de rana, se sonríe. Ramírez se siente nervioso y burlado:

—Pero —tartamudeó, al fin —pero usted soldado, ¿va a corregir a un superior? [...]

—De ningún modo, voluntario. Pero precisamente por eso, porque es un superior, debe hablar bien. Si no, estos cordobeses brutos cómo van a aprender a hablar. (LHVb: 110-111)

Asimismo, el unitario de Echeverría se resemantiza en el universitario porteño, quien se convierte en redactor de las cartas para la novia de su compañero Caminos. La instrucción uni-

versitaria se homologa con la condición de "porteño", tanto es así, que cuando aparece un conscripto cordobés que estudia medicina, el protagonista declara: "...es como si fuera porteño. Es rubio y hasta va a la facultad." (106). Sin embargo, esta condición será estigmatizada por sus superiores; cuando debe limpiar la saliva de sus compañeros, Molina le dice: "Bien limpio, carajo, [...] como el piso de una facultad." (104)

Lo mismo que en el texto de Echeverría, el final no plantea una superación del conflicto, ya que el protagonista termina recibiendo un nuevo castigo por parte de Ramírez. La escena final merece ser citada:

Caminos se iba despacio, hacia su puesto, con la cabeza enterrada más que nunca en los hombros, el fusil colgando de su hombro por la correa. Su cuerpo cabía entero entre las piernas de Ramírez, cuando yo me agaché. (LHVb: 117)

La experimentación como materia del relato

A pesar de que todos los cuentos hasta ahora considerados, exhiben la actitud de búsqueda experimental propia de las escrituras vanguardistas, los relatos "El embudo" y "Triángulo" se articulan en especial, como una impugnación del realismo propia de la textualidad de la época.

Si Bürger afirmaba que la escritura de vanguardia, al plantear una nueva forma de representación, también exige una nueva recepción, donde el lector no pretenda captar el sentido mediante las relaciones entre el todo y las partes del texto, sino a través del reconocimiento de sus principios constructivos, podríamos afirmar que ésta es la clave para poder leer estos relatos que se encuentran en proceso constante de resignificación a medida que la narración avanza.

"Triángulo" despliega una historia mínima y simple: la protagonista asesina a su marido, Enrique, pero luego de contárselo a Alberto, su amante, éste, a su vez, la mata. Como en todo relato experimental el contenido argumental es un mero soporte para experimentar con procedimientos narrativos que desaco-

moden al lector. Además del registro de voces plurales, se destacan las imágenes, de cuño surrealista, cuyos procedimientos tensan el discurso hacia el efecto de "extrañamiento", en el sentido que los formalistas rusos daban al término:

Ella tarda un minuto en responder. Al fondo, como enterrada en ese hueco de la almohada está su cabeza, y le cuesta salir de ese pozo en la boca del cual hay una superficie que debe volver a explorar. (LHVa: 44)

O, para ofrecer otro ejemplo, más adelante leemos: "Los ojos, como colgados de sus palabras, esperando que ella hable." (ibid.)

Si en el procedimiento del fluir de conciencia se articulaba el posible reconocimiento del discurso de Joyce, aquí podríamos advertir las huellas de la escritura del Cortázar de los cuentos de *Final del juego*, "La noche boca arriba", por ejemplo. Así, se superponen en un plano que involucra y contamina lo "real" con lo onírico, la superposición de tiempos y espacios, conectados por un transmisor: en este caso, la voz. Hay un triángulo amoroso: marido - mujer - amante, hay una cadena de crimen, culpa y expiación. Todo ocurre a la vez, en esos planos superpuestos, a partir de una escena: la mujer acostada con un hombre, ¿el marido, el amante? Ella mata a un hombre, el otro hombre la mata a ella. El pasaje de una instancia a la otra es sutil: se produce a través de la conexión de las voces en el sueño y de la permutación de los nombres propios masculinos.

Desde el punto de vista constructivo, sin duda, "El embudo" es un texto más logrado. El narrador autodiegético es un enfermo mental, sin embargo, su discurso no es caótico ni incoherente, como hubiese sido previsible de tratarse de un texto realista.

No obstante, bajo esa aparente coherencia y sentido, se esconde la locura, que emerge a través del juego ambiguo que se establece entre el narrador y el sujeto de su enunciado. Al comienzo, suponemos que el narrador está refiriendo la historia de un señor situado a su lado, durante un viaje en colectivo, quien aparentemente se escapó del manicomio. Pero, a medida que el relato avanza, entendemos que el sujeto de su enunciado narrativo es él mismo, que vuelve una vez más a "eso [que] está al fondo, donde el camino cumple su misión de embudo". (LHVa: 67)

Respecto de estos dos textos, somos conscientes de que han quedado numerosos aspectos sin tratar, en especial, los referidos a la descripción de procedimientos. Nuestra intención fue presentar una lectura donde se pudiera observar una poética que, en estos casos, privilegia como dominante la escritura experimental. Tendencia cuya presencia se mantiene posteriormente, decantada y no tan fuertemente articulada en las huellas del surrealismo (“un Cortázar que yo no había leído”, lo llama Briante), aludiendo a una suerte de atmósfera de época para descartar la imitación o influencia. Dicha decantación tiene que ver, más tarde, con un giro radical que desplaza —según ya se dijo— el locus urbano para privilegiar la insistencia en la construcción de la saga del pueblo.

La filiación borgeana

Una pregunta nos interesaría plantearnos ahora: ¿Cómo es el Borges de cuya fascinación el joven Briante no puede despertar? O, dicho de otro modo, ¿cómo sustentar nuestra posición y poder mostrar, en la escritura, la lectura de un Borges aún no devenido en “bien mostrenco”?

Para acortar la distancia que nos separa de la respuesta, podríamos mencionar varios textos: así, en el cuento “Las hamacas voladoras” el motivo que dispara la narración es, como el mismo escritor ha dicho, “el rencor vindicativo”, tan presente en muchos relatos borgeanos, caracterizados, en este sentido, como “ficción criminal” por Piglia. Del mismo modo, “Fin de Iglesias” desarrolla esa destinación a la muerte que Borges, irónicamente, gustaba de citar en la frase en inglés: “kill his man”. El oficial Iglesias, como tantos personajes de Borges —por ejemplo, el negro vengador de “El fin”— ahora es “el otro”, no tiene más destino que esperar a quien, a su turno, lo matará. Notemos que la reescritura de Briante es irónica: desvía el heroísmo del código del coraje porque, en realidad, Iglesias no ha matado al peluquero Gaspar Campos. La “verdad” se duplica: para el

pueblo, Iglesias es el asesino, pero Gaspar sabe que el asesino es un pesquisa que, dado su oficio, necesita permanecer en el anonimato. Es obvio el desplazamiento ideológico respecto del lugar de la ley, en cuyo pliegue los roles se confunden.

También podemos citar “Sol remoto”, uno de los relatos que, según testimonio del autor, fue incluido en la tercera edición de *Las hamacas voladoras*, por una suerte de tolerante autocoplacencia. Leamos al propio Briante en el prólogo, escrito en 1987, donde se manifiesta su actitud hacia esos cuentos “escritos en esa lonja que va de mis 15 hasta mis 21 años”:

De ese aprendizaje furioso, de ese impulso que nos hacía escribir los cuentos de un tirón, quedan rastros —a lo mejor simplemente antropológicos— que, en lo que me toca, prefiero no borrar con la mirada de 25 años después. (“Los textos”, prólogo a *Las hamacas voladoras* - LHVb: 9).

En ese paratexto, el nombre de Borges se menciona más de una vez, y de su comentario puntual a cada uno de esos relatos primerizos, se desprende la observación general de que se trata de ejercicios de aprendizaje, donde las marcas de los padres textuales son demasiado evidentes para la pericia escrituraria del escritor maduro, que ahora “disimularía con una apariencia de normalidad” esos artificios técnicos. Por nuestra parte —y tal vez sea innecesario aclararlo— no es que estemos condicionados al prólogo como necesaria “traducción” de sentidos, o que leamos estos textos según las indicaciones de una presunta intención autoral. Lo que nos interesa es el Briante autocrítico cuya lectura nos precede y nos resulta productiva; por otra parte, observamos en el prólogo, una de las costumbres más caras a Borges: la lectura posterior, como crítico, de sus relatos, así como algún rodeo explicativo de sus genotextos. No otra cosa son los epílogos a colecciones como *El Aleph*, por ejemplo.

“Sol remoto”, cuyo genotexto sería, según el prólogo, “una frase de Joyce”, exhibe de modo evidente la matriz borgeana; a la pregunta sobre qué se narra cabría responder: la repetición. El fantástico borgeano —en este caso próximo temáticamente a un género poco transitado por los escritores argentinos, como

es la llamada ciencia ficción— se despliega en el enigma que rodea la identidad del personaje, cuyo rostro está oculto por una borradura permanente. Todo el cuento descansa en el simple procedimiento de atribuir la voz que narra a la mujer cuyo destino está misteriosamente ligado al del hombre-fantasma, hasta que comprende que su función es, simplemente, tener un hijo que perpetúe el extraño ritual para repetir, sobre la tierra, la raza de sombras que provienen de un sol remoto, de una estrella en extinción. La repetición como operador de sentido concentra una constelación donde se condensan varios textos de Borges: “El inmortal”, “Las ruinas circulares”, “El Aleph”, son tal vez, los más patentes.

Sin embargo, es notable que la escritura, cuyo tono es aún decididamente borgeano, deba poco al estilo o al léxico del padre textual —excepto algunas marcas evidentes, como “...incepante (e inútil) empeño...” que muestran la adjetivación y la aclaración parentética características de Borges. ¿En qué consiste el tono borgeano, entonces? Una frase del propio Borges, “las costumbres de la sintaxis”, sería útil para caracterizar una escritura donde ninguna frase concede espacio a la improvisación, sino, por el contrario, condensa al extremo los indicios que permiten crear un texto inscripto en el fantástico borgeano: el enigma intelectual, cuyo clima no procede de ningún acontecimiento aterrador, sino de una atmósfera que tiene las condiciones de la pesadilla. Este clima se logra también por la repetición de pocos elementos —en este caso dos, la voz y la borradura del rostro— que en su insistencia, permiten introducir por desvío, cada vez más sentidos que complejizan el enigma. Así, es típicamente borgeano el desvío por inversión, como ocurre con los elementos supuestamente “científicos” (“los libros, los extraños aparatos y los mapas”) cuyo uso, como en “Tlön, Uqbar...” resulta no sólo ajeno, sino antitético al habitual. Por otro lado, es obvio, a nivel temático, el motivo de una identidad prefijada cuyo sentido se recobra en una definitiva epifanía, y la estructura circular de la narración, cuyo final retoma una acción inicial (la caja que al comienzo se lanzó al fondo del barranco, será encontrada por el hijo futuro para reiniciar el ri-

tual), nuevamente, la repetición. Aspiramos a mostrar, más tarde, cómo lo borgeano ya no será reconocible en procedimientos evidentes, sino en ciertas operatorias de escritura.

La construcción de la saga: relatos en diálogo

“...a los gusanos de la tumba de mi padre, que un día avanzarán sobre el pueblo que transcurre en estas páginas, para borrarlo definitivamente”.
(Miguel Briante, *Hombre en la orilla*, Dedicatoria).

A fines de la década del sesenta, en 1968, se publica el segundo libro de Briante, titulado *Hombre en la orilla*; los cuatro relatos allí reunidos marcan un giro decisivo en su poética y trazan, de manera definitiva, las bases de su proyecto literario: la construcción de la saga del pueblo.

Lo experimental se ha decantado, dejando de lado los procedimientos más evidentes (entrecruzamientos espacio-temporales; fragmentación del discurso, el monólogo interior, la multiplicación de voces narrativas) para concentrar la polifonía en el duelo de versiones.

Sin embargo, estos textos no están narrados linealmente; la memoria de los narradores será el dispositivo que desorganice, de manera parcial, los hechos. Asimismo, si en varios de los textos de su primer libro, el contenido argumental era un mero soporte para el desarrollo de nuevos procedimientos narrativos, aquí se invierte la fórmula: el nivel de la historia adquiere preeminencia, relegando la experimentación discursiva. En efecto, la construcción y desarrollo de la saga requiere la expansión de la historia, mediante desvíos, marchas y contramarchas.

En este sentido, la tensión escrituraria no establece una ruptura con su fase inicial; por el contrario, se genera una zona de contacto. ¿Cuál sería esta zona de contacto? La recuperación de las historias del pueblo que aparecieron en varios de los cuentos anteriores, en especial, las que agrupamos en la primera

serie, donde el operador de sentido era la construcción de una biografía fictiva, y, entre ellas, de manera especial, la que aparece referida en el cuento "Fin de Iglesias".

De este modo, la escritura se autoabastece y reescribe historias ya escritas, exigiendo una lectura relacional, pero no circular: nos es útil recordar la noción serial deleuziana donde cada "tirada" de datos responde al azar, pero su diseminación se produce a partir de un punto. La marca borgeana, en tal sentido, ya no se localiza en el orden de los procedimientos, el tono o la sintaxis; aquí se trata de operatorias de escritura. Pensemos, por caso, en "El jardín de senderos que se bifurcan", donde una específica concepción del tiempo —la que tenía Tsui-Pen, antepasado del narrador y autor de la novela/laberinto que da título al cuento— deviene efectuada en la trama narrativa. Si la novela parecía insensata, era porque nadie había comprendido que se trataba de una compleja metáfora de la concepción del tiempo que tenía el remoto polígrafo chino: múltiples series que se cruzan, se superponen, conviven o secularmente se ignoran, figurada en la narración misma. Así, cada "nudo" de acción, que en la lógica narrativa que subsume temporalidad y causalidad, determina una elección, en este caso, a partir de un punto aleatorio, regido por el azar, se abre como un esquema en árbol y produce derivas narrativas que intentan dar cuenta de todas las posibilidades. Como es obvio, nadie podría escribir de tal modo, pero un resto de esta posible generación de relatos a partir de un punto, se puede observar en los textos que nos interesan ahora. Veamos algunos ejemplos.

La novela corta "A lo largo de la calle que da al río" retoma simultáneamente "Fin de Iglesias" y "La vasca". Con respecto al primer texto no se toman en cuenta los sucesos vividos por el oficial principal Iglesias, el punto produce otra deriva: se relata la historia que desembocó en tragedia la situación del triángulo amoroso esposo — mujer — amante, es decir, la historia del peluquero Gaspar Campos, su mujer, Elena Fuentes y Raúl Argüello.

En lo que concierne a "La vasca", el diálogo intratextual es mucho más sutil, tanto es así que puede pasar desapercibido en

una primera lectura. Hacia el final de la historia, descubrimos que la hija de Elena Fuentes es apodada "La Vasca", con lo cual se retoma el apodo que da título al cuento anterior. Sin embargo, el reingreso del significante en la superficie textual deviene un desvío que modifica la narración misma, en un movimiento rizomático. En un breve pasaje del relato homónimo, casi al azar, se desliza por única vez el nombre de la protagonista: Elena Campos. (Cfr. *HeO*: 49 y 137). La revelación es sorprendente y modifica ambas instancias de lectura: "La Vasca" lleva el apellido del peluquero, quien —recordemos— luego deviene en peligroso asesino, pero la lectura del texto "base" ("A lo largo de la calle que da al río") nos revela que su origen es incierto y, posiblemente, sea la hija del enigmático Carmelo Herrera. Ya no es la joven supuestamente porteña que viene a pasar sus veranos al pueblo, sino la nieta de "la Baguala" y Fuentes, un peón de los Laver. Su inscripción en un linaje pueblerino, donde el único hiato es la filiación paterna, subvierte el texto anterior y genera una versión tan aleatoria como la primera.

Podemos afirmar, entonces, que la escritura se configura a partir de una cadena de desvíos —rizoma— donde el sentido regresa a lo anterior y fluye hacia otros textos, impidiendo "elegir" una versión y contaminando el saber de los narradores de indeterminación. Cada historia se continúa en las siguientes y cada nuevo dato aportado modifica la lectura del texto precedente, a la vez que abre sentidos en la del texto siguiente.

En este sentido, podemos distinguir tres procedimientos intratextuales básicos: En primer lugar, *la expansión de las microhistorias*: así, la historia de la Inglesa comentada sintéticamente en "La vasca" se convierte en relato en "Habrás que matar a los perros". En segundo término, *las historias derivadas*: se retoma una historia previa para enfocar un aspecto antes dejado de lado. En este sentido, ya vimos la relación entre "Fin de Iglesias" y "A lo largo de la calle que da al río". Por su parte, "Habrás que matar a los perros", de 1968, e "Inglés", de 1981, prescriben una lectura conjunta: en el primer texto se narra la decadencia final de la Inglesa a partir del suicidio de su marido y, en el último, se escribe el origen de esa ruina eco-

nómica y social: la afición al juego del inglés, para concluir en el comienzo del anterior, el suicidio. Por último, distinguimos *La recurrencia de un nombre propio —personal o toponímico—* que es el procedimiento intratextual más utilizado. Los mismos personajes y lugares —el boliche de Arispe, el Paso de la Baguala, el río y el balneario, el Club Social, la confitería Las Violetas, entre tantos otros— aparecen de manera recurrente, pero en cada aparición, sufren un pasaje donde se transmutan; de ser una referencia ocasional se tornan centro de otra historia. En “Hombre en la orilla”, se nombra al torcido de “La Martita”, quien más adelante aparece como el narrador-protagonista de “Habrá que matar a los perros”. El Paso de la Baguala (mencionado en “La Vasca”) cifra una saga familiar signada por la locura, la degradación y la muerte, que es relatada en “A lo largo de la calle que da al río”. No podemos dejar de mencionar uno de los últimos textos de Briante, “Al mar”, publicado en 1990, que tiene como protagonista al hermano del loco Tadeo, quien aparecía como personaje secundario en el cuento de 1981.

Este verdadero mosaico de derivas transforma la producción de Briante (su novela incluida) en un espacio inter e intratextual en el que se cruzan enunciados diversos; si bien hemos procurado dar cuenta de su índole aleatoria y su encadenamiento rizomático, vistos en tanto efecto general de lectura, están sobredeterminados por lo que, a falta de mejor nombre, llamamos la historia pueblerina. Esta condición nos conduce a observar que el pueblo es el lugar donde funciona la máquina de generar relatos. Los sitios que concentran a sus habitantes son los dispositivos de esta procedencia narrativa, los puntos a partir de los cuales se lanzan los dados. Se nos ocurre denominar a cada operador generativo *situación de relato*, refiriéndonos a las escenas en las que un grupo de personajes se reúne para reconstruir historias pasadas, donde el espacio más frecuente es el boliche de Arispe.

Esta característica tiende a construir la escritura como un simulacro de oralidad y posicionar al lector como oyente. Entendemos así que la escritura, en estos textos, asume en plenitud una “modernidad” más avanzada que la percibida en *Las*

hamacas voladoras. En efecto, las operaciones que permiten dar cuenta de esta productividad en movimiento son a la vez, rizomáticas y polifónicas. Adquiere así sentido lo declarado por el escritor maduro cuando en el prólogo a sus primeros textos hablaba de “apariencia de normalidad”. La indeterminación caracteriza una escritura signada por el desvío, la contaminación del sentido que avanza pero a la vez retorna y retrocede, donde toda caución de origen se ha diseminado. Todo ello, sin embargo, en un registro sencillo, donde los procedimientos no son ostensibles.

Así, las voces narrativas ya no son heterodieéticas. Los narradores relatan historias de las que no han sido protagonistas, por lo tanto, son homodieéticos, están presentes como personajes laterales y, en general, han sido testigos parciales y deben recurrir a otro personaje para recuperar los hechos desconocidos. El narrador de “A lo largo de la calle...” a pesar de que no aparece bajo un nombre propio, es identificable como un habitante del pueblo que, junto con sus amigos, se reúnen con el loco Fuentes y con Gonzales, para reconstruir una historia que el pueblo sólo conoce en su faz pública. El uso de la primera persona del plural para referir acciones propias (“para nosotros”; “preguntamos, por preguntar”; “alguna vez nos interesó saber”) contribuye a hacer patentes las “situaciones de relato”, que siempre son de orden colectivo; así, la marca de oralidad configura la narración como espacio comunitario.

Otros textos oscilan entre la autodieégesis y la homodieégesis; el narrador ha sido protagonista o testigo de una parte de los hechos, no de su totalidad. En “Hombre en la orilla”, el hijo de Rojas ha regresado y escucha la reconstrucción de la vida de su padre, informándose de los sucesos posteriores a su partida. La situación de relato tiene lugar en el boliche de Arispe y se construye a partir del tiempo de la espera: durante una inundación, un grupo de paisanos espera que pare de llover para poder ir en bote a buscar a Rojas, quien vive en una casilla a orillas del río, pues la creciente pone en peligro su vida. En otro caso, el torcido de La Martita conoce la opulencia en la que vivió la Inglesa a partir de lo referido por Julia, la única sirvienta que hoy conserva.

En síntesis, las historias son incompletas en su saber, y las situaciones de relato operan de dos modos; 1) son contadas por un personaje que es y no es protagonista de los hechos por lo que recurre a distintos testigos; 2) son las voces del pueblo que conjuran el olvido a la hora de la siesta.

De este modo surge la duda y la incertidumbre se instala siempre ante las "verdades" relatadas que, en efecto, no pueden pensarse ni unívocas ni singulares. A nivel discursivo, la aparición de estructuras recursivas donde se ponen de relieve los "verba dicendi" o verbos declarativos (del tipo "dijo que...", "Julia dice que...", "al decir del loquito...") —como bien apunta Reisz— tematizan implícitamente la separación de las dos voces y demarcan claramente las fronteras entre el discurso del narrador y el del personaje, al mismo tiempo, en estos textos, acentúan el estatuto de versión y exponen a la sospecha la posibilidad de lo acontecido, o la veracidad de lo relatado.²⁰ A su vez, los narradores generan una mayor inestabilidad porque evalúan la historia y la ponen en entredicho:

El antiguo odio, habremos pensado, si en verdad eso no lo pensamos recién ahora, o al tiempo, después que todo pasó. ("A lo largo...", *HeO*: 99)

Y, más adelante:

Así que la historia de Raúl y Elena, tan vieja, tan cambiante en pocos años, iba a parecer enterrada, junto con Raúl. Como si toda esa construcción urdida alrededor de ellos, que ellos habían tejido junto con el pueblo, las charlas y las conjeturas y los vaticinios, se derrumbaran de golpe, dejando apenas una leve corriente, una curiosidad por cuanto no había sido revelado. ("A lo largo...", *HeO*: 110)

En este sentido, el uso del paréntesis, propio de Borges, permite insertar la duda, o bien, sirve para reponer con los supuestos los hiatos de la historia:

Todos dicen que fue la familia Argüello (el peso, la fortaleza del clan Argüello obrando sobre Raúl —mejor, sobre Elena— sobre la indecisión de Raúl, ese molde inacabado de Elena) que por ahí empezó. ("A lo largo...", *HeO*: 79)

Y también en este otro pasaje:

Tanto coraje le había vuelto a los ojos que algunos pensaron (habrán pensado): ella vuelve a quedarse, como la primera vez. ("A lo largo...", *HeO*: 115).

Así, la historia reviste tres características fundamentales: se concibe como versión, detenta el estatuto de la incompletud y está sujeta al entrecruzamiento de miradas y saberes. Una frase del último cuento del autor, "A la mar", resume mejor lo consignado y revela la continuidad de su concepción escrituraria de la narración vinculada con otra/s intratextualmente, a partir de ese punto aleatorio, que determina su devenir rizoma: "...por aquí las cosas se saben. Se saben sin saber del todo, acá en las orillas." (Briante: 1990, 85)

Este saber, donde siempre queda un resto no develado, es lo que abre la posibilidad de narrar y activa la máquina de producir relatos. La práctica escrituraria se concibe como reescritura, que se funda en la repetición deleuzeana —se vuelve a contar sumando algo antes no dicho, un pequeño detalle, que desestructura la versión anterior y la transforma—, y deniega así la noción de obra definitiva.

Asimismo, la circulación de los relatos determina que no sean novedosos ni para los personajes, ni tampoco para el lector, que ha quedado inmerso en ese imaginario pueblerino. En consecuencia, no existen finales sorprendidos. El suspenso no se construye, a la manera clásica, posponiendo la resolución; se quiebra la idea de suspenso, entendido éste —dentro de una trama ficcional— como las anticipaciones convencionales que promueven la expectativa del lector respecto de la resolución de la situación narrativa. El suspenso no es de orden teleológico (conocer el destino del protagonista), sino de orden epistemológico, lo que implica develar el proceso (el cómo) que condujo a esos desenlaces trágicos. En tal sentido, podríamos advertir una impronta vanguardista que podría resumirse en la operatoria fundamental consistente en jerarquizar el proceso por sobre el producto, lo que ha quedado sintetizado en la frase, ya rótulo, "work in progress". Así, por ejemplo, ya desde su inicio, "A lo largo de la calle...", revela el destino trágico de los protagonistas:

...los que hicieron el rancho minuto a minuto, como si lo alimentaran, fueron nada más que tres. Dos mujeres fueron y el loquito ese, medio paralítico, que mataron en el cincuenticinco, cuando fue a limpiar como todos los días, el comité. [...]

La otra mujer es Elena Fuentes, que le nació a la Baguala en esa orilla. Elena, la hija del viejo Fuentes, que volvió para morir en el rancho.

Hubo otro, un tal Carmelo Herrera. Pero ese estuvo ahí para ahorcarse nada más. ("A lo largo...", *HeO*: 69-70)

En otros casos, en cambio, es el lector quien ya conoce la historia gracias a las microhistorias. Debido a este principio de indeterminación, la narrativa de Briante, a partir de 1968, no nos autorizaría a su inscripción en la oposición rural – urbano. Si leyéramos la literatura argentina tal como lo hace Graciela Montaldo (1993), por ejemplo, podríamos efectuar distintos recortes donde esta dupla urbano – rural reinscribe o invierte la antinomia sarmientina civilización – barbarie, que en el caso de Briante, opta por el desvío hacia un margen instalado en la zona intermedia, en contraste con lo que consignábamos respecto de "Uñas contra el acero del máuser" donde la antinomia era reescrita, pero aún no se desplazaba hacia nuevas zonas de sentido.

El pueblo de Briante es como la ciudad onettiana, Santa María, donde el "bien" no es localizable en los espacios más poblados, sean éstos los de una gran ciudad o de un pueblo, ni tampoco el campo, —la soledad bucólica— es el lugar de lo incontaminado. La visión general es difusa y contaminada; no hay un espacio privilegiado para la salvación.

General Belgrano aparece nombrado por primera vez en "A lo largo de la calle..." (cfr. *HeO*: 120) y, de manera reiterada, en su novela, sin embargo, todo lo dicho hasta aquí nos exime de presuntas confrontaciones con un referente entendido como "lo real".

Cabe ahora que nos preguntemos: ¿quiénes pueblan esta geografía? Los personajes de estas historias son siempre seres marginales que, al igual que el joven protagonista de "Las hamacas voladoras", detentan ese mismo "rencor vindicativo" que los conduce al asesinato (Gaspar Campos), al suicidio (Rojas, Carmelo Herrera, el Inglés), a la prostitución (Elena Fuentes). Los marcados por algún defecto físico (el torcido de La Martita)

también ingresan en esta categoría. ¿Por qué son marginados? El loco Fuentes lo responde: "los locos y los deformes y las putas molestan porque muestran continuamente el error del sistema social en que vivimos." (*HeO*: 125)

Así, "A lo largo de la calle..." despliega una trama de rencores y revanchas. Elena Fuentes convierte su enfermedad, la sífilis, en el instrumento de su venganza, rasgo que nuevamente evoca al Borges de "Emma Zunz":

En sus palabras presentamos una Elena insospechada, casi peligrosa. Más verdadera, si se piensa en lo que se hablaba siempre: el carácter, la sangre de la Baguala. Una Elena socavada por el odio...

Vivía una Elena retorcida en lo que andaba diciendo el loquito, una mujer que había creado y mantenido la enfermedad. (*HeO*: 112-113)

En este mismo sentido, la venganza del loquito Fuentes, admitiría una lectura bajtiniana. Recordemos que, para el teórico, la cultura carnavalesca se definía por la ambivalencia: provoca alegría y diversión pero, al mismo tiempo, expresa sarcasmo y burla. El carnaval del pueblo instaura una libertad e igualdad transitoria que aprovecha el loquito Fuentes para consumir una venganza minuciosamente elaborada: convoca al Eléctrico, a Banegas, a la Enana, a Cantinflas, a Peñita, en fin, a "todos los bichos raros del pueblo, esos hombres marginales que sirven para asustar a los chicos, para no hacer del todo inútil el hall de la estación" (*ibid.*, 111) y congrega a esta "corte de mendigos", instalada frente al palco oficial —allí se encuentran "el intendente, las damas de Turismo y Fomento, la gente del Social y del Rotary Club"—, en un carro que hace las veces de escenario, para representar, en forma grotesca, algunas escenas "en las cuales intentaba resumir la historia de General Belgrano".²¹ El carro escenifica al prostíbulo "La Emiliana"; ante su sorpresa, los espectadores descubren en los clientes así como también en la madama y las prostitutas, a los notables del pueblo.

Este procedimiento shakespereano, retomado por Borges en "Tema del traidor y el héroe", aparece comentado por el narrador: "...el pueblo fue un escenario esa noche, o el escenario fue todo el pueblo" (*ibid.*, 120).

La locura festiva, típica del grotesco, desenmascara la hipocresía: las familias más encumbradas de la sociedad (los Robledo, los Argüello) son las que instalaron los burdeles y sus clientes no son sólo los obreros de las cuadrillas, sino también la misma oligarquía.

Como ya habíamos señalado, la tensión no se anula y reaparecen algunas marcas de la experimentación en una narración que elude la división en párrafos y los signos de puntuación para referir en un continuum la representación teatral. (Cfr. *HeO*: 122-123) Coincidimos con Lojo, cuando señala que: “Marginales son también, con todo, no sólo los que pertenecen al *lumpen* o voluntariamente se sumergen en él, sino los que trastornan el orden de la burguesía porque constituyen la aristocracia campesina: los estancieros...” (*LHVb*: 126) De este modo, los dos extremos de la estructura social se ven enlazados: Elena Fuentes, la hija de un peón, y Raúl Argüello, quien pertenece a una de las familias más acaudaladas, forman una pareja discordante que viola las normas pueblerinas. Pero, el paralelo que se traza entre la Inglesa y el Torcido en “Habrà que matar a los perros” lo convierte en uno de los relatos más transgresores de Briante. La Inglesa se encuentra apremiada por las deudas de juego que ha dejado su marido, luego de suicidarse; para afrontarlas comienza a subdividir la estancia y vender parcelas. La falta de comida señala la decadencia económica y social:

Y al tiempo la Inglesa dejó de ir al pueblo y la comida alcanzaba cada vez menos. La Inglesa cruzaba el alambrado nuevo y se iba como siempre, a la mañana, con la escopeta y los perros. A veces se comía nada más que lo que cazaba y otras veces Julia iba al pueblo, a comprar algo... Un día la Inglesa volvió apenas había salido y después me enteré que le habían dicho que no podía seguir cazando fuera del campito. (*HeO*: 17)

Una de las escenas finales enlaza la decadencia común de estos dos seres marginales. La “Asociación de Médicos Belgranenses” alquiló la estancia y la Inglesa debe asumir el papel de anfitriona ante las esposas de los médicos, mientras El Torcido debe representar su antiguo papel de payaso para los hijos de los médicos. Así, la nueva burguesía pueblerina en ascenso,

emblematizada en los médicos, irrumpe en el campo y se apropia de él, desplazando la hegemonía de los antiguos dueños de la tierra —tanto europeos (la Inglesa) como argentinos (los Laver)— y se alude como referente a un período históricamente reconocible en los procesos políticos (así, algunas expropiaciones de campos hechas por el gobierno) y sociales ocurridos durante el gobierno peronista. Este mismo referente aparece explícitamente mencionado en “A lo largo de la calle...”: Robledo, el hijo del dueño del prostíbulo, asesina al loquito Fuentes mientras éste limpiaba el comité peronista, también caricaturiza sexualmente una foto de Evita e incendia los juguetes de “la Fundación”. A su vez, se relata que Robledo tiempo después apareció en un diario “por haber pintado una cruz svástica en no se sabe qué lugar”; aludiendo al accionar de ciertos grupos, como la Alianza Nacionalista, impregnada de antisemitismo.

No podemos finalizar este apartado sin antes analizar cómo estos relatos efectúan una operación de lectura – escritura sobre lo que Montaldo ha denominado la “tradicción rural”, concebida como un discurso que se reconfigura de manera sucesiva en distintos momentos de la modernidad argentina (Montaldo 1993: 13). En todo caso, la relación dicotómica urbano–rural se encuentra problematizada; según se procuró mostrar, no es posible asociar lo urbano únicamente con la gran ciudad. Pueblo y campo son espacios discursivos que se resemantizan. Si en Borges el campo, desde las “orillas”, cercaba la ciudad, aquí el proceso es inverso: lo urbano avanza sobre el campo. Así, el pueblo pierde los signos rurales a medida que se inserta en el ritmo del progreso y comienza a expandir sus límites. La irrupción del pueblo en el campo es irrefrenable: se parcelan los campos, se abren calles, el balneario transforma la fisonomía del río y el pueblo se convierte en una ciudad balnearia. Como dijimos, esta mutación marca la decadencia de una elite o, en lenguaje del peronismo, la oligarquía terrateniente, sus estilos culturales, sus modos de vida. Sin embargo, el río, a pesar de la calle que conduce a él, será la nota discordante que con sus constantes crecidas plantea restricciones a la urbanización del campo.

En un pasaje de “A la mar”, el loco Toledo presagia el final

del pueblo: "Los va a apretar el pasto", decía. "Va a crecer y crecer y los va a apretar". Iba a desaparecer el pueblo apretado por el pasto que crecía, siempre, siempre." (op. cit.: 88). Pero, al volver de un arreo, advierte la transformación y predice un final con connotaciones diferentes:

Ahora decía que el pasto se estaba acabando y que la tierra, todo, se iba a volar. "La tierra que sostiene las casas y el río que aguanta el costado de acá del pueblo en los mapas para que no se desparrame, y otras cosas que la tierra tiene apretadas como las casas que hay por ahí, por la falta de pasto, se va a volar." (ibid., el subrayado nos pertenece)

Esta ambivalencia: pueblo rural – ciudad en ciernes, plantea una mutación social: el loco Toledo, antiguo resero y domador, ahora alquila caballos; Rojas prepara asados y alquila banquitos durante el verano. Este abandono gradual de los antiguos oficios rurales se halla tematizado en el texto de 1990, "Al mar", donde un antiguo peón se convierte en balseiro:

Yo fui de esos: rastra, dos pares de botas, corralera y de carpincho. Botas de cuero. Unas, de descarne. Ahora, estas botas se tocan y hacen un ruido. Un ruido a gomas que se tocan... [...] Pero ahora soy del agua, me lo pueden decir. Ser de a caballo es algo que todavía cuenta, por aquí. (Briante 1990: 84)

Sin embargo, este proceso de cambio no implica la desaparición de la mentalidad pueblerina, hay un replegarse en la memoria para rescatar historias pasadas, en un intento por conjurar el presente y resistir el cambio.

Hemos intentado observar el proceso por el cual, a medida que la escritura se define, personalizándose en la construcción de la saga, comienza a desleer a Borges, por lo cual postulamos su mutación en "bien mostrenco". El epígrafe que encabeza "A lo largo de la calle..." recuerda al ancestro, pero si algo permanece, es la maestría en las operaciones de escritura que releen y desleen para reescribir e instalar una escritura singular.²² Como Borges en "El fin" corrige irónicamente el texto ancestro, atreviéndose a enmendar el libro canónico por excelencia, Briante también se anima a deglutir–desleer a Borges. La lección ya está aprendida, el padre textual no es más necesario.

Así, en *Kincón*, la reescritura adquiere la distancia suficiente para convertir a "El fin" en su intertexto y desarticularlo a través del fragmento y de la parodia.

Una escritura de la diferencia: Kincón

Antes de cuando entre las llamas uno iba pudiendo ver la historia que quería. Más antes, como dice que dicen los indios del Norte, porque no saben medir los tiempos, ni los de ahora.
(Miguel Briante, "Al mar", 1990)

Una primera distancia de Borges: escribir la única novela

Nos permitimos una broma al recordar que Borges nunca escribió una novela, según su propia *boutade*, por ser demasiado haragán para ello; Briante sí lo hizo, y antes de abocarnos a ella, recordemos algo de lo ya expuesto. Decíamos, en la introducción de este trabajo, que el superar al padre textual no implica la anulación de la tensión escrituraria. El parricidio no se recorta sobre un horizonte teleológico, es decir, no podríamos concebir la reescritura como un proceso lineal y ascendente al cabo del cual se marcaría la superación de dicha tensión. Desde nuestra perspectiva, lo repetimos una vez más, la reescritura—campo de tensiones— ahora aparece fundada en la diferencia, lo cual no implica la *deslectura* absoluta (pensando el término según lo acuñado por Nicolás Rosa, a quien ya hemos citado al respecto). Desde la noción de "bien mostrenco" con la que tratamos de entablar un diálogo, la polémica se instaura en función de su posible existencia. La pregunta era: ¿ha sido, hasta el momento, imposible des-leer a Borges y "asentarse en su marca para borrarla", tal como lo estima Rosa? Cabe señalar que, para nuestra mirada, esa tensión consiste, fundamentalmente, en la potencia con que la escritura trabaja esta borradora, la posible desvinculación de su filiación, que le permite crecer. Como es obvio, no significaría el olvido total, pues en-

tonces, el trabajo productivo de la intertextualidad no sería ni siquiera perceptible; se trata, más bien, de la potencia en derivar hacia la autonomía, así como no dejaremos de conservar algunos rasgos parentales, aunque seamos adultos independientes. En este sentido, *Kincón*, al establecer un diálogo con los textos anudados en la genealogía, revela su potencia como bisagra que gira hacia la diferencia.

La constitución de la genealogía Hernández – Borges – Briante hace que la novela se convierta en un hipertexto con un estatuto complejo: se inserta en una intrincada red de reescrituras. Si obedeciéramos la terminología propuesta por Genette, sería un “hiper-hipertexto” porque toma “El fin”, el cual, a su vez, reescribe el “Martín Fierro”, por ende, su vínculo con su “hipo-hipotexto” hernandiano requiere de una mediación. Ello dificulta el objetivo de seguir el trayecto de la escritura en su búsqueda de emancipación, habida cuenta de la multiplicidad de desvíos como senderos a los que se ve conducida la lectura de un texto que se presenta ante nosotros como transformación y derivación de escrituras precedentes.

Asimismo, observemos que, desde el punto de vista genético, la novela es el eslabón final de una larga cadena de pre-textos. En primer término, se publica el cuento “Kincón”, en 1961; diez años más tarde se convertirá en la novela homónima; por último, aparece una versión distinta, en la edición corregida de 1993. En este caso, las dos ediciones no se repiten, los cambios efectuados establecen una nueva trama que deriva sentidos; ello nos avala para considerarla, a su vez, reescritura de sí misma. La cuestión de la génesis requeriría un estudio aparte, porque escapa a las nociones aquí recortadas, para demandar una crítica específicamente genética, lo mencionamos ahora sólo como dato editorial que se inscribe en la línea trazada por este trabajo.

Retomando nuestro propósito, queremos advertir que como método de lectura intertextual no nos interesa comparar para establecer la naturaleza de la relación hipertextual. Éste sería el objetivo que trazaríamos desde un marco teórico restringido únicamente a la postura de Genette, en otras palabras, caería-

mos en un análisis comparativo o contrastivo que supone la fijación del texto de origen. Tal propósito está descartado por dos razones: 1) las condiciones mismas de la escritura de Briante que procuramos señalar y 2) la operatoria genealógica que invocamos al comienzo que se instala en la dispersión del origen.

Desde nuestro enfoque, intentaremos observar cómo la reescritura se funda en un acto de diferenciación que transforma el campo de tensiones precedente en función del diálogo intertextual; en otras palabras, plantear la pregunta: ¿cómo se genera en su escritura el juego de transformaciones y desplazamientos de este “linaje”?

Viajes transgenéricos

Desde el punto de vista estructural, el linaje que aquí construimos, *Kincón – El Fin – Martín Fierro*, se presenta en tres textos heterónomos: una novela, un cuento y un poema, aunque en todos ellos predomine la narración, se inscriben en distintas matrices genéricas. Esta es la primera transformación que establecen las reescrituras: el abandono de la forma impuesta por el padre; Borges opta por un cuento y Briante por una novela. La elección de un género distinto al del texto ancestro, permite dar cuenta de la serie desde el punto de vista diacrónico, en el sentido de una operación de periodización: así, se reactualizan una serie de ideogramas (sistema de símbolos, valores y motivos) de la serie gauchesca, pero no solamente como reinscripción, sino como resemantización. De este modo, la idea misma de serie se modifica, desplazándose desde la noción de repetición de lo idéntico, para privilegiar el devenir: lo mismo que vuelve, ya está cambiado, con lo cual la serie ya no sería un compartimiento estanco, sino un uso terminológico para situar el modo de operar de las escrituras.

Podríamos señalar, así, la pervivencia de ciertas huellas de la gauchesca, y, en especial, una de sus dominantes productivas: la narración generada a partir del trazado de la biografía

del protagonista, (desde el texto fundador, el *Martín Fierro*, donde asume la perspectiva autodiegética, en lo que convinimos en llamar *autobiografía fictiva*). Al respecto, Josefina Ludmer ha señalado que “el enunciado más acorde con la situación de comunicación popular en la gauchesca es el relato autobiográfico” porque, —reflexiona la crítica— evita la inclusión de enunciados oficiales o políticos en forma directa, por cuanto el contenido autobiográfico condiciona la identificación del oyente y así vuelve a la serie eminentemente popular.²³

Recordemos que este registro discursivo se anuncia, en los textos canónicos de la serie, desde el mismo título, transformado, por eso mismo, en connotador de una marca genérica: el nombre propio del protagonista señala que se tratará del relato de una vida, — desde el texto fundacional, *Historia del gaucho Martín Fierro*, hasta una de las irónicas reescrituras borgeanas, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En la novela de Briante, en cambio, el título es un índice de subversión genérica; el nombre propio se transforma en un apodo peyorativo: Kincón. Don Barrios, el personaje que actúa como uno de sus biógrafos, escribe:

... quién sería capaz de elegir un nombre definitivo para nombrarlo, de qué modo secreto se lo traicionaría nombrándolo de un solo modo), yo fui el encargado de recordarle su historia.

La imposibilidad de establecer el nombre propio (supuestamente, Bentos Márquez Sesmeao) y la utilización de múltiples apodos: Carneiro, Cabo Negro, Negro, Lechuza, el Mono, deconstruye una de las convenciones del género e instala la biografía como paradoja de identidad, como símbolo de indeterminación: se narra la vida de alguien que desconoce su filiación y su origen. Señalemos, de paso, uno de los desvíos que cruzan la red de las reescrituras: en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, también se ignora el nombre del padre del protagonista, citado como “un innominado montonero”, pero tal origen bastardo, así como la certidumbre respecto de su madre, cuyo apellido lleva, es una marca fuerte de su inscripción en la serie gauchesca: como era frecuente, es producto de un episodio ocasional en medio de las vidas, nómades y violentas, de las montoneras.

La escritura de *Kincón* trabaja el registro autobiográfico en un espacio donde se cruza un abanico de escrituras de supuestos biógrafos, es así que, al evadir la persistencia de una sola voz, instala la polifonía que deniega la posibilidad de construir un referente unívoco.

A fin de evitar ambigüedades conceptuales, señalemos que el término “polifonía” no debe ser entendido sólo en su acepción narratológica —superposición de voces narrativas—, sino como una textualidad cuyo espesor cruza lenguas y traducciones diseminando cualquier origen. La traducción es un nuevo emblema de pasaje: el hombre, la identidad, la filiación, la casa, la lengua, son metáforas que se remiten unas a otras para efectuar esta dispersión.

La historia también se organiza bajo la lógica de la dispersión: rechaza cualquier ordenamiento cronológico o lineal, se construye a través del fragmento. Las versiones aparecen en forma entrecortada e incompleta, formando un mosaico de fragmentos contiguos o sobrepuestos, donde se narran simultáneamente distintas historias: el viaje al Matto Grosso, las andanzas de Kincón como cabo, la historia de un inglés que transcurre durante el siglo XIX (Tomás Harrington), el suicidio de un tal Healy. Un ejemplo ilustrará lo dicho: la venganza que Kincón dirige contra Manlio Oliveros, a causa del matrimonio de este personaje con la amada de quien él consideraba su verdadero patrón, se disemina en seis fragmentos de disposición entrecortada a lo largo de la segunda parte de la novela, que la lectura debe rearmar.

En otras palabras, podemos afirmar que la novela rompe con los ideologemas fundantes de “unicidad, originalidad y completud”, cuestiona la obra como totalidad y se desplaza al polo del fragmento y de la obra infinita.

Esta modalidad que privilegia la recusación del realismo, se proyecta en la disposición formal: el texto se divide en cinco grandes partes (Uno, Dos, Tres, Cuatro, Fin) de extensión dispar; mientras las dos primeras son las más extensas y concentran las tres cuartas partes de la novela, la tercera tiene una sola carilla. En su interior, estas secciones no se organizan en

capítulos: sólo un espacio en blanco indica el cambio de instancia enunciativa.

La explicación sobre esta forma particular de organización y construcción del relato aparece como metatexto implícito en el registro que corresponde a la enunciación de un personaje, Tomás Healy, donde, bajo la metáfora del artefacto (una máquina de fotos) se instaura una lógica narrativa que renuncia al principio de linealidad causal para desplegarse en torno al procedimiento de montaje:

La vieja máquina de cajón (su recuerdo) resucita entonces, con todas *sus imperfecciones de luz y sombra, con todo el juego de su lente inexacta*. Es como si la máquina hubiese creado por su cuenta *una narración caprichosa que puede ordenar los hechos, o desordenarlos, o borrarlos definitivamente*. (20, el subrayado es nuestro)

La polifonía, como ya dijimos, genera el principio de indeterminación, elaborando este palimpsesto confuso en el que coexisten versiones e inversiones sobre la vida de Kincón. La multiplicación de voces narrativas y el ingreso de géneros y registros heterogéneos son los procedimientos discursivos que configuran este coro polifónico en que ninguno habla al unísono. La escritura adquiere una complejidad inusitada, ya que en un mismo pasaje se percibe la presencia simultánea de dos o más voces; su identificación es sólo posible a través de sutiles indicios contextuales, en especial, el reconocimiento del nivel de lengua del personaje.

Debemos señalar que este despliegue de procedimientos y técnicas narrativas propias de una escritura que deviene nuevamente experimental, demanda una recepción particular. Las remisiones, desvíos y transformaciones de detalle, tanto autorreferenciales —intratextuales— como remitidas a otros textos —intertextuales— que plantea *Kincón* exigen que una lectura no lineal, que se desarrolle como un rizoma y que sea permeable a los reenvíos, saltos y verificaciones retrospectivas del *cursus* narrativo. Este tipo de lectura diseñado por el texto nos permite pensar en una noción de lector activo afín con las teorías de Cortázar.

Veamos, entonces, quiénes hablan en esta textualidad multiforme. En primer término, aparece la voz autodiegética, pero el discurso autobiográfico se revela impotente: Kincón es un brasileño, nacido en el Matto Grosso, que desde pequeño fue traído a la provincia de Buenos Aires por una razón que se desconoce. Como no tiene instrucción alguna, se expresa en una suerte de *lingua franca*, contaminada; don Barrios, uno de los personajes principales, la define como “la oscuridad de ese apareamiento de palabras que no son de la misma raza” (134). Al igual que en la gauchesca se le cede la voz a un iletrado, pero este procedimiento, lejos de aproximarse a un recurso de verosimilitud realista, según el cual parecería como índice de personaje, es una alegoría de su condición de “desterritorial”, para utilizar una noción deleuziana. Otra operatoria aprendida de Borges se hace patente así: no hay intento reproductivo mimético de un léxico caricatural o extranjero, sólo ciertas anomalías sintácticas revelan un desplazamiento lingüístico que dobla la indeterminación lengua – identidad.

También, hay que considerar las coordenadas temporales desde las cuales mira su pasado: tiene aproximadamente setenta años, es un marginal que bordea la vejez y la locura; ha ocupado un terreno en el medio de un camino que alambró con palos, estacas y pedazos de botellas, —una nueva metáfora de una vida cuyo recorrido es un tránsito permanente—. Alega que lo heredó de su patrón, don Tomás, pero no advierte que la antigua estancia “se había subdividido al infinito”.

Así, no puede reconstruir autónomamente, su propia vida que, paradójicamente, está escrita fuera de él mismo: se trata del diario escrito por el inglés Tomás Healy durante su viaje al Matto Grosso, de donde Kincón procede. Obsesivamente, Kincón lo lee de manera sistemática y repetitiva, pero no logra entenderlo, según su testimonio: “Yo me sé casi de memoria esas cosas que escribió Don Tomás. Claro que más las palabras que entender, porque don Tomás era muy leído.” (39). A la lectura en una lengua ajena, el español, se le superpone una nueva traducción: la prosa romántica de otro extranjero, que no utiliza su lengua materna. En este sentido, la problemática de la len-

gua impuesta tiene un desarrollo explícito en el cuento de 1961, mientras que la novela evita la teorización sobre esta temática. Leemos en el cuento:

Sé, también, que todo este lenguaje es exterior a mí, que este acto de narrar mi vida —todo eso que estoy diciendo, justificando— es el único que no puede ser una repetición, el único que no recuerdo. Nunca tuve lenguaje suficiente, me faltaron las palabras para todo y si hubiera debido contar mi historia por mi cuenta lo habría hecho como me expresé siempre, como me obligaron a expresarme siempre: a los insultos, a las trompadas. (*LHVa*: 50)

Asimismo, el discurso onírico escenificado por el fluir de conciencia del protagonista refuerza la indeterminación sobre el origen; la verdad, en todo caso, queda forcluida en el terreno del inconsciente. Los sucesos ocurridos en el Matto Grosso se fragmentan y se yuxtaponen de manera caótica, con otros hechos. La cita siguiente sería un ejemplo de lo dicho, si, por un lado, tomamos en cuenta que el nombre propio —Bentos— no nos permite saber si hace referencia a él mismo o a su padre, y por otro lado, que el baile remite tanto al rito aborígen como a un baile en el pueblo, es decir, un evento social; yuxtapone, además, la historia de Healy y Adelina:

Corré, Bentos. Bailá, Kincón. Bailá para que no te alcancen y traigan la larga espada que se llama budurna y la larga víbora que se llama sucurí.

Qué es el cáncer, don Tomás.

Quién es Adelina, don Tomás. (28)

La voz del protagonista se instaura, también, a partir del dispositivo que antes mencionamos como situaciones de relato, en las cuales el “oyente” es su superior, el comisario Clavijo. Kincón le informa al comisario de su proceder ante distintos hechos delictivos: el incendio de los maizales para atrapar a un radical perseguido e incluso la muerte de su hijo. Versiones que luego serán reescritas por el mismo comisario y por don Barrios.

Pasemos ahora a la voz del biógrafo principal: don Barrios, un anciano radical del pueblo. En ocasiones, su discurso monopoliza el relato, así ocurre en la cuarta parte, donde emerge únicamente su voz ubicada en una de esas situaciones de rela-

to; es su discurso el que construye a los otros interlocutores como presuntos oyentes.

El discurso de don Barrios tiene una importancia fundamental, pues instaura un espacio de reflexión sobre el acto de narrar y las posibilidades del registro biográfico. Aparece en dos instancias de enunciación diferenciadas: a través de sus cuadernos (reconocibles a partir de su numeración) sobre la vida de Kincón —escritos dos años después de la muerte de éste, de allí el registro en segunda persona que le otorga un tono evocativo y convocante— y en la principal situación de relato del texto: todas las tardes se reúne en el hotel Lombardo con un grupo de conocidos y con el mismo Kincón, quien con este solo propósito baja por única vez al pueblo, para escucharlo. Don Barrios ha sido un testigo fiel de la vida del protagonista, por ello es para Kincón la cifra de su memoria y, como relato oral —ya no escrito como sí lo era el diario del inglés— se le aparece como una nueva vía para desentrañar su origen, o, dicho con sus propias palabras, es “un libro de hablar”. Sin embargo, surge nuevamente la imposibilidad: la memoria de don Barrios está declinando. En sus cuadernos, Don Barrios también hace referencia a su papel de biógrafo “oral” y dice: “...yo era simplemente un objeto, un parlante usado por él, el primer grabador a pulmón, la primera muestra de cine retrospectivo y —encima— personal.” (98) Debido a tal condición, en la mayor parte de los pasajes que corresponden a su registro, no existe el diálogo entre los personajes, únicamente aparece la voz de don Barrios. La situación de relato se construye a partir de las marcas deícticas de segunda persona y de los nombres propios que refieren a sus oyentes, particularmente a Kincón. Esta situación de relato especial es demarcada por el inicio de una raya de diálogo, seguido de la palabra inicial en minúscula, creando la idea de un diálogo ininterrumpido aunque, paradójicamente, fragmentado y sin respuesta, por lo cual parece un cuasi soliloquio.

El último encuentro con Kincón señala la declinación de su memoria: de manera caótica superpone y entremezcla diferentes recuerdos. El mismo biografiado advierte esta situación y señala: “...las cosas también salen mezcladas, como en el Hotel

Lombardo cuando habla Don Barrio [sic.], que cada vez habla más de lo que le contaron que de lo que sabe de mí..." (140).

Dos preguntas narratológicas recorren los cuadernos de Don Barrios: ¿es posible construir la biografía de Kincón?; ¿cómo hacerlo? La respuesta son los siete cuadernos fragmentarios que aparecen diseminados en la novela, que no constituyen una biografía, sino el testimonio de su imposibilidad. Estos "textos" dan cuenta de un proyecto que nunca pudo llevarse a cabo: aparecen testimonios, documentos, distintos datos y versiones recogidas a lo largo de los años, junto con comentarios y reflexiones de su autor.

Don Barrios es consciente de las dificultades que supone escribir el relato de la vida de Kincón, pero su singularidad hace que le resulte una empresa fascinante: la única vida, para él, que merece ser contada. Se enfrenta con un problema central: el espesor que ha adquirido la figura de Kincón; "su ingreso en la (intestimoniable) mitología de dos o tres pueblos a la redonda" (133-134). El pueblo como espacio de circulación de relatos conduce a que la historia y la ficción se entrecrucen, haciendo que la biografía se convierta en "provinciana mitología":

De todos modos, yo lo vi; y podré ser más exacto que los otros, los que hablan de él sin conocerlo, los que hablarán de él con los años, cuando no estemos nosotros *para corregir (para desviar)* la dirección de su provinciana mitología. (29, el subrayado es nuestro)

El discurso biográfico supone una visión retrospectiva de la experiencia total de una vida, donde se presentan como significativas, sólo determinadas instancias, asimismo, exige una ordenación cronológica de hechos biográficos presumiblemente verificables. Estos principios se hallan denegados en la escritura de don Barrios, quien intentó encontrar la forma adecuada leyendo incansablemente los *Anales* de Tácito. Irónicamente, luego nos encontramos con su particular concepción: cronología y precisión no conducen a la verdad. La ficción se revela como "otra verdad", distinta de la factual:

Porque *la verdad no tiene nada que ver con la cronología; se alimenta, se crea en la imaginación de la gente se deforma hasta hacerse más verdad en las palabras de los que quedan.*

[...] Dar precisiones es un modo de mentir, un modo de pelear contra aquello que terminará por ser cierto de cualquier manera. (30, el subrayado es nuestro)

Es casi obvio de nuevo recordar —pero esta vez como horizonte epistémico— a Borges, para quien la ficción es más poderosa que la realidad o piensa la historia como la entonación de unas cuantas metáforas o que valora una anécdota donde se revela la índole de cualquier hombre destacado, sea por ser un personaje histórico o público, sea como escritor o intelectual, indiferente a su verdad; pues no importa si es cierta, sino que podría serlo.

Los cuadernos de Don Barrios son la grieta por la cual se filtran nuevas voces y registros: los informes policiales del comisario Clavijo, los testimonios de distintos habitantes (Ganduglia, Rovaina, Burgos), algunas cartas y hasta incluso redacciones que escribieron los alumnos de su hija, que es maestra. Don Barrios reproduce y evalúa estos materiales heterogéneos, pero la conclusión siempre es la misma: las versiones son difusas y contradictorias; ¿cómo distinguir las verdaderas de las apócrifas, si las versiones, al referir los hechos los interpretan?:

Tampoco quiero traicionarlo a él, al Negro, deformando o explicando lo que otros se acuerdan —es decir: lo que otros interpretan— de él. (160)

La escritura biográfica no puede, así, interpretar el pasado de Kincón, imponiendo el orden del presente, desde el cual hacer que los hechos adquieran un significado distinto al que en su momento poseían.

Kincón no puede evocar por sí mismo su vida; quienes podrían ayudarlo no pueden abrirse paso entre una densa trama donde no se discrimina entre realidad y ficción. Don Barrios terminará diciendo: "...a la larga vos venís a ser nosotros, o algo de nosotros, por lo menos; nuestro mejor invento" (23). El registro biográfico —formado por los relatos y los cuadernos de don Barrios, el diario de viaje de Healy, los "precisos" informes de Clavijo y los múltiples documentos y testimonios— es deconstruido al ponerse en duda su estatuto de veracidad.

La elección del registro biográfico revela una continuidad con la gauchesca, decíamos, pero su uso diferencial es un signo de transformación y deslectura respecto de la serie. En la gauchesca, los relatos autobiográficos —como bien apunta Ludmer— transmiten una memoria, pero además se convierten en “el lugar donde se elabora y reproduce una forma de vida, una identidad colectiva” (Ludmer 1988: 212). *Kincón*, en cambio, anula cualquier posibilidad de “biografía colectiva”, pues el protagonista no representa a ningún tipo genérico; es un otro que se recorta a partir de la diferencia y la desterritorialización.

La verdad de los hechos, difusos y contradictorios, se subordina al “cruce de memorias”, a sus correcciones y desvíos, transformando el registro biográfico en paradoja de identidad, símbolo de indeterminación. Un nuevo cruce con un texto borgeano que no se inscribe en las reescrituras de la gauchesca, es imperativamente patente: recordamos “Tema del traidor y del héroe”, cuento cuya matriz narrativa es la historia de una escritura y concretamente, de una biografía del héroe a escribirse por su bisnieto. El intento es imposible, la verdad, enmascarada por el palimpsesto de versiones, es irónicamente develada por el biógrafo, pero su registro —la historia de su construcción escrituraria— sería menos verosímil que la ficción ya fijada por el tiempo en la memoria colectiva.

Hemos considerado el registro biográfico como el operador de sentido más importante a partir del cual se genera la escritura. Sin embargo, podemos reconocer que de manera solapada se sob reimprime otro núcleo: la matriz del género policial.

El diario de viaje de Tomás Healy introduce y plantea un enigma: ¿qué fue lo que ocurrió en el Matto Grosso?; ¿cómo llegó a un pueblo de provincias este negro? El enigma establece el problema de la verdad como objeto de búsqueda que no es otra cosa que la pregunta por el origen y la filiación.

Recordemos que Borges deconstruye el género quebrando uno de sus presupuestos ideológicos: la existencia de una verdad y una justicia unívocas y singulares. La verdad y la justicia en Borges se desdoblán, y el par víctima – victimario a veces se da cita en una misma persona (“Emma Zunz”), mientras otras,

el restablecimiento del “orden”, en el sentido social, se ve irónicamente subvertido (“La muerte y la brújula”).²⁴ Briante sigue las lecciones de su ancestro, pero en el espesor de la escritura se cruzan y densifican las marcas borgeanas hasta impedir su deslinde, su atribución a un determinado texto, lo que se llamaría “influencia”. En el final de la novela de Briante, nos encontramos con una supuesta resolución del enigma, aunque tal verdad queda relativizada ya que no surge de manera directa, por vía empírica, como correspondería a la prueba del policial clásico, sino que es un testimonio heredado, objeto de una sucesión de reescrituras.

El origen de *Kincón* es revelado por Domingo, el mulato que acompañó a Healy durante su expedición, quien más tarde refiere en su diario esta historia. El linaje del mulato es no solamente incierto, sino discordante en relación con los ámbitos ideológicos atribuibles a la civilización o a la barbarie. En efecto, su padre supuestamente es Marcos Bentos Sesmeao o Bentos Márquez Sesmeao (de nuevo, la imposibilidad de fijar el nombre), un matón de Río de Janerio que huyó hacia la selva luego de varios crímenes; mientras que su madre es la hija del cacique de los indios del Alto Xingú. Su engendramiento se inscribe en la violencia típica del mestizaje americano; es producto de una violación donde se invierte la lógica civilización-barbarie, pues es el hombre ciudadano quien encarna al salvaje: Bentos viola a la hija del cacique; por ello es asesinado. De nuevo, otra metáfora de pasaje, de transformación ideológica, de desvío respecto del cuerpo de la tradición cultural: a través del trueque, Healy rescata a *Kincón*, de tres años de edad, cuando va a ser enterrado vivo junto con su madre fallecida, durante la fiesta del Kuarup (rito en que se homenajea a los muertos).

La verdad se desplaza debido a que, justamente, es una versión indirecta, que entra en una larga cadena de desvíos: *Kincón* le ha entregado el diario a don Barrios, en su último encuentro en el Hotel Lombardo, éste lee el diario y oralmente refiere la historia, transformándola según la recuerda o según sus propias deducciones:

...Domingo recordó tugarios más atroces que el que los había unido, muertes más completas: un albañil degollado por hacer trampas con los naipes, un indio clavado en una estaca después de vender su pescado. Domingo dijo que las muertes las cometía el otro; es de creer que Don Tomás no le creyó. (229)

Asimismo, reparemos en Domingo, el personaje que refiere la supuesta verdad; dos datos diseminados a lo largo de la novela establecen su filiación borgeana: el motivo de un destino heredado y la borradura del rostro (la lepra le ha quitado la mitad de la cara).

Este nuevo operador de sentido, que cruza la matriz del policial con la de historiar una escritura o sus versiones, también establece la indeterminación: la revelación de la verdad permitiría creer que la escritura se dirige hacia la condensación del sentido, sin embargo, como hemos visto, la construcción ambigua de esta verdad, una nueva traducción, reinstala nuevamente la dispersión del origen.

Lectura - escritura de la serie gauchesca

La serie gauchesca se reinscribe en los textos de Briante con una gestualidad irónica donde se degradan los objetos emblemáticos de esta literatura; así, por ejemplo, los habitantes de Ranchos tienen pasión por conservar su historia, para lo que construyen un museo, donde se pueden observar:

...caballos de ancas sinuosas, gauchos amarillos que parecen salir de un hospital para tuberculosos, representaciones de mateadas en las que el fuego fue simulado con esos troncos de yeso que traen ahora las estufas a gas. (32)

Taxonomía apócrifa que evoca de inmediato la caótica enumeración que Michel Foucault eligió como delirante *bricolage* para encabezar su libro *Las palabras y las cosas* y que, no por casualidad proviene de uno de los típicos ensayos pseudo epistemológicos de Borges: "El idioma analítico de John Wilkins".

Como otro gesto del mismo orden, vemos a Kincón, siguiendo las enseñanzas de su patrón inglés, que defiende un mangrullo ahora derruido:

Son cosas que yo sé más que Miranda, y una vez le tuve que decir que no hiciera fuego con los palos del mirador porque eran históricos. Histo, qué. Me dijo. Y yo lo miré sin decir nada, porque a veces es difícil tratar con estos peones o explicarles lo que uno entiende. Claro que él no estuvo con Don Tomás ni fue cabo de la policía, como uno. Aparte que uno también es extranjero, aunque no sea inglés. (40-41)

El tercer gesto parodia las celebraciones del Centenario, en 1910, momento en que precisamente la generación del primer nacionalismo argentino, entre los que se destacan Rojas y Lugones, elabora una serie de operaciones culturales para canonizar el poema hernandiano como epopeya nacional, donde se expresaría el *ethos* de la argentinidad. El dato provisto por el texto informa que, según Ganduglia, Kincón llegó a Ranchos cuando "se celebró con gran ruido el centenario de la Independencia" (96). El poema mismo no escapa a esta trama de ironías; su emergencia en la casa de un soguero que ya no ejerce ese oficio campestre, constituye un resto que consiste en: "unos cuadritos de cerámica, en relieve marrón, que se acuerdan de ilustrar malamente algunos versos del Martín Fierro..." (33)

Los elementos que emblematizan la gauchesca son restos que forman parte de un museo textual degradado, los símbolos heroicos de la historia nacional —así el mangrullo— son custodiados por un inglés que transmite ese mandato a Kincón, cuya extranjería está desprestigiada; no por azar se atribuye su llegada a los festejos del Centenario, cuando se canoniza la gauchesca, donde, por otra parte, el extranjero era objeto de ridículo. De esta forma, el texto incorpora la gauchesca pero no para reproducir sus ideologemas, sino para concebirla como matriz productora en actividad, generadora de textualidades que a veces polemizan con ella, otras, la subvierten.

La escritura de Briante se enfrenta con las lecturas repetitivas y admirativas (en metáfora de museo) que saturan la lectura crítica que canonizó a esta serie como monumento nacional y comenzará a buscar los blancos desde donde desafiarla para poder reescribirla y al hacerlo, resignificarla. Así, podemos advertir la direccionalidad que va a adquirir la potencia productiva de la escritura: la transformación paródica se

desliza hacia el lugar de una necesaria distancia crítica para evadir la especularidad. No obstante, las citas precedentes no deben conducirnos a deducciones apresuradas: la comicidad no es el rasgo central de esta reescritura de la tradición. Al pensar en una "operación de lectura—escritura" queremos significar que el rasgo principal de la parodia es, justamente, su carácter de lectura intertextual, que —según acota Jitrik— suspende los modos de lectura.²⁵

La principal operación de desplazamiento y transformación de la serie es la elección del protagonista: un extranjero que deniega el arquetipo gauchesco leído como epítome de lo nacional por los intelectuales del Centenario; arquetipo ya deconstruido por Borges, pero que aquí procede por extrema irrisión, y cuyo tono también se ha desviado de las reescrituras borgeanas de la gauchesca. A su vez, subvierte dos de sus ideogemas fundantes: 1) la "natural" xenofobia hacia los inmigrantes que es constitutiva de la gauchesca; 2) la idea de que el individuo debía ser un representante de la especie, según la noción de tipo característica del realismo decimonónico, pues Kincón es un personaje atípico para la demografía gauchesca. En consecuencia, no se parodia el "lenguaje gauchesco", entendiéndolo por tal un registro discursivo representativo de un tipo social ni tampoco, según hemos observado con anterioridad, al referirnos a los procedimientos borgeanos, intenta reproducir miméticamente un léxico caricatural o extranjero. La parodia se concentra en la deconstrucción de los textos ancestros y la inversión del sistema de valores que los sustentaba, si bien debemos tomar en cuenta que toda parodia requiere una competencia intertextual por parte del lector.

Retomemos por un momento la figura del protagonista. En este aspecto, también la escritura, al construirlo mediante percepciones fragmentarias y divergentes, aglutina un personaje que no duplica el objeto precedente (el gauchito). Existe un punto de contacto: la condición de *guacho*, la orfandad como ausencia, como ilegitimidad, tan puesta de relieve por algunos de los textos-ancestros; nuevamente recordamos al "innominado montonero" que engendró a Cruz en "Biografía...", de Borges. Aquí,

a pesar del nombre propio que se le atribuye al padre de Kincón, su legalidad está en entredicho pues no hay certezas sobre la veracidad de dicha filiación.

Si para la serie "la diferencia" se articulaba como negatividad (los *otros*: los negros, los adulones, gauchos "decentes" del juez, los indios y los inmigrantes, dirá Ludmer); Briante invierte la fórmula y convierte al "otro" en el eje de su narración. Es en esta dirección que leemos el epígrafe de Sidney West que abre la novela: "Todos del mundo, menos uno".

La acentuación de la diferencia en la construcción de un referente que deniega insistentemente la duplicación o el espejo de su objeto, se halla en estrecha relación con la estrategia de presentación del personaje, que se escenifica en la escritura, mediante una constelación de imágenes asociadas al realismo grotesco, el cuerpo abyecto en su dimensión de obscenidad. Así, aparecen escenas escatológicas (Kincón se cae en un resumiadero y es sacado de allí con un alambre de púa que hace las veces de soga); el discurso se detiene en lo irrepresentable de perversiones tabúes —así, la escena de bestialismo entre Felipa y el caballo—; o las escenas donde lo grotesco invade las zonas habitualmente solemnes o sublimes, como la muerte: así, el entierro del hijo de Kincón en un cajón de frutas. Por otra parte, tal como se destacó al hablar del nombre del biografiado, las descripciones físicas de Kincón lo caracterizan a partir de la diferencia; su deformidad lo animaliza, asociándolo con un gorila, cuyo nombre, por otra parte, remite al cine. Así se lee en la descripción del comisario Clavijo:

...este personaje tenía físicamente un parecido a los "chimpancés", persona ésta de una estatura mediana, de mediano grosor, cutis negro, cabello mate, sus extremidades (piernas) eran curvas, teniendo un característico modo de caminar en virtud de que al hacerlo lo hacía con un ligero balanceo... (34)

La gauchesca cifra el pasaje desde la delincuencia a la "civilización", en una operatoria de desmarginalización del gauchito promovida por su uso militar, su conversión en soldado, que luego deviene gauchito patriota, según apunta Ludmer como crítica política. Una vez más, Briante no reproduce este pasaje, sino lo

transforma. No obstante, la forma de reclutamiento hace resonar ecos del texto hernandiano:

Una pelea que le contaron después a aquel tipo, al caudillo, o juez de paz, o lo que sea, impresionados. Lo soltaron a condición de que se enganchara, y él dijo que sí, que mejor un puesto seguro. Pero no era el puesto seguro, Carneiro; era la libertad, Bentos. No era el sueldo, inferior a lo que ganabas en las cosechas; eran el revólver, el garrote, los ladrones por perseguir, todo lo que te dejaría ejercitar tu antiguo deseo de soltarte, de pegar... (49)

El desvío de la complejidad intertextual revela que ya los textos ancestros han sido digeridos y constituyen un magma, un previo a la escritura, que promueve remisiones rizomáticas. Recordemos que Tadeo Isidoro Cruz, aparentemente reformado y ascendido a cabo de la policía rural, encuentra su verdadero destino en la cara del otro, de Martín Fierro, por saberse definitivamente "lobo, no perro gregario", si bien este regreso a la barbarie se traduce en clave épica: se trata del heroico código del coraje que ennoblece, no de una posición que le permitiría ejercer impunemente su degradada condición. Kincón, antes de convertirse en cabo de la policía de General Belgrano, también lo fue de Ranchos, donde trabajaba en las cosechas y había adquirido una notable fama de matón. Su vida pone en cuestión las fronteras entre la delincuencia y la ley, desde el momento en que este pasaje hacia el lugar de representante de la ley no implica un proceso de desmarginalización, por el contrario, es el lugar donde el personaje ejerce su "barbarismo". Sin embargo, el salvajismo sobreimpreso en la personalidad de Kincón no nos permite formarnos una imagen moralmente unitaria; su figura se sitúa en una valoración determinada por la contradicción y la ambigüedad. No es un salvaje absoluto, su inteligencia y astucia para resolver distintos casos, como así también su crueldad (el episodio con Lezcano, por ejemplo), sorprenden al pueblo.

Otros rasgos del personaje, sin embargo, lo reinscriben en el linaje borgeano; así, el "rencor vindicativo" que determina la consumación de dos venganzas. La primera de ellas, largamente meditada, consiste en la aniquilación de Manlio Oliveros, el hombre que robó la novia a don Tomás, su "patrón verdadero".

Esta historia, dispuesta en fragmentos, es una de las más desarrolladas a lo largo del texto y pone de relieve el rasgo experimental de la escritura de Briante, pues se superponen tres voces distintas: la de Kincón, la de un locutor de televisión que está transmitiendo la cacería y la de un peón, Anselmi. El cálculo y la persistencia de propósitos que esta empresa requiere, serían aparentemente sorprendentes en un bárbaro cuya guía es el puro instinto. En efecto, para llevar a cabo su plan, Kincón debe emplearse como "peón de patios" en la estancia de quien será su víctima, lugar donde trabaja durante quince años. Encuentra su oportunidad durante una cacería de antílopes, marco propicio para que Kincón ejecute su venganza, cuya efectuar también destaca su inteligencia, porque no aparece como asesinato, sino como accidente. Durante el verano, Kincón adiestra al caballo de su patrón para que, a la señal de un mero silbido, corcovee violentamente; de este modo logra que Oliveros tenga una fatal caída.

Estas características de la venganza, la premeditación, la paciente espera, subsumen los rasgos dominantes de algunos relatos borgeanos donde la vindicación asume el rango de operador de sentido privilegiado —así, "Emma Zunz", o "El fin"— y en esta matriz no deniega ni subvierte, sino retoma los ideogramas del ancestro. Tanto Emma como el innominado negro vengador de su hermano desmienten los estereotipos ideológicos de su condición: la una, por su feminidad, que la determinaría, supuestamente, al arrebató emocional, no al frío cálculo; el otro, porque, negro y gaucho, sin embargo espera siete largos años simulando ser, como cree el patrón de la pulpería, "un hombre inofensivo".

Al igual que estos personajes borgeanos, Kincón establece su propia justicia cuando logra vengarse de Felisa, su mujer, episodio signado también por el grotesco, —en este caso la irrisión de un estereotipo porque ella lo abandona para irse con un marinero, como si aparecieran marineros en un pueblo pampeano—. Nuevamente, el subterfugio para encubrir la venganza es sutilmente elaborado; con una carta cuya lengua, por su barbarismo e incorrección, resulta un irónico oxímoron de su

contenido conceptual, Kincón logra persuadirla para que regrese con él. Así, le garantiza una aparente impunidad por su condición de ex policía, —la mujer y su amante han cometido un crimen— y la engaña con reclamos afectuosos. Al regresar, es apresada.

Esta justicia personal, que concreta la diferencia respecto de la legalidad instituida por el poder público, deviene una nueva desterritorialización que se repliega en el silencio: la sociedad no solamente ignorará que se trata de venganzas premeditadas, sino que se legitimarán con ficciones inscriptas en la legalidad de un verosímil social. Un nuevo modo de ficción con que el propio personaje se autoescribe.

Nos detendremos brevemente en los cronotopos de la narración, a fin de mostrar cómo opera también en este sentido, una poética que, lejos de la pretensión realista, inscribe su experimentación como lectura desviada de una tradición cultural. El relato no se sitúa en el contexto epocal de la gauchesca, pero recorta un cronotopo reconocible: desde principios de siglo hasta los primeros años de la década de los sesenta. Sin embargo, articula de una manera complejísima cierta zona del texto con la literatura del siglo XIX, al insertar la historia de un inglés situada en el siglo pasado: Tomás Harrington, el padre de “Adelina Beatriz Harrington Dantas de Oliveros”, quien luego sería la esposa del patrón de quien Kincón logra vengarse. La historia de este linaje se constituye como usurpación y alegoriza todo un campo de connotaciones alusivas a la historia nacional; si, por un lado, alude al tiempo en que las elites terratenientes detentaban la hegemonía del poder, por otro, contamina y deconstruye los imaginarios heredados del prestigio cultural con que se encubría lo que, en el lenguaje del peronismo revolucionario de los sesenta, se denominaría la alianza de esta clase con el imperialismo inglés. En efecto, el inglés de largo nombre aristocrático, es en realidad un aventurero inescrupuloso que finge matar a un negro peón de la estancia para supuestamente defender el honor de la hija del dueño, y de ese modo erigirse en héroe y, mediante un ventajoso matrimonio, apropiarse de la tierra. A su vez, su hija será la víctima a su turno, de un nuevo

usurpador, otro trepador que anhela el ascenso económico y social: Oliveros.

Pero no pretendemos una lectura lineal ni reductiva, este residuo ideológico, o la remisión al peronismo como referente, se promueve en la escritura mediante una constelación de alusiones, connotadoras de un horizonte ideológico legible en el contexto de una contemporaneidad cuestionadora (los años sesentas), que se sobreimprime sobre una lectura de la tradición, a la vez que se condensa en un complejo haz de alusiones intertextuales. En este último sentido, el inglés —opuesto a Kincón, de origen y nombre indeterminados— aparece con un nombre que, desde un prestigio ilusorio, desvía hacia el simulacro. Pero a la vez, aunque con valoraciones diferentes, los ingleses son recurrentes en la producción de Briante, y se articula, más allá de las indeterminaciones cronotópicas que impiden, como se dijo, la reducción a la dualidad ciudad/campo, con la narrativa que funda nuestra literatura de viajes, y a la vez alegoriza la institución discursiva de América desde la mirada del viajero: nos referimos a los escritos de los viajeros ingleses. Nuevo reenvío a la tradición —esta vez desde la parodia como homenaje— que opera como metáfora de la cultura de mezcla como elemento determinante que nos constituye.

Es interesante señalar que es especialmente en estos rasgos experimentales de una poética a la vez vanguardista y política, donde podemos leer a Briante como ancestro a su vez, de autores muy notorios en estos últimos años: aludimos al César Aira de *Emma, la cautiva* y *La liebre*, texto, este último, donde el juego de parentescos delirantes donde un cacique indígena termina siendo hermano de un inglés, aparte de su explícita, aunque extremadamente desviada inscripción en la gauchesca, ya patente desde los títulos, apuntan a su filiación con Briante.

Por su parte, el espacio geográfico no es otro que el mismo pueblo que fue construyéndose en *Las hamacas voladoras* y en los relatos de *Hombre en la orilla*. La novela señalaría el momento más importante en la construcción de la saga, cuyo procedimiento dominante es la remisión intratextual a relatos anteriores.

Por último, apuntemos que la frontera, espacio emblemático de la serie, ya no divide la civilización del desierto, deviene en metáfora del pasaje, la mezcla y el tránsito de culturas: la de los indios del Alto Xingú, la inglesa, la pueblerina.

Desleer al padre: las reescrituras de “El fin”

Respecto del *Martín Fierro*, Borges sintetiza la moral de la gauchesca, al escribir, en su ensayo titulado con ese nombre, lo siguiente:

Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se inclina para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio para que no piensen que huye. Esto que una vez fue vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; *el sueño de uno es parte de la memoria de todos.* (OC: 797, el subrayado es nuestro)

Podríamos leer esta última frase como perfecta teorización, *avant la lettre*, del imaginario intertextual: ese reservorio archivado en el inconsciente de la cultura, a la vez que instauro la legitimidad de sus operaciones de lectura de la tradición, para autorizarse a “corregir” el texto hernandiano. Si Borges acudió al *Martín Fierro* para subvertir-revertir-pervertir sus sentidos —así, por ejemplo, en “El fin”— la escritura que estudiamos aquí, muestra en *Kincón* la potencia de un proceso en su momento de madurez, cuando puede operar del mismo modo con Borges. Es así que los ancestros —entendiendo por tales no ya ahora a los textos y/o autores diferenciados, sino a un magma escriturario que constituye un previo del que emerge la productividad— que aquí actúan privilegiadamente, según nuestra mirada, exceden la condición de meros pre-textos. Con esta afirmación, pretendemos dar cuenta de dos objetivos críticos: por una parte, evitar lo que Jonathan Culler advierte como peligro de “estudio tradicional y positivista” al operar mecánicamente con la noción de intertextualidad; por otra, tal como anunciamos en la introducción, polemizar con la afirmación de Rosa sobre el “objeto Borges”.

La muerte de Kincón durante un duelo reescribe el texto borgeano. Sin embargo, Borges ya ha “corregido”, a su vez, la conclusión del texto hernandiano; como señaláramos en otro lugar:

...Fierro muere en un duelo, como correspondería —según la lectura de Borges— a la narración de su vida tal como la presenta la primera parte del poema; vida marginal, fuera de la ley, producto de una violencia que es respuesta a la violencia que la “civilización” ejerció contra la barbarie. (Calabrese 1996: 101)

La continuación del texto borgeano es, así, virtualmente imposible, pues el gaucho ha muerto. Briante asume la liquidación de la serie y decide resemantizarla; pero se niega a duplicar el objeto precedente y, en cambio, lo suplanta por otro bárbaro: Kincón, que al igual que Fierro, tampoco se encuentra en armonía con el medio social, sino en conflicto con él; situación agravada por su condición de extraterritorial.

El final de Kincón es reescrito recurrentemente a lo largo de la novela, donde las distintas voces que pueblan el relato generan, a partir de la repetición, una trama de versiones y contraversiones que coexisten y no se anulan, pues ninguna prevalece; el lector no puede, así, “elegir” un final. Las dos operatorias básicas son la repetición y el fragmento. La primera debe ser entendida en sentido deleuzeano, donde lo que se repite nunca es lo mismo. El fragmento, por su parte, es ya en sí mismo, operatoria básica de la parodia pues permite desarticular el texto ancestro, diseminándolo en una nueva textualidad.

Consideremos estas versiones. Desde el comienzo de la novela, se inscribe el texto ancestro, cuando al presentar a don Barrios, éste refiere un duelo entre Kincón y un tal Poliya Díaz. En el relato, se hace patente la parodia que deconstruye los valores asociados con el duelo y el código del coraje se recorta con una mirada corrosiva que lo denigra:

La provincia, la república debe estar llena de *historietas* como ésta: los hombres de *coraje ciego* que se confiaron en su habilidad para esquivar un cuchillo y pegar, dejar tendido al otro a chancletazos. (22, el subrayado es nuestro)

Observemos la elección del término “historieta”, hostil a toda connotación heroica, mientras el coraje es “ciego” y la lucha misma deja de lado el cuchillo por los “chancletazos”. La huella que ha dejado la reescritura borgeana se hace evidente en la anomalía intertextual del nombre del pulpero, en cuyo establecimiento se escenifica el duelo; el “boliche del finado Ré” como bien sabemos, nos remite al célebre pulpero de “El fin”, Recabarren, cuyo nombre ha quedado reducido a una sílaba, disminución acorde con las otras.

La primera versión sobre la muerte de Kincón es referida por una voz heterodiegética que construye un alocutor específico; se trata de la persona que ha matado a Kincón. Al igual que en las siguientes versiones, se advierte que las posiciones de ambos oponentes no son simétricas: Kincón posee una historia singular y distintiva, mientras que el otro es un sujeto desconocido. Al respecto, leemos en este pasaje:

Su historia, mucho más larga y mucho menos solemne, quizá empiece a volver cuando usted le haya clavado la última puñalada. O tal vez después, cuando usted limpie su cuchillo en el pasto (no por indiferencia sino por miedo, por sacarse de encima las marcas del terror, la sangre que verá bailotear durante más de media hora enfrente suyo...) (42-43)

La cita precedente ofrece de nuevo la complejidad de los cruces y el desvío: reconocemos aquí la voz del Borges crítico de la gauchesca en el pasaje citado más arriba “limpiar el facón en el pasto”, y también la del pseudo biógrafo de Tadeo Isidoro Cruz, cuya valerosa historia abunda en hiatos. En las versiones siguientes, se despliegan una serie de informaciones que acenúan la asimetría entre los contendientes y que diluyen el código, no escrito, del honor. En este sentido, el informe del comisario Clavijo, titulado “Último relato. Muerte del cabo Sesmeao”, con su “preciso” lenguaje referencial, parodia de los informes policiales, nos señala que Kincón tenía aproximadamente setenta años cuando fue asesinado por un joven inexperto y con miedo, el hijo del dueño del campo. El duelo, lejos de originarse en el honor o el coraje, se anuda con la motivación material: la propiedad de la tierra. Mientras Kincón supone que ha hereda-

do ese campo de Healy, Clavijo nos informa que arrendaba diecisiete hectáreas y luego usurpó algunas más, demarcándolas con alambres viejos y pedazos de rama. La versión de Clavijo será, a su vez, “corregida” por don Barrios, permitiéndonos descubrir que Kincón defiende un campo imaginario, alambrado con botellas:

Kincón se recluyó, primero, en su rancho, ese pedacito de terreno que él le había robado al camino y que tal vez le había prometido alguna vez Don Tomás.

[...] Tenía problemas con Miranda, porque el Negro no quería, parece, que para venir al pueblo cruzara por su terreno. Miranda contó, antes de irse, que a veces lo veía en las noches, vigilándolo. (245)

Dentro de esta cadena incesante de auto-reescrituras, descubrimos que el cuchillo ya no es el de un gaucho, sino un cuchillo “de manejar en el campo”, para cortar cuero y refilar tientos, desviando una vez más los índices de la serie gauchesca, donde el cuchillo, como objeto emblemático, quedaba asociado al derecho a la venganza, no sólo como su instrumento material, sino personificado casi como agente. El gaucho se borra y el cuchillo asume el estatuto de un emblema de la serie, a la vez que de símbolo de una desaparecida valoración, de una moral en declive: la venganza, el coraje, el honor personal que se cifra en la aceptación del duelo aún en condiciones de antemano adversas —pensamos, ahora, en el tímido Dalhmann de “El sur”. En efecto, don Barrios comenta que el cuchillo “pudo haber sido de cualquiera; y debe haber obrado por sí mismo, indiferente a la mano que lo empujaba y lo retiraba con miedo, vengando a tantos cuchillos que te buscaron sin encontrarte” (136-137).

La sección quinta, por su parte, donde se desarrolla la versión de Don Barrios, es fundamental porque enlaza la develación del origen con la de la muerte del protagonista, en una circularidad que, como en Borges, concentra la enigmática trama del destino y el espejo de las repeticiones, sólo que aquí despojada de la impronta metafísica que lo inscribiría en una lógica ahistórica, propia de los arquetipos platónicos —pensamos en Laprida y su “destino sudamericano” — para articularse como

degradación: es la vacilante memoria del viejo la que mezcla, en un monólogo alucinado a lo Faulkner, los “recuerdos” (¿imaginarios?) de otra muerte en la selva (la del padre de Kincón a manos de los indios) y ésta, la de su hijo, en el duelo.

La reescritura final del episodio cierra el texto, pero no la historia; por una parte, porque constituye una inversión, relatada por el propio Kincón, donde él es el matador y no la víctima, por otra, porque con un procedimiento autorreferencial, instaura la novela misma como fluir ininterrumpido de posibles relatos. Se supone que es la confesión de Kincón al comisario, donde se privilegia la ficción por encima de la realidad y se alude a una incompletud constitutiva de todo relato, que deviene un perpetuo diferimiento: “Pero lo que falta, comisario, va a ser mejor que se lo cuente Don Barrios, que sabe contar mejor las cosas” (254).

Notas

¹ Recordamos, por caso, uno de los artículos del célebre *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970. Se trata del artículo de Roman Jakobson donde se rodea el campo de sentidos implicado en el término “realismo”.

² Uno de los más conocidos ejemplos es el de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, cuya trama anecdótica se desenvuelve entre 1951 y 1953. Así, ingresan al texto ciertos acontecimientos “históricos” —por ejemplo, la quema de algunas iglesias— que signaron el último período del segundo gobierno de Perón. Pero, lo que es más importante para nuestro tema, se despliega, inscripta en el dualismo propio de toda visión apocalíptica, la metáfora de un país dividido en dos mitades enemigas que “se observan torvamente entre sí”. Al respecto, remitimos a una tesis doctoral inédita: Elisa Calabrese, “La dinámica de los personajes de Sábato a través de su trilogía novelística”. UBA, 1986. Pero esta imagen del país dividido por el peronismo no debiera ser considerada una metáfora en tanto procedimiento exclusivo de la ficción; por el contrario, puede observarse en otros ámbitos discursivos: así, por ejemplo, los discursos parlamentarios en relación con debates del período correspondiente a la primera y segunda presidencias de Perón, o las arengas políticas. Véase al respecto, de Federico Neiburg *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires, Alianza, 1987.

³ La reseña de Josefina Ludmer constituyó, para su momento, una de las primeras lecturas psicoanalíticas de la novela. Nos referimos a “Sobre héroes y tumbas, un testimonio del fracaso”. *Boletín de Literaturas Hispánicas*. Rosario: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, N° 5, 1963. Por su parte, lo afirmado por Oscar Terán se encuentra en *Nuestros años sesentas*, op.cit..

⁴ Para una lectura que inicie en un tema tan complejo, es de útil consulta el ecléctico enfoque de Félix Luna, en *De Perón a Lanusse: 1943/1973*. Buenos Aires, Planeta Argentina, 1972.

⁵ En contraste con el autor citado precedentemente, mencionamos ahora un texto de filiación trostkista, que permite observar la complejidad de debates que generó el peronismo en el seno de una línea —si bien no la más numerosa— de la izquierda. Véase de Osvaldo Coggiola, *Historia del trotskismo argentino (1919-1960)*. Buenos Aires, CEAL, 1974. Colecc. Biblioteca Política argentina, N° 91. Cfr. Especialmente las páginas dedicadas al peronismo: 93 a 103.

⁶ En el capítulo anterior puntuamos la noción de *metatexto* con la que opera Genette, quien la considera como la relación transtextual que une a un texto con otro del que habla, es decir, es una relación de comentario. Sin embargo, preferimos usar ahora *metatexto* en el sentido, más restringido, propuesto por Walter D. Mignolo. Para este crítico el metatexto es “la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad

poética o a tópicos que le son afines". En: W. D. Mignolo (1982), "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana*, N^{os} 118-119, p. 143. Por nuestra parte, en otro lugar procuramos señalar la coincidencia, en la práctica entre el funcionamiento paratextual y el metatextual, especialmente en relación con los manifiestos de las vanguardias. Al respecto, ver el ya citado trabajo sobre "Borges: genealogía y reescritura".

⁷ Cabe aclarar que nos referimos a la densidad de su figura y de su obra dentro de las formaciones intelectuales de los sesenta, ya que recién a partir de mediados de los setenta su imagen adquiere popularidad a través de los medios masivos.

⁸ Cfr. Peter Bürger (1974), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987. (1^a ed. en español)

⁹ La categoría de "lo nuevo" como ideograma nuclear para las vanguardias, no es ya objeto de debate, desde las reflexiones de Theodor Adorno, quien la entiende como el resultado de un proceso histórico que disolvió la tradición específica y después cualquier clase de tradición, escrito en sus términos: "La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva". (Adorno[1970] 1984: 36). De este pasaje incorporamos una reflexión que, entre otras cosas, implica que, en cada corte efectuado y según los contextos culturales en juego, tal condición "privativa" requiere la operación de situar; ello admite su constante reformulación y resignificación, tal como puede verse en cómo lo piensa Octavio Paz, por ejemplo, al seguir las huellas de lo que para él se resemantiza en una paradoja; la tradición de la ruptura, estudiándola en el contexto de la cultura de Hispanoamérica. Véase, de Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1979.

¹⁰ En este sentido, Saúl Yurkievich ha observado que las vanguardias en su intento por invalidar los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad, se excentran hacia lo extraliterario. Véase "Los avatares de la vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*, N^{os} 118-119, 1982. pp. 351-362.

¹¹ A su muerte, en 1995, la Secretaría de Cultura de la Nación recogió en un libro titulado *El ojo en la palabra* sus artículos y críticas sobre arte publicados en el diario *Página/12*.

¹² El concepto "biografía fictiva" fue elaborado por M. Morello Frosch en su artículo "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente." En: Daniel Balderston et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

¹³ En este sentido, Karl Weintraub sostiene que "la verdadera autobiografía, que es un tejido en el que la autoconsciencia se enhebra delicadamente a través de experiencias interrelacionadas, puede tener funciones tan diversas como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autopresentación o la autojustificación." Cfr. Karl Weintraub, "Autobiografía y conciencia histórica". En: *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. (Suplementos Anthropos / 29) p. 19.

¹⁴ Cuando el cuento "El último día" es reeditado en la antología *Ley de juego*, el título pierde el artículo determinante y pasa a ser "Último día".

¹⁵ Cfr. Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1997. (En especial, el capítulo cuarto, "El discurso de la novela histórica").

¹⁶ Véase, al respecto, de Elisa Calabrese, "Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual". En: Calabrese et al. *Itinerarios críticos entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Buenos Aires: GEL, 1993.

¹⁷ Es importante advertir que Briante realizó cambios mínimos entre la primera edición de 1964 y la tercera edición de 1987. (La segunda sigue con exactitud a la primera). Entre ellos, la desaparición del uso de la bastardilla que aparecía en el texto de 1964 y que permitía identificar los cambios de voces. También, el cambio en algunos índices referenciales; en 1964, escribe: "...él no obstante pudo dominar el avión, bajar en Campo de Mayo o en Palomar, no me acuerdo..." (*LHV*: 22); mientras que en la edición de 1987 aparece: "...él no obstante pudo dominar el avión, bajar en Punta Indio o en el Uruguay, no me acuerdo...".

¹⁸ Cfr. Jean Pouillon, *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

¹⁹ La reescritura de la antinomia sarmientina inscripta en la oposición Buenos Aires - Córdoba se diferencia de la visión de Sarmiento, para quien la ciudad mediterránea no era sinónimo de barbarie, pues presentaba características de la civilización. Al respecto, Susana Conde sostiene que, en la visión de Sarmiento, Córdoba se enmarca dentro de la civilización pero, al igual que Buenos Aires, presenta ciertas características negativas; la crítica escribe: "A Córdoba, por otra parte, la describe en una exposición exagerada como una ciudad que se repliega en sus orígenes de una España inquisicional, pero al mismo tiempo la muestra como un ejemplo de las medidas progresistas que la colocarán, si los proyectos de Sarmiento se realizan, a la vanguardia de las ciudades argentinas."

Asimismo, en su lectura de "El sur" de Borges, Conde advierte que la elección de la calle Córdoba para ubicar la biblioteca donde trabaja Dahlman, no es azarosa y, sumado a otros índices referenciales desplegados en el cuento (Buenos Aires, Rivadavia, Yrigoyen, etc.), la crítica analiza la lectura que hace Borges de dicha antinomia. (Cfr. Conde 1997: 48)

²⁰ Cfr. Reisz de Rivarola, op. cit., p. 241 y ss.

²¹ A fin de evitar lecturas anacrónicas, utilizamos ciertos términos bajtinianos, pero no nos olvidamos que Bajtín, leyendo el contexto medieval y renacentista, establecía una clara distinción entre lo carnavalesco propiamente dicho y lo teatral. Al respecto, escribe: "...el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es

imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. (Bajtín 1988: 12-13)

"A lo largo de la calle...", entonces, posee elementos carnavalescos y teatrales, sin embargo, parafraseando a Bajtín, el hecho de que la vida misma sea la que se interprete y que el juego se transforme en la vida real y que impere un realismo grotesco, hace que lo carnavalesco prime por sobre lo teatral.

²² Citamos el epígrafe borgeano al que hacemos referencia: "Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido", fragmento del texto "Martín Fierro" que aparece en *El Hacedor*. Nótese que refuerza el principio de indeterminación característico de la poética de Briante y acentuado, de manera especial, a partir de *Hombre en la orilla*.

²³ En su análisis del texto hernandiano, Ludmer advierte que la narración se corresponde con el esquema de "la autobiografía oral" y agrega que "por primera vez en el género la historia que se narra es también popular; se identifica el canto y lo que se canta, y se borra la división entre registro, tono y relato". (Ludmer 1988: 208) En la primera parte del *Martín Fierro*, reconoce tres biografías: las de Fierro y Cruz y una tercera genérica en el canto VIII, que se define a partir de la ley: "el ser gaucho es un delito". (v. 1234) Más adelante, afirma que la serie hace un uso diferenciado de ambos registros: "El uso biográfico sirvió para atacar al sujeto y ponerlo como ejemplo de barbarie criminal (como delincuente); el uso autobiográfico para defenderlo y a la vez atacar a los enemigos políticos del que escribe" (ibid., 230).

²⁴ En un trabajo reciente, Amar Sánchez analiza cómo Borges "traduce" el género, reformula y problematiza sus reglas. Bien sabemos que la crítica se ha centrado en establecer las vinculaciones de los textos de Borges con el relato de enigma, debido a su lógica y al juego deductivo; sin embargo, esta autora establece una filiación con la fórmula dura del género. Cfr. Ana María Amar Sánchez, "Borges precursor: el policial en el fin de siglo". En: *Borges*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 1997.

En una línea similar, Ludmer analiza un cuento policial emblemático dentro de la narrativa borgeana: "Emma Zunz". Cfr. Josefina Ludmer, "Las justicias de Emma". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 505-507. Madrid: I.C.I., 1992.

²⁵ Al respecto, es importante citar a Jitrik: "...el efecto mayor de la parodia [...] es neutralizar o suspender los modos de lectura; en consecuencia, también neutraliza el predominio del sistema literario en curso. En alguna medida lo obliga a revisarse, a repensarse porque inaugura otro sistema ratificando el anterior." (Jitrik 1993: 17)

Palabras finales

Luego de este itinerario crítico por la narrativa de Briante, podríamos releernos para resumir ciertas direcciones de lectura. Una postulación inicial forma parte de esa dirección; se trata del intento por acompañar el desarrollo de la producción de Briante dejándose llevar por las tensiones que potencian la escritura; así se procura señalar su movimiento, tanto en lo que respecta a la reescritura, es decir, la relación con los ancestros —especialmente Borges—, cuanto en las operatorias que van singularizando una escritura vanguardista cada vez más decantada, menos perceptible en procedimientos ostensibles.

Por otra parte, algunos aspectos de este libro responden a necesidades teóricas que conceden espacio a un autoesclarecimiento explicativo: así, el capítulo dedicado a la "Historia de una teoría", cuya inclusión se justifica —creemos— por reunir reflexiones que, si bien pertenecen a un común saber crítico, fueron elaboradas para ubicar nuestra manera de leer una producción donde se destaca la reescritura como dominante. Otro tanto cabe decir de lo que hace al contexto de producción. Dado el interés y la cantidad de estudios que, desde distintas perspectivas, rodean "los sesenta" como objeto, al situar al autor tratamos de exponer lo que resultaba significativo para nuestra perspectiva, más aún tratándose de un período de cambios importantes, donde se

resignifican componentes fundamentales de la cultura, la política y la historia argentinas; aparecía así necesario, en especial por los paratextos consultados, observar cómo el escritor se autoinscribe en una generación que pone énfasis en transformar el campo cultural, la sociedad y la política.

Al desplegar la lectura de los textos, en los primerizos observamos ciertas características que se conectarán posteriormente con el peculiar sesgo de su lectura - escritura de la tradición. Así, aunque varios de sus cuentos iniciales toman como referente geográfico la ciudad de Buenos Aires (en especial, "Las hamacas voladoras" y "El héroe"); percibimos que la narrativa de Briante ha formulado, desde sus comienzos, un proyecto literario que privilegia un espacio de margen, el pueblo, donde puede desterritorializar la antinomia sarmientina y los ideogramas con ella imbricados, para culminar en la construcción de una saga no familiar, sino colectiva: la historia de un pueblo y sus habitantes.

Pero en esta instancia, nuevamente reaparece el campo de tensiones; así como para Ludmer la gauchesca reaparece en la narrativa de Lamborghini, la dominante de la reescritura borgeana se inscribe en una narrativa de pequeño pueblo e invalida la oposición urbano-rural, si asociáramos lo urbano únicamente con la gran ciudad. Ya no estamos en el siglo XIX, sino en un momento de cambios sociales; las transformaciones del pueblo, de los oficios dedicados y dependientes de un determinado modelo de economía rural, dan cuenta de esas transformaciones.

Se construye así una historia en la que circulan los mitos, las versiones y sus protagonistas. La escritura no se genera a partir de un referente "real" —el pueblo natal, General Belgrano—, sino a partir de otras escrituras, evidenciando un proyecto donde ya se piensa de otro modo la relación entre el lenguaje y lo real. Si el imaginario social puede ser pensado como un espacio donde circulan los relatos, vemos cómo Briante condensa en el pueblo, ese lugar donde funciona la máquina de producción y movimiento de relatos que opera mediante la redundancia: se refieren historias ya contadas o por narrarse, en un

movimiento fluctuante de retroceso y avance; se retoma lo ya contado, o bien se presentan microhistorias que luego se expanden rizomáticamente en nuevos relatos.

Así, "entre los mates, bajo las estrellas que vigilaban el patio, la voz de Sosa se elevaba, conjurando violentas y lejanas historias del principio del pueblo". Los relatos contados por el milico más viejo del pueblo ("Kincón, el loco que había venido de Melchor Romero, el suicidio del Inglés, en la quinta"...) son heredados por las nuevas generaciones y por el lector ("Fin de Iglesias", *LdJ*: 79). Pero el ejemplo paradigmático es el cuento "Kincón", de 1961, que diez años más tarde se convertirá en la novela homónima.

La permanente remisión intratextual a relatos anteriores, transforma la producción de Briante en un único y gran texto, pero no circular, sino donde, desde cada punto de intersección se produce una deriva donde impera el azar, de tal modo, lo potencialmente narrable, no se determina, sino subvierte las instancias de orden y jerarquía. Al ser éstas últimas, condiciones necesarias para la aspiración a la obra total, advertimos, como marca de una operatoria vanguardista, el predominio de procedimientos de montaje o de cruce. Esta índole narrativa nos llevó a resignificar la idea de "saga", cuya construcción, no obstante, produce un efecto de lectura que territorializa la memoria del lector, al incorporarlo al imaginario pueblerino. Este volver a contar una y otra vez lo mismo, que se acentuará en *Hombre en la orilla*, presupone la repetición, entendida en sentido deleuzeano: lo que vuelve nunca es lo mismo.

Parafraseando a Kristeva, la escritura —en esta primera fase— puede ser considerada una práctica de lectura convertida en producción, es decir, desarrolla, en tensión con la narrativa borgeana, ciertos textos privilegiados culturalmente por ser fundadores de nuestra tradición, como es el caso, para recordar un ejemplo, del Echeverría de "El matadero", actuando en la escritura de "Uñas contra el acero del máuser". Otro tanto cabe decir de autores que eran referentes importantes para la vanguardia de los sesenta —Joyce, Faulkner— y, en palabras del escritor, "un Cortázar que yo no había leído."

En este sentido, “Sol remoto” y “Kincón” marcan una inscripción temprana en el linaje borgeano; lugar que estimamos privilegiado para observar la génesis y desarrollo de un proceso de reescritura cuya direccionalidad no puede ser percibida en textos aislados, si queremos —como es nuestro caso— detectar la potencia autonomizante que llega a su más alto grado en el Briante maduro de su única novela.

Consideramos que en esta fase inicial, la escritura se articula a partir de una tensión cuya potencia aún no logra desalojar, descentrar, al *objeto* Borges. La escritura, si bien permite reconocer la diferencia, aún no ha logrado la borradura. El sistema de símbolos borgeanos es reescrito pero no subvertido, la escritura todavía no adquirió la distancia suficiente respecto de su padre textual para asentarse sobre la marca. Por lo tanto, todavía no podríamos hablar de una escritura post-borgeana, entendiendo este enunciado como respuesta provisional a la pregunta que nos habíamos planteado. Una cita de Noé Jitrik puede sintetizarlo mejor. Escribe el crítico: “Al parecer hay una dialéctica de lo igual y lo diferente que tiene que ver con la especularidad como categoría y como procedimiento: para reconocer lo diferente hay que empezar por reencontrarse con lo igual.” (Jitrik 1993: 24).

Debido a tal proceso, nuestra lectura se preocupa especialmente por la presencia de varios procedimientos que cruzan la matriz borgeana con otras lecturas.

Queremos dejar en claro que el rastreo de algunos procedimientos narrativos que pueden ser adscriptos a una escritura experimental, no es lo único ni lo más importante de lo que nos lleva a caracterizar a Briante como un escritor vanguardista. El gesto vanguardista de Briante se instala en la operación de lectura-escritura de la tradición, por ejemplo, retomar durante su primera fase la oposición civilización-barbarie y recontextualizarla fuera de sus marcos históricos fundacionales para resemantizarla. En este sentido, la pregunta es ¿qué significa volver sobre la gauchesca a través del desvío que pasa por la oralidad del pueblo? Como borde interior de la ficción se instaura un más acá de lo contado, el potencial narrable de las ficciones

del pueblo que escribe otra vez el género fundacional desde el remedo de la oralidad donde se expresa el deseo de las voces otras; así, la gauchesca se reescribe desde sus pliegues, silencios o ausencias.

Asimismo, importa destacar el campo de tensiones generado por las operaciones de cruce, que, según se dijo, preanuncian lo que la crítica ha señalado en los “fundadores” de las poéticas posmodernas. Sin duda, Briante se adelanta a Piglia y a su primera novela *Respiración artificial* que también toma como matriz generadora el motivo del linaje, aunque con resonancias diferentes. La crítica literaria consideró a Piglia como el precursor de este tipo de escritura; sin embargo, vemos que Briante opera como un ancestro no reconocido por las escrituras de los ochenta y de los noventa. Las poéticas que podríamos llamar posmodernas, si atendemos a la fragmentación y la complejidad intertextual, el montaje, el cruce de poéticas en sí mismas antitéticas o el duelo de versiones revelador de un cuestionamiento a la historia oficial, característico de una narrativa que alude al proceso dictatorial sin designarlo explícitamente, (el mismo Piglia, Andrés Rivera, Héctor Tizón, Daniel Moyano y otros), ha sido muy estudiada por la crítica; al respecto, no será necesario reiterar, ahora, las citas que, a lo largo de este estudio, lo ponen en escena. Sin embargo, ni desde la perspectiva de las lecturas críticas ni por parte de los mismos escritores —muy frecuentemente teóricos de sus mismas producciones— se ha destacado el trabajo efectuado por la escritura de Briante, ni las operaciones genealógicas de su lectura/deslectura de Borges, cuando en su momento proliferaban en el campo intelectual las adhesiones o los violentos rechazos coagulados en ensayos críticos que produjeron una tradición importante al respecto, pero no en efectuaciones de escritura ficcional. En tal sentido, pensamos que los relatos de *Hombre en la orilla* pueden ser considerados como la bisagra que gira hacia el advenimiento de una escritura singular, capaz de reconfigurar su propio campo de tensiones de otro modo.

Así, mientras la escritura ya se define en un proyecto, la construcción de la saga se va autonomizando del padre textual

a medida que se autoabastece. Como vimos en su momento, la historia se concibe como una trama de versiones inconclusas sujetas al entrecruzamiento intratextual. Al mismo tiempo, se instaaura a partir de la diferencia; deniega una dominante de las poéticas del momento, si tomamos en cuenta el predominio de la llamada narrativa urbana, cuyo modelo sería Roberto Arlt, y resemantiza el binomio campo-ciudad.

Será *Kincón*, entonces, el texto donde surge la escritura post-borgeana, dado que nuestra lectura procura encontrar una excepción a la tesis sostenida por Nicolás Rosa; Briante ha podido dilapidar la herencia textual borgeana, conjurando su poder omnívoro, donde emerge una lectura paródica de la tradición gauchesca en la que la relectura borgeana ya está incorporada como una capa más del palimpsesto de la tradición nacional. La instancia de lectura mimética que especularmente tendería a conservar una reconocible identidad del objeto Borges, bloquearía la potencia de la escritura tendiente a su máxima productividad. Así lo explican Deleuze y Guattari en este pasaje:

La escritura concebida como mimesis da la idea de cadena en la que los escritores no cesan de imitarse progresiva o regresivamente y tienden hacia el término superior divino que todos imitan como modelo y razón de la serie, por semejanza graduada. La imitación en espejo ya no tendría nada que imitar puesto que sería el modelo que todos imitarían, en este caso por diferencia ordenada. La visión mimética no permite pensar la escritura como producción, como práctica significativa.

En este sentido, insistimos en una aclaración para nosotros importante, en relación con la construcción de la mirada teórica que aquí actúa, pues no hemos pretendido un fácil eclecticismo. Si asociar la noción de rizoma (Deleuze-Guattari: 1976) con la redefinición foucaultiana de la genealogía pensada por Nietzsche, resulta seductora para pensar la historia literaria, sin embargo, sería una contradicción, si recordamos la caución obsesiva con que Deleuze-Guattari alertan acerca del rizoma como operación “antigenealógica”, antitética, por ello, a la idea de descendencia, por cuanto se produce por variación y expansión, no por reproducción o filiación. Si observamos el transcurso de este trabajo, veríamos que, de la idea de genealogía, he-

mos enfatizado una operación que invierte la relación filial entendida como lógica de sucesión. Por otra parte, no podemos evadir el hecho de que si aludimos a Borges como ancestro o “padre textual”, estamos pensando en la situación histórica del contexto de producción. Sin embargo, al hacer hincapié en la instancia de deslectura, o asentamiento sobre la marca, es que llegamos al punto en que la mirada teórica de Deleuze acerca de la diferencia y el rizoma resultaba productiva. No nos parece contradictorio porque, en consonancia con la denegación de la “identidad textual”, hemos procurado mostrar la instancia reconocible de la huella borgeana como un resto ya incorporado por la deglución intertextual que exhibe la escritura de Briante como expansión y transformación. Los mismos Deleuze y Guattari nos ayudan en este propósito. Al respecto, escriben: [...] “a pesar que se produce una línea de fuga, siempre se corre el riesgo de reecontrar sobre ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante...” (24).

Se desprende de lo enunciado hasta aquí, que la reescritura borgeana de la serie gauchesca no puede considerarse —tal como lo ve Piglia, por ejemplo— la crepuscular inscripción anacrónica del último escritor decimonónico. Si bien los temas, las preferencias estéticas o la inflexión valorativa de una moral heroica señalan la inclinación de una mirada que valora el pasado, los linajes fundadores y el campo como lugar emblemático de la invención cultural, la escritura borgeana, si atendemos a sus operatorias, constituye el horizonte de corte que deviene matriz productiva y significativa de las escrituras posteriores.

La gauchesca, en la lectura genealógica trazada desde Borges hasta Briante, se puede entender como un enunciado —en la noción foucaultiana del término, cuyo espesor discursivo condensa lenguajes, ideologías, legalidades y prácticas— que comienza a circular en una red de tramas, se sitúa en campos de utilización, se ofrece a trasposos y a modificaciones; se integra a escrituras donde una posible identidad prefijada se diluye, se transforma y se desvía. La gauchesca circula, se sustrae y entra en un campo de batallas reescriturarias. Despliega, como

espacio enunciativo, la capacidad de gestar escrituras entendidas como productividad significativa, intertextuales por definición. Pero, si Borges desmontaba las apropiaciones cultas de la tradición gauchesca que su época había canonizado, reiterando así el gesto fundacional de reiniciar la tradición desde su aprendizaje en la modernidad, Briante hace otro tanto, desde el desvío con que su generación pudo leer a Borges.

Toda conclusión es provisoria, se suele afirmar, como fórmula, en los trabajos académicos. En este caso, trataríamos de formular, más que de responder, nuevos interrogantes, tales como ¿a qué nos referimos al denegar, en la lectura genealógica de la intertextualidad, la identidad textual? ¿Cómo sustentar el asentamiento en lo ya existente y por ello reconocible, a partir de la diferencia? Rodearíamos quizá una posibilidad de comprensión si entendiéramos la identidad textual como una construcción cultural de las series —en sentido deleuziano— que para efectuarse, requiere de una lectura y con ella, de la repetición paradójica de lo mismo/diferente. Así, la gauchesca existe, sin duda, pero en su reinscripción, cada vez se releerán y reescribirán los enunciados con un espesor que condensa diferencias, disociando la “forma tranquilizante de lo idéntico”, en términos de Foucault.

Por otra parte, y resumimos lo varias veces expresado aunque en relación con distintas instancias de nuestra lectura textual, la noción misma de intertextualidad es refractaria y se dobla en la lectura crítica, porque es a la vez que una modalidad de lectura, una manera de construir el objeto teórico. Digamos, por último, que la dialéctica del movimiento memoria/olvido ha obturado la identidad, diluyéndola en el imaginario intertextual en el preciso instante en que ésta se constituye, destituyendo la idea de preexistencia. El objeto Borges es desleído por el magma significativa; ha sido integrado al previo de la escritura por la operación de lectura intertextual. Aclaremos, una vez más, que ello no obsta a que pervivan las huellas que de no darse, impedirían a su vez, el reconocimiento de tal intertextualidad, huellas paradójicas que instauran la identidad como diferencia. Mejor decirlo con *Kincón*: [...] “y usted para qué escribía, Don Tomás. Para olvidarme. Para recordar después”.

Bibliografía

I. OBRA LITERARIA DE MIGUEL BRIANTE

I. 1. Libros

Las hamacas voladoras y otros relatos. (cuentos, 1964)¹

1ª ed. Buenos Aires: Falbo Librero Editor, 1964.

2ª ed. Buenos Aires: Falbo Librero Editor, 1966.

3ª ed. Buenos Aires: Puntosur, 1987. (Estudio Posliminar de María Rosa Lojo: “La cuentística de Miguel Briante: un espacio para la marginalidad”) 136 p. (Col. Puntosur Literaria)²

4ª ed. Buenos Aires: La Página, s.f. 93 p. (Col. Biblioteca Página/12 v. 73)

Hombre en la orilla (relatos, 1968)

Buenos Aires: Estuario, 1968. (Editado con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes) (Col. del Cuarto Mosquetero, Narradores Argentinos)³

Ley de juego (relatos, 1962-1982)

Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983.⁴

Kincón (novela, 1971)

1ª ed. Caracas: Monte Ávila, 1975.

2ª ed. corregida. Buenos Aires: Alfaguara, 1993. 255 p. (las citas corresponden a esta edición)

¹ El cuento *Kincón* obtuvo el Primer Premio del Segundo Concurso de Cuentistas Americanos (premio organizado por la revista *El Escarabajo de Oro* y que compartió con Piglia, Rozenmacher, Gettino y Villegas Vidal).

² En esta tercera edición no aparecen los cuentos *El último día* y *Fin de Iglesias* que fueron publicados en las dos primeras, en cambio, se agregan *Sol remoto* y *Uñas contra el acero del máuser*.

³ Premio del Fondo Nacional de las Artes, que tuvo como jurados a: Adolfo de Obieta, César Magrini y Ezequiel De Olaso.

⁴ Recoge *Capítulo primero* y *Fin de Iglesias* de su primer libro; *Hombre en la orilla*, en su totalidad; y agrega otras narraciones: *Ley de juego*, *De más lejos*, *Inglés* y *Salen a mirar las sombras*.

I. 2. Antologías

- "Inglés". En: *25 Cuentos Argentinos del Siglo XX. (Una antología definitiva)*. (Héctor Libertella edit.) Buenos Aires: Perfil, 1997.
- "Fin de Iglesias". En *Las fieras*. (Prólogo y selección de Ricardo Piglia). Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1993.
- "Uñas contra el acero del máuser". En: *La colimba: corre, limpia, barre*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1992. (Col. Desde la gente)
- "Al mar." En: *Antología de cuentistas argentinos contemporáneos: v. I*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura - Fundación Alejandro Romay, 1990.
- "Las hamacas voladoras". En: *Cuentos regionales argentinos* (Selección y prólogo de María Teresa Gramuglio). Buenos Aires, Colihue, 1984.
- "Inglés". En: *El cuento argentino*. Beatriz Sarlo comp. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. (Col. Capítulo, Biblioteca argentina)

I. 3. Textos literarios publicados en medios periodísticos

- "A la hora oficial." *Página/12*, 19 diciembre de 1990. (Suplemento *Radar*).
- "Si hay que matarlos los matamos." *Radar*, ibídem.
- "Matamos dos viejos al pedo." (fragmentos inéditos de su versión novelada, ahora inconclusa, del asesinato del dibujante Lino Palacios). Buenos Aires: Diario *Página/12*, 05-02-95. Suplemento *Primer plano*.
- "Final de un día." Buenos Aires: Revista *Página/30*, Año 4 - N° 54, enero de 1995.

I. 4. Textos literarios recogidos en libros escolares

- "A la hora oficial" (fragmento) En: AVENDAÑO, Fernando; CETKOVICH, Gabriel *Lengua. El texto, el contexto y los procedimientos*. Buenos Aires: Santillana, 1998.
- "Triángulo." En: MONTES DE FAISAL, Susana. *El viejo oficio de contar historias. El discurso narrativo*. Buenos Aires: Kapelusz, 1999.

II. ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS PERIODÍSTICAS

- "Los mojones de la eternidad." Buenos Aires: *Página/12*, 05-02-95. Suplemento *Primer Plano*.
- "Cuando escribo algo como Borges, lo borro." (Entrevista a J. L. Borges en 1974, Rev. *Panorama*) Buenos Aires: Diario *Página/12*, 23-05-93. Suplemento *Primer plano*.
- "Dos años después." En: Revista *El Porteño. Edición especial*, 1984.
- "Aborígenes: la memoria perdida." Ibid.

- "Pérez Esquivel: la soberanía y la paz." (Entrevista). Ibid.
- "Quilmes: las tierras para el hombre." Ibid.

III. CRÍTICA SOBRE ARTE

El ojo en la palabra. (recoge sus artículos sobre arte publicados en el diario *Página/12*) Buenos Aires: Secretaría de Cultura, 1995.

IV. BIBLIOGRAFÍA SOBRE MIGUEL BRIANTE

IV. 1. Artículos críticos

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María; STERN, Mirta E.; ZUBIETA, Ana María. (1981) "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones." En: *Historia de la literatura argentina. N° 126*. Buenos Aires: CEAL.
- LOJO, María Rosa. "La cuentística de Miguel Briante: un espacio para la marginalidad". En: Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*, 3ª ed. Buenos Aires: Puntosur, 1987.

IV. 2. Artículos periodísticos

- AA.VV. *Briante*. Buenos Aires: *Página/12*, 5 febrero de 1995. Supl. *Primer Plano*.
- MARTINI, Juan. "Miguel Briante. El esplendor de lo breve." En: *Clarín, Cultura y Nación*, 2 de febrero de 1995.
- RUSSO, Miguel. "¿A quién llama uno para decirle que la muerte duele?" En: *La Maga*, 1º de febrero de 1995.
- RUSSO, Miguel. "No me interesan los escritores que parecen monaguillos." (Entrevista a M. Briante). En: *La Maga*, 3 de noviembre de 1993.

V. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

- ADORNO, Theodor. (1984) [1970] *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. (1983) *Literatura / sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- ALTAMIRANO, Carlos (2001), *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Temas grupo Editor.
- ANGENOT, Marc. (1998) *Interdiscursividades. De hegemonías y diferencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- BAJTIN, Michail. (1990) [1979] *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

- . (1986) [1963] *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1989) [1975] *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- BARRENECHEA, Ana María (1957). *La expresión de la irrealidad en Borges*. Buenos Aires: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1987) [1969] "Reflexiones sobre un manual." En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BERNABE, Mónica. (1998) "El canon de la expresión americana." En: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N° 6. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R.
- BLOOM, Harold. (1995) *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BORDELOIS, Ivonne. (1999) *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba. (Col. Literatura Argentina)
- BÜRGER, Peter. (1987) [1974] *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, (1ª ed. en español)
- CALABRESE, Elisa y otros (1996). *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- . (1994) *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- . (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- CELLA, Susana. (1997) "Atípicos: literatura escritura." En: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik comp. Buenos Aires: UBA.
- CULLER, Jonathan (1989). "Hacia una lingüística de la escritura." En: *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*. Madrid: Visor.
- DE ARRIBA, María Laura. (1996) "Creación literaria y práctica crítica en Latinoamérica." En: *Revista CELEHIS*, Año 5, N° 6-7-8, Vol. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1977) [1976] *Rizoma. (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, Gilles (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1988) *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar.
- DÍAS BIALET, Alberto. (1983) *Sociología de la cultura y de la historia. Análisis macrosociológico*. Buenos Aires: Macchi.
- ECO, Umberto. (1992) [1962] *Obra abierta*. Barcelona: Planeta.
- . (1993) [1962] *Las poéticas de Joyce*. Barcelona: Lumen. (1ª edic. en castellano) Col. Palabra en el Tiempo.
- . (1979) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, Col. Palabra en el Tiempo.
- . (1992) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1992) [1971] *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.
- . (1990) [1969] *Arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno (14ª ed.)
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, (Serie *Teoría y Crítica Literaria*)
- . *Figures III*. (1972) París: Editions Du Seuil.
- GOLOBOFF, Gerardo M. (1992). "¿Hay una escuela borgeana?" Cuadernos Hispanoamericanos, N° 505/507.
- HOLLAND, Michel (1983) De la intertextualidad: metacrítica. (mimeo de la cátedra "Análisis y Crítica II", U.N.R., Rosario, 1986).
- JAMESON, Frederic (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción editora.
- JITRIK, Noé (1996) "Canónica, regulatoria y transgresiva." En: *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*. Año 1, N° 1, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.L.P.
- . (1993) "Rehabilitación de la parodia." En: *La parodia en la literatura latinoamericana*. (Roberto Ferro coord.) Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- . (1995) *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1983). *La connotación*. Buenos Aires: Hachette.
- KRISTEVA, Julia (1981) [1969]. *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos.
- LAURETTE, Pierre (1983) "A la sombra del pastiche: la reescritura - automatismo y contingencia." (mimeo de la cátedra "Análisis y Crítica II", U.N.R., Rosario, 1986)
- LODGE, David (1989) "Después de Bakhtin." En: *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura*. Madrid: Visor.
- LUDMER, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana. (Col. Pensamiento crítico)
- . (1983) Entrevista: "El género es siempre un debate social". Buenos Aires: *Lecturas críticas*, N° 2, julio 1984.
- . (2000) "¿Cómo salir de Borges?" En: AA.VV., *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. (William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis, comps.). Bs.As.: Paidós.
- MIGNOLO, Walter D. (1982) "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*, N° 118-119.
- . (1987) "Semiosis y universos de sentido". En: V.V.A.A., *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus.

- MOLLOY, Sylvia (1999) "Cómo leer a Borges, hoy." Buenos Aires: Clarín, Cultura y Nación.
- MONTALDO, Graciela. (1993) *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MORELLO FROSH, Marta (1987) "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente." En: Daniel Balderston et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- PIGLIA, Ricardo (1997) "Vivencia literaria." En: Cultura y Nación, p. 5. Buenos Aires: Diario Clarín, 30-I-97.
- PIÑA, Cristina. (1993) "La narrativa argentina en los años setenta y ochenta". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 517-9. Madrid: I.C.I., julio - septiembre 1993.
- PRIETO, Adolfo (1996) *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820 - 1850*. Buenos Aires: Sudamericana.
- RAMA, Angel (1982) *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL. (Col. Capítulo, Serie complementaria: Sociedad y cultura/4)
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989) *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- REPETTO, Elisa (1994). *Relato y sociedad. Realidad y fantasmas en el relato borgeano*. Buenos Aires: CEAL.
- RICHARD, Nelly "Periferias culturales y descentramientos posmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)." En: *Revista Punto de Vista*, N° 40, julio-septiembre 1991.
- RIFFATERRE, Michel (1979) *La production du texte*. París: Éd. du Seuil.
- ROSA, Nicolás (1990) *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- STEINER, George (1991) *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- TINIANOV, Juri (1976) [1927] "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (Tzvetan Todorov comp.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (1968) [1929] *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo libri.
- ULLA, Noemí (1996). *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- WILLIAMS, Raymond (1983) [1977] *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, (Col. Palabra en el Tiempo).
- YURKIEVICH, Saúl (1982) "Los avatares de la vanguardia". En: *Revista Iberoamericana*, N°s 118-119, 1982.
- ZONANA, Víctor G. (1992) "Varia fortuna de 'Pierre Menard...': proyecciones del concepto borgiano de re-escritura en la teoría literaria". En: *Anales de la literatura hispanoamericana*, N° 21. Madrid: Editorial Complutense.

Índice general

Una línea más en el rizoma, una capa más del palimpsesto ..7

Presentación ..13

Miguel Briante: genealogía de un olvido ..15

¿Por qué Briante? ..15

Cuestiones teóricas ..22

Notas ..31

Historia de una teoría ..33

Notas ..65

¿Cómo periodizar los sesenta? ..69

Lecturas críticas: lo breve, si bueno... ..79

Notas ..85

Lecturas : Un dolor de cabeza: la pregunta por el referente ..87

Un poco de historia ..90

Una escritura en ciernes: *Las hamacas voladoras...* ..94

La construcción serial de una "biografía fictiva" ..99

El tratamiento del referente histórico ..108

La experimentación como materia del relato ..114

La filiación borgeana ..116

La construcción de la saga: relatos en diálogo ..119

Una escritura de la diferencia: Kincón ..131

Viajes transgénicos ..133

Lectura-escritura de la serie gauchesca ..144

Desleer al padre: las reescrituras de "El fin" ..152

Notas ..157

Palabras finales ..161

Bibliografía ..169

Se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2001
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset
Viel 1444, Capital Federal

RESEÑAS SOBRE *MIGUEL BRIANTE*, *GENEALOGÍA DE UN OLVIDO*

- Guillermo Saccomano, Radar Libros, *Diario Página/12*, 28 July 2002, p. 6, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-212-2002-07-28.html>.
- Raúl Antelo, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, no. 202, enero-marzo 2003, pp. 265-267, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5702>.
- Mario Goloboff, *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 629, 2002, p. 141-142, https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=2&anyo=2002.
- Aymar de Llano, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, no. 59, 2004, pp. 352-353, <https://www.jstor.org/stable/4531329>.
- Antonio Arreguín-Bermúdez, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 6, 2002, pp. 311-312, <https://www.jstor.org/stable/20641630>.
- Aymar de Llano, *Hispanía*, año 31, no. 93, Dec. 2002, pp. 134-135, <https://www.jstor.org/stable/20540438>.
- María Inés Alonso, Suplemento Cultural, *Diario Nueva Era*, 30 August 2002, p. 4.

RADAR LIBROS

DOMINGO, 28 DE JULIO DE 2002

Una escritura en la orilla

MIGUEL BRIANTE: GENEALOGIA DE UN OLVIDO




Elisa Calabrese y Luciano Martínez

Beatriz Viterbo

Rosario, 2001

176 págs.

 POR GUILLERMO SACCOMANNO

   Suelen ser contadas las veces en que un escritor, después de su muerte, consigue que la lectura de su obra coincida con la manera de ser leído que pretendía en vida. Miguel Briante (1944-1995) constituye una de estas contadas excepciones. Quienes lo conocieron saben que en su acento entre cajetilla y campero, a menudo provocador, se escondía una estrategia no menos provocadora cuando afirmaba cáustico: "Yo no escribo. Reedito". Con unos pocos, poquísimos libros (un puñado de cuentos afilados y una novela), republicados una y otra vez, en la actualidad prácticamente inhallables, el modelo de escritor viviente que proponía Briante estaba, quizá como en ningún otro, en el mexicano Juan Rulfo. De hecho, durante años Briante amenazó con publicar un reportaje larguísimo, hoy definitivamente perdido, que le hizo a Rulfo, en el que el mexicano proporcionaba las claves de su poética; una poética que, sin más, venía a encajar con eso que Briante denominaba su modo austero de contar.

A siete años de la muerte de Briante (que se cayó del techo de su casa en General Belgrano), su obra no disponía de un estudio crítico, con la excepción de un análisis pionero de María Rosa Lojo, "Un espacio para la marginalidad" (1987), posliminar a una reedición de Las hamacas voladoras. Esta escasez de acercamientos a Briante viene a ser reparada por el merecido homenaje de este riguroso estudio crítico, Miguel Briante: Genealogía de un olvido, de Elisa Calabrese y Luciano Martínez.

El ensayo de Calabrese y Martínez retoma una discusión sobre los efectos del "objeto Borges" (término acuñado por Nicolás Rosa) y polemiza con prismas consagrados. Resulta obvio sugerir que este afán cuestionador de los autores reside, desde el vamos, en la escritura de Briante, su elección "orillera", desde la que supo perturbar a los escritores oficializados por suplementos y revistas literarias.

Briante irrumpe en la literatura nacional nada menos que a los diecisiete años, en los sesenta. Sus primeros cuentos aparecieron en la legendaria El escarabajo de oro, donde alrededor de Abelardo Castillo se nucleaban los entonces promisorios Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher, Liliana Hecker. A propósito de este período, Briante supo declarar: "Todos querían ser Sartre, escribir el gran fresco de la ciudad de Buenos Aires y cruzarse con Camus y Arlt. No podría haber personajes que no supieran filosofía. Ahí entramos nosotros, recuperando a Borges por un lado y peleando contra esa postura en el sentido de la politización panfletaria que se estaba haciendo". Podría afirmarse que la escritura de Briante se irá afianzando, en ese sentido, hacia una relectura del criollismo borgeano. "Briante ha podido dilapidar la herencia textual borgeana, conjurando su poder omnívoro, donde emerge una lectura paródica de la tradición gauchesca en la que la relectura borgeana ya está incorporada como una capa más del palimpsesto de la tradición nacional", sostienen Calabrese y Martínez en su interpretación de Kincón. Sobre el final de su ensayo, como "conclusión provisoria", los

RADAR LIBROS INDICE

NOTA DE TAPA

[En busca de la racionalidad perdida](#)
Anticipando la avalancha conmemorativa, Radarlibros...

[Rudy: Usese con precaución](#)

[POLITICAS CULTURALES](#)
[Bajo el volcán](#)

[Chomsky: Más canalla será usted](#)

[Noticias del mundo](#)

[Internet: Borges y el espíritu de nuestro tiempo](#)
Por Daniel Link

EL EXTRANJERO

[El extranjero: Richard Russo, cuentista](#)
Por Rodrigo Fresán

[Briante: Una escritura en la orilla](#)



[Sallis: Polvo de estrellas](#)

[Botana: La política naciente](#)

[Leonor Arfuch: El espacio biográfico](#)

autores plantean: "Si Borges desmontaba las apropiaciones cultas de la tradición gauchesca que su época había canonizado, reiterando así el gesto fundacional de reanudar la tradición desde su aprendizaje de la modernidad, Briante hace otro tanto, desde el desvío con que su generación pudo leer a Borges".

De esta forma, Calabrese y Martínez encaran a la vez el cuestionamiento de las opiniones autorizadas por el saber académico: Piglia sobre Borges; Ludmer sobre la gauchesca. Miguel Briante: Genealogía de un olvido no vacila en asumir cierto tono encendido, abriendo una discusión (lo más jugoso del ensayo) acerca del término "olvidado", que debería ser leído como "soslayado". La escritura de Briante, posicionándose "menor", practicada desde los márgenes, sin emplear ninguno de los beneficios del periodismo en función de su obra, implica no sólo una deliberada elección a lo Enrique Wernicke, a quien Briante, apelando al "Don" de énfasis campero, dedicaría uno de sus cuentos más perfectos, "De más lejos", ese en el que un paisano, en el boliche, le pregunta al fuego si la víbora que lleva adentro lo sobrevivirá. Esta preferencia de Briante por el margen, sin duda, apostaba a una fija: convertirse en escritor de escritores. Y lo consiguió.

Compartir:  



[ULTIMAS NOTICIAS](#) [EDICION IMPRESA](#) [SUPLEMENTOS](#) [BUSQUEDA](#) [CONTACTO](#)

Página12

© 2000-2022 www.pagina12.com.ar | República Argentina | [Política de privacidad](#) | Todos los Derechos Reservados

Sitio desarrollado con software libre [GNU/Linux](#).

Si bien disímiles en sus temáticas y en sus procedimientos (una lírica abarcativa la de Groppa y del exceso en Baca, de rupturas visuales en Carrizo, de aparente claridad en Fidalgo, de definición en Aguirre, del silencio en Accame), sobresale en todos ellos un cuestionamiento del lenguaje, «una cierta “despersonalización” u “objetivación” que apunta a desarticular el tradicional “gesto lírico” entendido como expresión subjetiva del yo. Lo que se impone, es más bien lo contrario: una consciente disolución».

Fiel a su premisa de que «no se trata de la muerte tematizada como tal, sino de la muerte que subyace en las formas retóricas, en la materialidad de la escritura, en los sonidos», este libro de Elena Bossi profundiza en el camino hacia la comprensión de la poesía, forma artística tan enigmática y, a la vez, tan próxima a la esencia humana.

Miguel Briante. *Genealogía de un olvido*, Elisa Calabrese y Luciano Martínez, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001, 176 pp.

Es éste el primer ensayo de envergadura que se dedica a Miguel Briante (1944-1995), escritor bonaerense cuya obra se iniciara en los años sesenta con una suerte dispar, revelada en «la carencia de estudios críticos particularmente dedicados a

(su) producción». De ahí la justicia del título, aunque, dicen los autores, «tal vez sea más preciso decir *soslayado*» por la crítica por razones extraliterarias.

Los relatos de *Las hamacas voladoras* (1964), *Hombre en la orilla* (1968), *Ley de juego* (1962-1982) y su novela *Kincón* (1971) más algunos textos literarios en medios periodísticos y unas pocas entrevistas, constituyen esa obra escueta y, sin embargo, se sostiene, de proyecciones. En efecto, «cierta concepción que Briante tuvo de la escritura, patente en la reelaboración a la que somete a versiones ya editas» y su labor «como periodista y escritor (que) nos muestra el camino de una ética y una manera particular de concebir la literatura y el arte en general», plasman en una obra cuyo parámetro será el de la reescritura borgeana: «... su novela *Kincón* –escriben– permite observar el proceso de inscripción de su literatura en un linaje textual que reconoce en el *Martín Fierro* de José Hernández y en «El fin» de Borges a sus padres textuales...». Esa línea traza un puente con narrativas actuales «respecto de las cuales Briante aparece como maestro denegado».

Él mismo declaró: «Todos querían ser Sartre, escribir el gran fresco de la ciudad de Buenos Aires y cruzarse con Camus y Arlt. /.../. Ahí entramos nosotros, recuperando a Borges por un lado y peleando contra esa postura en el sentido de la

politización panfletaria que se estaba haciendo». Así, «la omnipresente huella borgeana» será un primer paso. El análisis de los cuentos y de la citada novela, faculta a concluir que «Briante ha podido dilapidar la herencia textual borgeana, conjurando su poder omnívoro, donde emerge una lectura paródica de la tradición gauchesca en la que la relectura borgeana ya está incorporada como una capa más del palimpsesto de la tradición nacional».

Ensayos de intimidad, Santiago Kovadloff, Buenos Aires, Emecé, 2002.

Este libro de Santiago Kovadloff, fruto de la madura reflexión, siendo ante todo una reivindicación de la subjetividad, es, al mismo tiempo, una reivindicación del ensayo (a la manera de Monterroso, quien a su turno sigue a Montaigne, a Lamb, a Reyes), o del ensayo interior: la meditación sobre lo mínimo, el hecho cotidiano, las sorpresas del hombre ante la simple y, empero, extraordinaria vida.

«¿Qué otra cosa puede ser un ensayo más que una ofrenda de sostenida intimidad?», se escribe inicialmente, y no se duda, a lo largo del libro (en distintos trabajos que exploran desde «El hombre que yo no era» a «El don de la amistad» y desde un personal «Inventario de lo

trunco» hasta un postergado anhelo de lograr «La serenidad»), en poner en el centro, pero también en cuestión, la propia mirada, las ideas ya fijadas y establecidas, las certezas más sólidas y las más antiguas.

Dichos trabajos —una veintena, escritos en momentos diversos—, constituyen una afirmación permanente de lo interior y, desde esa interioridad, de la poesía, poesía que una actitud, una postura ante las cosas y los hechos, ante los seres, conlleva necesariamente cuando es profunda, descarnada y, a la vez, empática, amistosa. Ellos representan también un elogio de la abstracción, de la capacidad de huir de lo meramente concreto (o de lo que solemos llamar «lo concreto»), fuga que es tan indispensable para no vivir pegado a la superficie de los objetos sino intentando captar su esencia.

En esta recuperación de lo privado, es observado el propio cuerpo, las reacciones personales, los gustos, los hábitos, los rechazos, las simetrías y asimetrías sinestésicas y afectivas, y de todas esas percepciones puede deducirse la idea que del mundo tiene este filósofo que predica aquí la intimidad, «esa región espiritual /.../ ese modo de contacto en los que damos a conocer, no exactamente lo que pensamos sino, más honda y ampliamente, lo que somos».

Mario Goloboff

ELISA CALABRESE y LUCIANO MARTÍNEZ. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Kincón es un entenado. Hace acto de presencia contando su vida. *Una carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*. Kincón viene de Brasil. Como Guido y Spano, que primero escribe, en portugués, autobiografías ajenas y luego acaba por cartearse confidencias con los otros.

“Me llamo Kincón. O no me llamo Kincón. Bentos Márquez Sesmeao. Marcos Bentos Sesmeao” (130). Es decir, no me llamo Kincón. Me llaman Kincón. El primer nombre Kincón —me llamo—es objeto de mímesis: King Kong, el rey del Congo. El segundo nombre Kincón—me dicen, soy mentado—muestra lo que el negro ha sido antes o en otro lugar. Ese negro (ese nombre) ya ha vivido otras vidas.

Benjamin decía que el nombre conserva los hábitos de una vida vivida y a partir de ellos se hace un modelo. Es decir que es fácil deslizarse, a partir del nombre, hacia la esfera de la semejanza y, como la semejanza es el órgano de la experiencia, eso implica que sólo se puede conocer el nombre en contextos de experiencia. Son exclusivamente tales contextos (tales textos) los que demuestran que la esencia del nombre—la esencia de la literatura—es el lenguaje.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez quieren creer que *Kincón* es reescritura de Borges, así como éste es reescritor de la gauchesca. No es mala la idea. Sobre todo si recordamos que a Borges le gustaba subrayar lo exótico de la gauchesca, brasileña por origen, rasgo que Borges deducía de un acento, un tono en su misma novela familiar—el modo en que Álvaro Melián Lafinur, su tío, pronunciaba una rima de Hidalgo.

Un tono extranjero en el centro del linaje. Algo oscuro. La operación canónica del modernismo retorna en Briante que esta vez elige a un negro, “Marcos Bentos Sesmeao, mejor llamado, en estos pueblos, Kincón, o Carneiro, o el Cabo Negro, o Lechuza” (223), lo cual revela un pluralismo lingüístico que no tiene nada que envidiarle a las estrategias ladinas de Cide Hamete.

Así como su antecedente cervantino, o como la misma novela moderna en fin, Marcos Bentos Sesmeao es un híbrido. Si fuera brasileño (en la vida) sería Bento y no *Bentos*. Es Bentos en la literatura. Pero ese soplo extraño susurra un sentido en portugués: *benditos marcos*. Marcos de qué? De una *sesmaria*. Una sesmaria es un terreno inculto pero es también una medida (un canon) de tierra que el rey concedía a quien quisiera ocupar territorios vacantes. O sea, en pocas palabras, que el negro Marcos Bentos Sesmeao es el bendito marco de la colonización y de la nación, que no sólo por la proliferación onomástica (Kincón, Carneiro, el Cabo Negro, Mono, Lechuza), como si dijéramos, Hernández, Borges, Bioy, sino por una efectiva ocupación, una intervención, un acto de presencia, muestra que lo bajo es extremadamente fértil para los nuevos cruces. Como, por lo demás, ya sostenía André Gide en su ensayo sobre nacionalismo y literatura.

No hay, por tanto, en *Kincón* la ingenuidad de postular un objeto original de mímesis. Al contrario, como alguien muy vivido, que sabe que todo ya ha existido antes o lejos de él, Kincón sabe que ha tenido otras vidas. Y lo sabe por imágenes. Leemos en Briante: “No puedo precisar el año, el día; pero veo también un afiche preciso cruzado por la franja de

letras negras donde se lee HOY: KING-KONG, y un grotesco gorila enorme, trepado a un edificio infinito, apresa entre sus garras a una diminuta mujer. Frente al cartel veo a un hombre; veo a Marcos Bentos Sesmeao” (157-8).

En el modelo de angustia textual y duelo verbal de Calabrese y Martínez se podría pensar que el “edificio infinito” es la biblioteca total borgiana pero esa hipótesis parece privilegiar, a mi juicio exageradamente, los procedimientos librescos. En Briante lo visual no es menor. *King Kong* (la película) también nos narra cómo se hace una película. Nos cuenta la construcción de un marco bendito, la torre imperial. Pero si seguimos las hipótesis de Susan Buck-Morss no es descabellado asociar esa construcción a la de otro “edificio infinito”, el Palacio de los Soviets, con lo cual el bendito marco no es otro que el del realismo. O mejor dicho, el de la incuestionable realidad de lo real. La conclusión de Buck-Morss es clara. La modernidad industrial, tanto en la vertiente capitalista como en la socialista, creó marcos, entornos hostiles para el hombre, justamente lo contrario a las promesas de la alta modernidad. Frente a esa paradoja, entre el soñador y el sueño, se infiltró el poder de manera ambigua, desarrollando las potencias del primero y postergándole las promesas a éste último (*Dreamworld...* 174-180). En todo caso, King-Kong (el afiche) apunta en dirección a un ensueño de masas que no es el recuerdo de una presencia sino la diseminación de un olvido. Las letras (negras) le señalan a Kincón (el negro) simplemente HOY, es decir, el vacío. El nombre (el modelo) ya no remite a cualquier tipo de plenitud sino a su agotamiento. Es ésa la historia que cuenta *Kincón* (la novela). Es ése, en última instancia, el núcleo de la ficción de Briante.

Calabrese y Martínez buscan en su lectura sanar el olvido del escritor. Le trazan una filiación. Le dan un padre. No me parece que sea ése el sentido mayor de una genealogía. Es verdad que la genealogía exige un poder confiscado, un vocabulario rescatado y por fin lanzado contra los ex-propietarios. Pero no es menos cierto recordar, como lo hace Foucault en su clásico estudio sobre Nietzsche y la genealogía, que con una genealogía no se debe perseguir tanto un origen (*Ursprung*) como una procedencia (*Herkunft*) y más aún, una emergencia (*Entstehung*). En ese sentido, me permitiría apuntar otras líneas de procedencia para Briante, tales como Bernardo Kordon o Antonio Callado, el autor de *Quarup*. Y otras emergencias, ya que junto a los datos realmente existentes (las informaciones antropológicas de Claudio Vilas-Boas, por ejemplo) hay en Briante mucho de *papier maché*, de decorado, de agotamiento de lo moderno. No muy distante, en ese punto, del sueño de masas que es King Kong.

La escritura de Briante posee un evidente poder generador de la emergencia. En un arrabal de México, DF alguien le dice a otro: “Guárdeme este cuchillito”, mientras lo apuñala sin halaraca. El acontecimiento, como Juan Forn recordaba recientemente (“Miguel...” 3), hará que Briante no sólo incorpe esas palabras al final de *Kincón*, sino que confiese en “Al margen”, una nota dispersa de los 80: “He visto hombres como ése, y escuchado frases como ésa, en la provincia de Buenos Aires y en Corrientes, en el Turdera de Borges y el Santa María de Onetti, en el Comala de Rulfo y en los pueblos donde mueren los personajes de Arguedas”. Y remata: “Mientras esa habla de lacónica fatalidad cimienta secretamente las únicas pero hondas zonas donde nos parecemos, los literatos y teóricos levantan un andamiaje verbal para narrar las selvas y los ríos (como si esas selvas pidieran

necesariamente prosas enmarañadas, como si esos ríos pidieran palabra causalosa) para especular sobre la existencia o no de una literatura latinoamericana”.

El olvido ya fue río. Briante, por sí mismo, aún lo es.

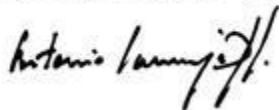
Universidade de Santa Catarina

RAÚL ANTELO

JOSÉ AMÍCOLA. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

La particular consistencia que se verifica en *Camp y posvanguardia* no podría explicarse, o no debería explicarse, tan sólo en términos de los recursos habituales con que la crítica literaria suele procurarse un sólido fundamento. Por cierto, las lecturas que propone José Amícola no dejan de apoyarse en una revisión tan extensa como aguda de diversos aportes teóricos y de tantos otros trabajos críticos, en una nutrida lista bibliográfica o en los mecanismos reconocidos para la comprobación de hipótesis. Pero la consistencia de sus argumentaciones y la coherencia con que se integran la introducción y los once capítulos del libro, aun habiendo sido escritos separadamente, se deben sobre todo a otros factores: a la pertinencia de la sensibilidad cultural que los enfoques críticos ponen en juego, tanto como a la relación de necesidad que Amícola establece con sus objetos y con sus análisis. Por eso hay algo más que pericia metodológica en las lecturas de *Camp y posvanguardia*: porque Amícola lee desde un registro y una percepción de la cultura que llegan a ser, no ya correctos, sino los más adecuados, por no decir los indispensables, para el tipo de cuestiones que el libro aborda; y porque, a diferencia de tantos textos de crítica que se ocupan de algún tema pero dejan la impresión de que podrían haberse ocupado igualmente de cualquier otro, Amícola transmite la idea de que ha escrito este libro porque le resultaba *necesario* hacerlo.

Entre los puntos de partida del texto, consta la definición del *gender* como un “principio estructurante” y como “un mecanismo social de regulación”. Esa categoría recorre y articula hasta tal punto los diferentes análisis de *Camp y posvanguardia*, que bien podría decirse que el *gender* es también el “principio estructurante” del libro mismo, y que funciona como un “mecanismo” cultural de “regulación” de las lecturas que el libro contiene. Claro que el *gender*, a la vez, sin dejar de ser un principio estructurante y un mecanismo regulatorio (es decir, sin dejar de ser una constante), es considerado ante todo en términos de su historicidad. En este sentido funciona el arco temporal que traza Amícola entre la década del sesenta y el presente del año 2000 en que el libro se publica: es el trayecto que va de los “movimientos de liberación norteamericanos (encabezados por minorías marginadas)” a la posibilidad actual de capitalizar aquellas experiencias. Entre los sesenta y el presente: entre esos dos momentos se sitúa Amícola, entre esos dos momentos se dispone la definición de “posvanguardia”, entre esos dos momentos se ubican los escritores de los que el libro trata (Manuel Puig, Julio Cortázar, Copi, Severo Sarduy, Juan José Saer, Néstor Perlongher, César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio,



Review

Reviewed Work(s): Miguel Briante. Genealogía de un olvido by Elisa Calabrese and Luciano Martínez

Review by: Aymar de Llano

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, No. 59 (2004), pp. 352-353

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/4531329>

Accessed: 20-01-2018 03:43 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**

cional, por lo que recomiendo expresamente su traducción.

José Morales Saravia
Universidad Otto Friedrich
Bamberg, Alemania

Elisa Calabrese y Luciano Martínez. Miguel Briante. Genealogía de un olvido. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo. Colección Tesis/Ensayo, 2001; 175 páginas.

Miguel Briante. Genealogía de un olvido de Elisa Calabrese y Luciano Martínez es un discurso que realiza una *operación crítica* desde el seno mismo de la literatura. ¿Por qué *operación crítica*? Porque, más allá de una lectura correcta y enriquecedora de los textos de Briante—condición frecuente y necesaria de cualquier trabajo que se precie de lectura crítica—, la lectura de este estudio [nos] produce inquietud [a quienes estamos en esta tarea], i.e., [nos] incita a repetir intelectualmente operaciones mentales estancas, por medio de las cuales los conceptos consolidados, que nos daban cierta seguridad, comienzan a desestabilizarse como fruto de un cuestionamiento, tanto a las formas de lectura, como a categorizaciones teóricas vistas desde nuevos ángulos de enfoque y/o contrastadas entre sí.

Esta cuestión se puede vislumbrar desde distintas entradas al texto. Una es la lectura de un escritor olvidado/menor/soslayado —y la problematización de estos conceptos—, ingresado en ciertos ámbitos por el periodismo especializado pero no por los académicos. Desde otro lugar, su ubicación como escritor en un grupo generacional y un campo intelectual que respondió a políticas de la intelectualidad del momento. La necesaria referencia al peronismo y su incumbencia en las formaciones literarias. Una década, la del sesenta, examinada desde sus acercamientos y distancias respecto de los grupos, su distinta forma de actuar pero, también, desde la conflictividad que presenta como periodización posible

no siempre cuestionada. La puesta a prueba del “objeto Borges” como “padre textual omnívoro y omnipresente” (23) propone la revisión de buena parte de la crítica argentina del siglo XX, así como la relación con la serie *gauchesca*. O el problema teórico planteado al asociar “la idea de rizoma de Deleuze-Guattari con la redefinición foucaultiana de *genealogía*” (28). Ambas nociones plantearían un problema teórico irresoluble porque el *rizoma* es opuesto a la idea de *genealogía*, sin embargo Calabrese y Martínez encuentran un giro para volver a pensarlos sin renunciar ni tergiversar los enunciados originales de quienes acuñaron dichos conceptos.

Otra puerta de acceso es el recorrido del modo de lectura que numerosos críticos han hecho a partir de la noción de intertextualidad. El apartado, además de ser una ayuda para transitar dicho trayecto, posibilita que los autores puedan tomar una postura como críticos. Si bien menciona a Bajtín, Kristeva, Laurette, Genette y su polémica con Michel Riffaterre, también considera otros aportes, tales como Saussure con los *Anagramas* o nociones acuñadas por el argentino Nicolás Rosa. Las referencias a Blanchot y Nietzsche, Foucault y Jitrik, así como a Raymond Williams cruzan el discurso ampliando la mirada de los teóricos canónicos de la intertextualidad. Finalmente, el trabajo que Michel Lafon hace de Borges, su reescritura y los procedimientos básicos —la citación y la repetición— les permiten interrelacionar y revisar los conceptos de los teóricos anteriormente esbozados. De tal manera que se confronta una de las hipótesis fuertes acerca de una posible escritura *post-borgeana*.

Elisa Calabrese es una reconocida crítica de la literatura argentina que cuenta con una trayectoria sostenida durante los últimos treinta años, mientras que Luciano Martínez es un joven que se inició en investigación con ella y es su discípulo. La aproximación a la *aga*, no es sólo una “remisión intratextual a relatos

anteriores" (122) de Briante, sino que produce un trabajo conjunto como fruto de un largo proyecto que da cuenta de la generosidad de ambos y las ganas de *aprender a operar* en la crítica literaria.

Aymaré de Llano
CE.LE.HIS Universidad Nacional
de Mar del Plata

Marcel Velázquez Castro. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad y género en la literatura peruana.* Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2002. 258 páginas.

Éste es el primer libro de Marcel Velázquez Castro (Lima, 1969), profesor de la Universidad de San Marcos, quien se sitúa en el ámbito de los estudios culturales para abordar la dinámica de la producción literaria peruana en los siglos XIX y XX. Es un conjunto de trabajos críticos que obtuvo el Premio Nacional de Ensayo otorgado por la Universidad Federico Villarreal. Se trata de provocadoras reflexiones hechas con rigor y que poseen un claro propósito de incitar a la reflexión, a la desmitificación de ciertos íconos que, como dioses, se han impuesto en nuestro imaginario cultural.

Según Velázquez, ha predominado la dialéctica del amo y del sirvo: aquello que decía Mariátegui era sacralizado por sus cofrades; se ha condenado, por razones estrictamente políticas, al silencio a Ventura y Francisco García Calderón, exponentes de la denominada Generación del 900 en el Perú; se ha dicho que Felipe Pardo y Aliaga es colonialista, y Manuel Ascencio Segura, liberal. Son ideas que sin haber sido sometidas a un abordaje riguroso han sido transmitidas a la posteridad; ahora se trata de comprobar su validez sobre la base de un análisis minucioso. He ahí uno de los objetivos medulares del libro de Velázquez.

El volumen se halla estructurado en cuatro capítulos. En el primero ("Nacionalidad y literatura: las ficcio-

nes de la nación"), Velázquez realiza una aproximación a la literatura peruana del siglo XIX poniendo especial énfasis en la producción literaria costumbrista y la novela romántica. En el primer caso, realiza un balance de la crítica (Riva-Agüero, Mariátegui, Sánchez, Jorge Cornejo Polar, Porras Barrenechea, Tamayo Vargas, Watson, Luis Loayza, y Antonio Cornejo Polar) para plantear que Felipe Pardo y Aliaga articuló el habla del negro al texto literario y que Manuel Ascencio Segura reveló un pensamiento autoritario, excluyente que se fundamentaba en el racismo y la marginación del otro. Por lo tanto, se trata de derribar dos ideas planteadas por la crítica tradicional: 1) Pardo no asimiló el lenguaje popular, y 2) Segura manifiesta una visión democrática. Estos planteamientos tradicionalistas, según Velázquez, no han sido probados con rigurosos análisis textuales y, por lo tanto, deben ser cuestionados.

Velázquez comprueba que dichos prejuicios de la crítica tradicionalista y conservadora no resisten el mínimo cotejo textual. En lo que respecta a la novela romántica, Velázquez tiene el mérito de destacar algunos ensayos (*La bohemia de mi tiempo*, de Ricardo Palma y *La novela moderna. Un estudio filosófico*, de Mercedes Cabello de Carbonera) que son fundamentales para comprender las particularidades del romanticismo peruano y la pugna entre éste y la estética naturalista. Luego, Velázquez realiza una crítica de los aportes de algunos críticos (Riva-Agüero, Mariátegui, Ventura García Calderón, entre otros) para terminar subrayando los sólidos lazos que existen entre la novela romántica y el proyecto nacional limeño-criollo. En la página 72 se afirma sin ambages: "En síntesis, el proyecto nacional limeño-criollo es el nombre global con el que designamos el conjunto de esfuerzos de la elite letrada, asociada al Estado Guanero (1845-1879), por fundar las características, los límites y la identidad de lo nacional. No nos interesa la legitimidad de este proyecto ni su capacidad de representar a todos los sujetos sociales; bajo nuestro marco es un conglomerado de textos políticos y

Review

Reviewed Work(s): Miguel Briante: *Genealogía de un olvido* by Elisa Calabrese and Luciano Martínez

Review by: Antonio Arreguín Bermúdez

Source: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 6 (2002), pp. 311-312

Published by: Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20641630>

Accessed: 20-01-2018 03:43 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*

Julie Lirot
University of Nevada, Las Vegas

*Divergent Modernities: Culture and Politics
in Nineteenth-Century Latin America*
Duke University Press, 2001

Por Julio Ramos
Traducido por John D. Blanco

La traducción del español al inglés de *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, del año 1989, forma parte de la serie "Post-Contemporary Interventions and Latin America in Translation." Este excelente libro analiza el papel importantísimo que ha tenido José Martí dentro de la política y la literatura hispanoamericanas y su relación con la modernidad (o su desencuentro con ella como se presenta en el título original en español.) También plantea las relaciones importantes que existen entre Martí y figuras importantes anteriores a él, tales como Sarmiento y Andrés Bello, siempre enfocándose en la importancia del papel del conocimiento de la cultura. Habla en detalle sobre la filosofía de Sarmiento de que la civilización europea tendría que imponerse sobre la barbarie americana, mientras que Bello sugiere un conocimiento americano propio cuya base era el lenguaje. Propone que los planteamientos de Martí se acercan mucho más a los de Bello que a los de Sarmiento pero que los lleva a niveles que Bello mismo jamás hubiera pensado.

En cuanto a la formación de la vida y obra de Martí, el libro destaca la importancia del distanciamiento gradual de las letras, de las instituciones que habían engendrado su autoridad social para convertirse en el discurso moderno, literatura dentro de la esfera pública. Después pasa a considerar las relaciones que existían entre Martí y la política, la literatura, el periodismo, el exilio y el establecimiento de la identidad nacional. Plantea desde el principio del libro las relaciones problemáticas entre literatura y poder, la importancia de la crítica y la búsqueda de algo sólido a que atenerse en un mundo cambiante. Martí reflexiona sobre la crisis moderna y el papel del poeta dentro de

ella. Siempre existe un conflicto dentro de él sobre el papel que debería de desarrollar personalmente aunque confía en la superioridad de la naturaleza sobre el progreso científico.

Ramos traza el viaje de Martí hacia los Estados Unidos y cómo logró establecerse de nuevo. Destaca la falta de un mercado literario para Martí fuera de los Estados Unidos y de lo que él mismo estaba consciente y, por lo tanto, su preocupación con la modernidad y la objetivización, la comercialización de la literatura. Martí hacía lo que Ramos describe como crónicas de la ciudad en que presenta la vida cotidiana dentro de una zona metropolitana, tratando de identificar exactamente qué representaba la ciudad dentro de su vida y época.

Se presenta dentro de la obra de Martí la dicotomía de la tecnología como maravillosa y monstruosa a la vez con la resultante visión de la cultura concebida como los valores espirituales luchando contra el mercado, en la forma de una actividad intelectual desinteresada, lo natural para él siempre resulta ser superior a lo construido. Se destaca también la importancia de la visión que tenía Martí sobre la superioridad de soldado sobre el escritor, la obra sobre la palabra, creencia que resultó en su muerte. Martí cuestiona todo, qué es la vida, la ciudad, la literatura, la modernidad, quién es él y quiénes somos nosotros. Es este discurso de identidad que ha hecho famoso a Martí por proveer una de las bases del establecimiento de la identidad latinoamericana desde su propio exilio. El libro termina con traducciones de "Nuestra América," el prólogo de "Poema del Niágara," y "Coney Island." Este análisis de la vida y obra de Martí, toma en cuenta su posición histórica, literaria y cultural de una manera sumamente interesante e iluminadora.

Julie Lirot
University of Nevada, Las Vegas

Miguel Briante: genealogía de un olvido
Beatriz Viterbo Editora, 2001
Por Elisa Calabrese y Luciano Martínez

El texto crítico *Miguel Briante: genealogía de un olvido* (2001) de Elisa Calabrese y Luciano Martínez se inicia con un prólogo escrito por Cristina Piña, colega y amiga de Alicia Calabrese; profesora y amiga de Luciano Martínez; y amiga de Miguel Briante desde los años setenta hasta la muerte del escritor argentino en 1995. El libro se sigue de una presentación escrita por Calabrese y Martínez en la cual ellos explican la génesis del presente estudio sobre la narrativa del escritor argentino, Miguel Briante (1944—1995). El resto del corpus del libro es una tesis/ensayo que desarrolla un análisis intertextual sobre el corpus completo de la narrativa del escritor Miguel Briante. La obra narrativa de Miguel Briante comprende tres libros de cuentos y una novela. Sus libros de cuentos son: *Las hamacas voladoras* (1964), *Hombre en la orilla* (1968), *Ley de juego* (1962-1982) y su única novela *Kincón* (1971).

El acercamiento crítico de estos dos estudiosos argentinos, Calabrese y Martínez, se apoya principalmente en las teorías de la intertextualidad expuestas por: Julia Kristéva, Gérard Genette, Harold Bloom y Michel Riffaterre.

Calabrese y Martínez hacen uso de la terminología expuesta por Genette y así ellos hablan de hipertextos e hipotextos. Los hipertextos son los textos de Miguel Briante, mientras que los hipotextos vienen siendo los textos de sus precursores. Es decir, los padres ancestrales o los precursores de la obra literaria de Miguel Briante. El *Martín Fierro* de José Hernández y el cuento “El fin” de Jorge Luis Borges vienen siendo unos de los padres ancestrales de la obra de Briante y sobre todo de su novela, *Kincón*.

Los críticos, Calabrese y Martínez, la mayor parte de su texto lo dedican a estudiar la intertextualidad del tema de la gauchesca argentina en la novela de Briante. La intertextualidad en la obra de Briante no se da directamente a través del *Martín Fierro* sino que se da a través del cuento, “El fin” de Borges. De acuerdo a Calabrese y Martínez, la narrativa de Miguel Briante supera la mimesis de los padres ancestrales y no hay razón de considerarlo un escritor “menor.” Briante en su narrativa supera, (como ellos mismo lo señalan en su texto):

el reflejo especular, para, al apropiarse del sistema de símbolos y sentidos borgeanos, resemantizarlos, logrando así, como ocurre con toda escritura que permite establecer un corte, una escritura donde el ancestro se ha incorporado al magma intertextual. (23)

Miguel Briante incorpora en su novela el tema de la gauchesca y lo hace a través de una falsa lectura que él hace del *Martín Fierro* y del cuento “El fin.”

En el análisis sobre los cuentos de Briante, Calabrese y Martínez comentan la complejidad de éstos. Señalan que la narrativa de Briante es compleja debido a las modificaciones, correcciones, variantes y reescrituras que el mismo Briante hizo. En su libro de cuentos, *Las hamacas voladoras*, aparece un cuento con el título de “Kincón.” Este cuento más tarde fue reelaborado en su novela *Kincón*. Calabrese y Martínez afirman que las reescrituras, modificaciones y correcciones en la obra de Briante son los primeros indicadores del concepto de escritura que el autor argentino tuvo.

Calabrese y Martínez comentan que Miguel Briante ha sido hasta el momento un escritor olvidado o soslayado por la crítica académica. Sin embargo, su tesis / ensayo, desde principio a fin, tiene el propósito de incorporar al autor argentino dentro del campo de la crítica literaria.

En suma, podemos decir que el estudio de Calabrese y Martínez contribuye no solamente a la crítica literaria sino que también a la teoría y periodización de la narrativa argentina. En este estudio se pone en tela de juicio a muchos críticos, teóricos e historiadores de la literatura que excluyen, destruyen y niegan a escritores que son considerados “menores.” El libro de Calabrese y Martínez incluye y construye. Aunque bien es cierto, ellos también niegan, pero niegan la opinión de aquellos estudiosos que hablan de un número inagotable de escritores “menores” y también niegan las afirmaciones de aquellos que dicen que el canon literario está cerrado.

Antonio Arreguín Bermúdez
California State University, Chico

Review

Reviewed Work(s): Miguel Briante. Genealogía de un olvido by Elisa Calabrese and Luciano Martínez

Review by: Aymar de Llano

Source: *Hispania*, Año 31, No. 93 (Dec., 2002), pp. 134-135

Published by: Saul Sosnowski

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20540438>

Accessed: 13-02-2023 00:37 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Saul Sosnowski is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispania*

la ficción, los ensayos y las entrevistas no son asertivas, las fabulaciones que Astutti construye se quieren precarias, y es esa constante metamorfosis o esa constante y buscada inestabilidad de categorías como escritor, estilo, tono, literatura, propiedad e impropiedad, en una prosa que se mueve entre los discursos de la literatura, la teoría y los felices saberes de la oralidad lo que le permitirá reunir, insistiendo en la singularidad de cada uno, a Lamborghini, Darío, Borges, Silvina Ocampo, Onetti y Puig.

Escrito en un registro a veces juguetón, otras violento, irónico o encantado como en “La ensoñación en *Prosas profanas*”, *Andares clancos*, que parte de Lamborghini y se cierra con una lectura de *El pibe Barulo* como “la puesta en leyenda de la infancia del escritor”, es un ensayo y un relato cuya trama se articula en el destello de una cita que vuelve diferente en dos escritores, como también sobre fragmentos de relatos que los propios escritores eligen para fabular sus biografías. Así la “verja con lanzas”, que en el prólogo al *Evaristo Carriego* separaba la casa de Borges de Palermo, cruza la literatura argentina desde el *Martín Fierro* y retorna cuando todo está a punto de derrumbarse en *El pibe Barulo*, o Rubén Darío acude a la cita con Puig cuando las viejitas protagonistas de *Cae la noche tropical* —“las destinadas a dar y a describir mejor el tono”— recuerdan la voz soñadora del muchacho que recitaba la “Sonatina”.

Son muchos los interrogantes que recorren estos textos, pero ¿qué es un escritor?, ¿cuándo alguien deviene escritor?, ¿cuándo no puede hacerlo porque no logra desprenderse de su yo, o no se quiere menor, como Victoria Ocampo? son los que insisten con pequeños matices a lo largo de todos los ensayos. Entre las varias respuestas o versiones construidas por *Andares clancos*, mi preferida —porque creo que traduce la propuesta del texto— es cuando arriesga que un escritor es “una metamorfosis del hombre que encuentra en la escritura la posibilidad formal de buscar”. Pero, tal vez, una de las preguntas más instigantes del libro de Astutti sea la que ella no formula, posiblemente porque, como afirma en algún momento, toda pregunta lleva implícita su respuesta. Entonces, *Andares clancos* nos enfrenta a una evidencia: la crítica, tal como la literatura para Borges, también puede ser “un sueño voluntario”. Mientras el libro construye diversas fabulaciones de escritor, traza, contra la pedagogía y el saber académicos, una fabulación de crítico, aquél que, sin duda, aprende de la literatura.

Adriana Kanzevolsky

Elisa Calabrese y Luciano Martínez, **Miguel Briante. Genealogía de un olvido**, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

Este estudio presenta un discurso que realiza una “operación crítica” desde el seno mismo de la literatura. ¿Por qué “operación crítica”? Porque, más allá de una lectura correcta y enriquecedora de los textos de Briante —condición frecuente y necesaria de cualquier trabajo que se precie de lectura crítica—, la lectura de este estudio produce inquietud a quienes estamos en esta tarea, i.e., nos incita a revisar intelectualmente operaciones mentales estancas, por medio de las cuales los concep-

tos consolidados, que nos daban cierta seguridad, comienzan a desestabilizarse como fruto de un cuestionamiento, tanto a las formas de lectura, como a categorizaciones teóricas vistas desde nuevos ángulos de enfoque y/o contrastadas entre sí.

Esta cuestión se puede vislumbrar desde distintas entradas al texto. Una es la lectura de un escritor olvidado/menor/soslayado —y la problematización de estos conceptos—, ingresado en ciertos ámbitos por el periodismo especializado, pero no por los académicos. Desde otro lugar, su ubicación como escritor en un grupo generacional y un campo intelectual que respondió a políticas de la intelectualidad del momento: la necesaria referencia al peronismo y su incumbencia en las formaciones literarias. Una década, la del 60, examinada desde sus acercamientos y distancias respecto de los grupos, su distinta forma de actuar pero, también, desde la conflictividad que presenta como periodización posible, no siempre cuestionada. La puesta a prueba del “objeto Borges” como “padre textual omnívoro y omnipresente” (p. 23) propone la revisión de buena parte de la crítica argentina del siglo XX, así como la relación con la serie *gauchesca*. O el problema teórico planteado al asociar “la idea de *rizoma* de Deleuze-Guattari con la redefinición foucaultiana de *genealogía*” (p. 28). Ambas nociones plantearían un problema teórico irresoluble porque el “rizoma” es opuesto a la idea de “genealogía”; sin embargo, Calabrese y Martínez encuentran un giro para volver a pensarlos sin renunciar ni tergiversar los enunciados originales de quienes acuñaron dichos conceptos.

Otra puerta de acceso es el recorrido del modo de lectura que numerosos críticos han hecho a partir de la noción de intertextualidad. El apartado, además de ser una ayuda para transitar dicho trayecto, posibilita que los autores puedan tomar una postura como críticos. Si bien mencionan a Bajtín, Kristeva, Laurette, Genette y su polémica con Michel Riffaterre, también consideran otros aportes, tales como el Saussure de los *Anagramas* o nociones acuñadas por el argentino Nicolás Rosa. Las referencias a Blanchot y Nietzsche, Foucault y Jitrik, así como a Raymond Williams, cruzan el discurso ampliando la mirada de los teóricos canónicos de la intertextualidad. Finalmente, el trabajo que Michel Lafon hace de Borges, su reescritura y los procedimientos básicos —la citación y la repetición— les permiten interrelacionar y revisar los conceptos de los teóricos anteriormente esbozados. De tal manera que se confronta una de las hipótesis fuertes acerca de una posible escritura *post-borgeana*.

Elisa Calabrese es una reconocida crítica de la literatura argentina que cuenta con una trayectoria sostenida durante los últimos treinta años, mientras que Luciano Martínez es un joven que se inició en investigación con ella y es su discípulo, actualmente realiza su doctorado en Estados Unidos y obtuvo el “Premio Academia Argentina de Letras” por tener el mejor promedio nacional en sus estudios de grado. Entonces, la aproximación a la *saga*, no es sólo una “remisión intratextual a relatos anteriores” (p. 122) de Briante, sino que produce un trabajo conjunto como fruto de un largo proyecto que da cuenta de la generosidad de ambos y las ganas de *aprender a operar* en la crítica literaria.

Aymará de Llano