

Los Sorias, de Alberto Laiseca

Una poética del delirio

Autor:

Bergara, Hernán

Tutor:

Roberto,

Ferro

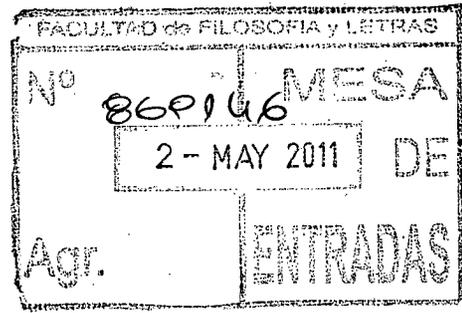
2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

Tesis 16-8-9

Tesis
16.8.9



**LOS SORIAS, DE ALBERTO LAISECA: UNA POÉTICA DEL
DELIRIO**

TESIS DE MAESTRÍA

Tesista: **Lic. Hernán Bergara**

Director: **Dr. Roberto Ferro**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – MAESTRÍA
EN LITERATURAS ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA**

2011

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS 16-8-9

Al perrito sin nombre y sin collar que se echa debajo de mi auto cada vez que llego

ÍNDICE	Pág.
Agradecimientos	1
Introducción	2
CAPÍTULO 1: DEL AUTOR Y DE SU OBRA	6
1.1. Contexto general.....	6
1.2. Representaciones críticas: los “lugares” de <i>Los sorias</i>	12
CAPÍTULO 2: DE REALISMO Y DELIRIO	19
2.1. Delirio.....	19
2.2. Realismo.....	27
2.3. Realismo delirante.....	36
CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN DEL DELIRIO EN LOS SORIAS: PROCEDIMIENTOS Y MANIOBRAS DE LA ESCRITURA	45
3.0. Declaración de principios.....	45
3.1. El mundo como máquina delirante.....	45
3.2. Correlación accidental de significantes: ficción y referente.....	54
3.3. Temas y motivos del delirio en <i>Los sorias</i> :	
3.3.1. Arquitecturas y decoración.....	61
3.3.2. Totalitarismo.....	66
3.3.3. Ciencia, tecnología, magia, religión.....	77
3.3.4. Lo vasto y lo nimio.....	82
3.4. Explicitaciones desplazadas.....	92
CAPÍTULO 4: EL DELIRIO COMO CONTRAPODER	100
4.1. <i>Los sorias</i> como novela subversiva.....	100
4.2. Lo inasimilable como posición política.....	112
4.3. Más allá de <i>Los sorias</i> : prólogo a una relación entre la poética de Laiseca y la tradición literaria argentina.....	119

Conclusiones.....	131
Apéndice.....	135
Bibliografía.....	163

Agradecimientos

A Roberto Ferro, por su complicidad con un proyecto que comienza y por su lectura comprometida y rigurosa de los borradores de esta tesis de maestría. A su gratitud, mi gratitud.

A Mariela Flores Torres, por acechar cada una de estas páginas y esperar el momento preciso para detectar zonas problemáticas.

A las autoridades de la Maestría en literaturas española y latinoamericana, por la gestión y continuidad del espacio.

Al personal administrativo de las Maestrías, por su disposición crónica y por su sonrisa, y especialmente a Claudia Román, que me ha desmentido con sus actos, en demasiadas oportunidades, aquel dicho de que nadie es imprescindible.

A Alberto Laiseca, por abrir las puertas de su casa a quien en 2009 era para él un extraño, y por su valiente intransigencia poética frente al péndulo de una tradición crítica que, con obscena frecuencia, le lacera el rostro.

A José María Marcos, por acercarme el capítulo de la edición de *Los Sorias* de Simurg omitido en la reedición de Gárgola.

A Alberto Ricardo Bergara, aún el último sofista, por su soporte estructural invaluable de siempre; a María Cristina Lodillinsky y Fernando Berruezo, por su distancia respetuosa en el proceso de realización de este trabajo; a Pablo Agustín Bergara, por preguntar cómo iba la tesis; a Damiana Blum y Roberto Lodillinsky, por exigirme que terminara la tesis y por sostenerme los primeros meses en Buenos Aires.

A mis alumnos del seminario “Porno, monstruos y ciudades en la narrativa de Alberto Laiseca”, dictado en la Universidad Nacional de la Patagonia “San Juan Bosco”, sede Trelew, que me permitieron poner en circulación y someter a discusión algunas hipótesis presentes aquí.

Introducción

Los sorias, novela de Alberto Laiseca publicada en 1998 por Editorial Simurg, es considerada por la crítica como la más extensa del espacio literario argentino. En su reedición de 2004 a cargo de Gárgola Ediciones¹, el prólogo de Ricardo Piglia señala que es "...la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*" (Laiseca, *Los sorias* 13). La historia de la escritura de *Los sorias* es, por su parte y en sí misma, otro relato, una historia autónoma accesible a todo aquél interesado en ella: el texto había sido escrito durante diez años (entre 1972 y 1982) y, una vez culminado, permaneció dieciséis años inédito.

Estos datos ponen en evidencia, en parte y en principio, tensas y ambiguas relaciones entre el mundo editorial y el texto en cuestión. Un vínculo, por cierto, trabajoso, como se encargaba, hasta hace muy poco tiempo, de indicarlo el propio Laiseca en varias oportunidades.² Pero además, y a diez años de la primera edición de la novela, los datos mencionados anteriormente pueden leerse, en retrospectiva, como indicadores de la relación de *Los sorias* con la literatura argentina. Una relación en la que el componente principal es, por un lado, una cierta renuencia crítica que se traduce en la escasez de bibliografía sobre su obra en general y sobre *Los sorias* en particular³ y, por otro lado, en un juicio que cuenta con cierto consenso -y que da cuenta de esta apatía en relación con su obra- según el cual Laiseca y su textualidad resultarían, respecto del campo literario (o del *canon* literario) argentino, *foráneos, excéntricos*.⁴

En esta tesis me propongo desplegar una lectura crítica del texto *Los sorias* partiendo de la identificación y trabajo con elementos de lo que en conjunto he denominado una *poética del delirio*. Entre las implicancias principales de esta lectura crítica no pudo serme ajeno el hecho de que en la figura y la obra de Laiseca existen,

¹ Todas las páginas que figuren en las referencias corresponden a la edición de Gárgola.

² "El último orejón del tarro" era un estribillo que utilizaba para identificar su lugar en la literatura argentina, por lo menos desde su entrevista en Revista *Viva* en 2004 hasta sus declaraciones en la mesa sobre "Monstruos y erotismo" llevada a cabo en la Feria del Libro en Buenos Aires, 2008. Lejos de seguir acriticamente esta autorrepresentación, la adopto como un elemento de construcción de su propia figura de escritor.

³ En relación con otras obras de la literatura argentina consideradas referentes o canónicas. Con esto, se introduce el problema del tipo de marginalidad de *Los sorias*. La *marginalidad en el canon* es, además de un oxímoron, un punto de partida para responder a este problema.

⁴ Juan Sasturain lo califica, en 2004, de escritor "raro" (Laiseca, *En sueños* 5); Fogwill, en 2002, señala que *Aventuras de un novelista atonal* es una novela que milita en la "desobediencia al canon narrativo oficial" (Laiseca, *Aventuras* 5); Piglia señala, en 2004, que "el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca" (Laiseca, *Los sorias* 7); Miguel Dalmaroni llama, en 2008, a la obra laisecana una "*rara avis*" (Jitrik 121).

como lo he ido advirtiendo en cada caso, marcas de una cierta foraneidad respecto de la literatura argentina. Marcas que, a su vez, no deberían desvincularse del acto (ético, político y epistemológico) de instalarse poéticamente en el delirio, como explícitamente lo hacen tanto los textos como su autor.

La tesis se centra en *Los sorias*, en la medida en que la novela oficia como texto paradigmático del así llamado por Laiseca *realismo delirante*, pero al mismo tiempo he buscado proponer marcas de lectura para el resto de su narrativa, a la que he acudido cuando fue necesario. El trabajo sobre la poética del delirio en *Los sorias* problematiza necesariamente temas relacionados y en enfática tensión con aspectos tales como el realismo, la realidad, la política, el poder, el lenguaje y el canon literario nacional. Este proyecto se inscribe, a su vez, en un plan más ambicioso y general, como es el de proponer una lectura problematizadora y compleja sobre una poética (el realismo delirante) y sobre una novela (*Los sorias*, como punto de partida) en relación con las cuales resulta necesario tomar la palabra.

En el Taller de tesis de la Maestría de la que proviene el presente trabajo, Noé Jitrik sugirió una posibilidad metodológica con un modesto registro, incompatible con la importancia del consejo: “tomar el objeto y narrarlo”.

Fue precisamente ese el diapazón para la elaboración de un trabajo que se entramara con *Los sorias*, y muy probablemente haya sido esta una de las razones por las cuales la importancia de esta novela⁵ no se condice con la bibliografía que sobre ella se ha producido: esta obra no puede *describirse*, al modo de cierta crítica, sino que impera, sobre ella, la *narración* crítica. Que Ricardo Piglia, César Aira y Rodolfo Fogwill, siempre en un juego de ida y vuelta entre narración y crítica, sean de los pocos interesados en escribir sobre la obra de Laiseca no es, al respecto, un dato menor.

Este trabajo se propone aquí, entonces, como un punto de partida que, entre otros posibles, comienza por *narrar* un objeto altamente problemático para la crítica literaria argentina. Lo problemático reside, tal vez, en una serie de preguntas: ¿qué textos nos hace leer Laiseca desde su novela en particular y desde su obra en general? ¿En qué medida un crítico está dispuesto a configurar nuevas categorías para abordar una poética que las pide y propone? ¿Está la crítica literaria dispuesta a abandonar el

⁵ Enfatizar la importancia de una novela como *Los sorias* desde una incursión crítica y no desde un señalamiento superficial es sin dudas, y por si hiciera falta aclararlo, el factor ético-estético desencadenante de mi tesis.

mito de la foraneidad de un escritor que, como Laiseca, es en efecto tan susceptible de ser estudiado como cualquier otro escritor argentino? ¿Qué es lo que hace la obra de Laiseca con el canon nacional para ser al mismo tiempo reconocida como presencia y postergada en su lectura y crítica?

No he trabajado aquí desde un abordaje de la representación de la figura de Alberto Laiseca, porque encontré conveniente hacerlo sobre un aspecto menos atendido, a saber, estudiar su obra y, particularmente, su novela más aludida y eludida. Como siempre que debe partirse de algún lugar, he recurrido a pergeñar un constructo: la insistencia del autor en la configuración del concepto “realismo delirante”. El punto de partida es arbitrario, acaso como cualquiera, pero no deja por ello de ser estratégico: se ha escrito lo suficiente acerca del delirio, de la locura y de la relación entre locura y lenguaje como para soslayar el hecho de que delirar pueda tener implicancias políticas, metafísicas y teórico-críticas. Los *tropos del delirio*, en la obra de Laiseca, fueron situados por mí en su marco científico de procedencia, el psicoanálisis y la psiquiatría, pero también fueron estudiados en acción y desplazados hacia otra esfera y respondiendo a otros problemas. Con ello, se pretende contribuir a plantear cuestiones adecuadas en torno de la obra de un escritor central, por su insistencia en lo periférico, para la literatura argentina.

La poética de Laiseca, como ocurre con ciertas definiciones dominantes de *locura* –atendidas también en el trabajo-, permite entrever en la crítica una postergación acaso debida a la inimputabilidad, y esto es, probablemente, lo que deja a Laiseca sin lectores dispuestos a trabajarle; esto es, precisamente, lo que traza esa distancia relativa, esa actitud distante del crítico y del lector hacia su obra. Gran parte de lo que Laiseca hace en su literatura es un plan de delirio, de distancia, de incompreensión parcial, de alejamiento regulado, respecto del lector. Laiseca mismo es parte de la propia marginación que lamenta en sus entrevistas. Me propuse, como diría Michel Foucault, *escuchar al loco*, comenzando por aquí.

En síntesis, los aspectos del lugar de la figura y de la textualidad de Laiseca no han sido desatendidos en el trabajo, pero me he ocupado, fundamentalmente, de *narrar* críticamente parte de la complejidad de una poética escurridiza por su permanente fluctuación, contradicción y capacidad para la insistencia en la paradoja. Me he preguntado, asimismo, en qué medida es ese “delirio” parte de lo patológico y en qué medida sugiere un delirar mimético respecto de una realidad con la razón en fuga,

parodiada y en pleno esplendor de su fracaso. Las implicancias de tamaña conciencia de lo que de constitutivo tiene el delirio en la actualidad proponen repensar, una vez más, los límites del realismo, y me han hecho incursionar en nuevas tensiones entre conceptos.

El intento por indagar las razones por las cuales, indudablemente, existe algo que dificulta el producir *texto sobre* la obra de Laiseca, y la decisión de escribir pese a todo, hacen, en cualquier caso, del fracaso un fracaso más meritorio que las victorias sobre territorios más férreamente apuntalados.

CAPÍTULO 1: DEL AUTOR Y DE SU OBRA

1.1. Contexto general

Hasta el presente, la obra escrita de Alberto Laiseca se compone de dieciocho volúmenes que transitan el ensayo, el cuento, la poesía y, fundamentalmente, la novela. Sin embargo, la reseña crítica, el artículo de suplemento cultural-literario o de revista y la corrección de galera, así como el cine, el documental y la narración oral forman parte, también, de su obra *artística*, es decir, de una obra que, al menos, desborda lo literario. Todo recorte que se realice sobre este vasto y poblado paisaje supone, en cualquier caso, al menos dos movimientos: primero, el que incluya o excluya, por un lado, lo extraliterario (como el cine,⁶ el documental,⁷ la conducción-presentación de cine de terror,⁸ o bien la narración oral filmada⁹) del corpus, y el que incluya o excluya, ya entre sus ocupaciones literarias, determinados textos.

En relación específicamente con su narrativa escrita,¹⁰ la amplitud del arco de la literatura de Alberto Laiseca queda constatada al cotejar su primera narración publicada con la última: *Su turno para morir*, novela editada en 1976, participa de la parodia del policial negro, mientras que el *Manual sadomasoporno*, publicado en 2007, se vuelca de lleno, como el neologismo condensatorio del adjetivo de su título lo indica, sobre lo que serían unos *principios básicos laisecanos* del sadismo, el masoquismo y la pornografía, a la vez que una autoficción solapada y dieciséis opiniones sobre física, matemática, arqueología y economía injertadas en el centro del “manual”. Entre uno y otro texto, es decir, en los trece volúmenes que restan a mi recorte, cabe la mención a grandes rasgos de tres novelas que, no sin muchos reparos, podrían pensarse como “históricas”, sobre Egipto, la China y la Antigüedad del Occidente (*La hija de Kheops*, de 1989, *La mujer en la muralla*, de 1990 y *Las cuatro torres de Babel*, de 2004, respectivamente), una

⁶ Me refiero al film *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat, estrenado en 2008 y que Laiseca protagoniza junto a Sergio Pángaro.

⁷ Me refiero esta vez al documental por y sobre Alberto Laiseca titulado *Deliciosas perversiones polimorfas* (2004), realizado con el apoyo del INCAA y producido por Eduardo Montes-Bradley.

⁸ Refiero al ciclo de filmes de terror que tuvo a Laiseca como su presentador por el canal de cable *Retro* en el año 2007.

⁹ Aludo al ciclo televisivo que, por I-Sat y bajo el título de *Cuentos de terror*, tuviera a Laiseca como narrador oral de célebres relatos de terror. El ciclo ganó una estatuilla en la ceremonia de los premios Martín Fierro a la producción en cable 2003, en el rubro Cultural/Educativo.

¹⁰ Es decir, excluyendo su libros *Poemas chinos*, de 1987, su libro de ensayos *Por favor, ¡plágienme!*, de 1991 y su compilación de relatos orales de cuentos clásicos de terror, vendido en librerías en formato VHS y con un libro que reúne los textos originales y algunos inéditos del propio Laiseca, *Cuentos de terror*, de 2004.

novela sobre un célebre monstruo y sobre la condición general del monstruo en la esfera social y política (*Beber en rojo (Drácula)*, de 2001), una sobre el problema de la escritura y las relaciones sociales de las que participa y depende (*Aventura de un novelista atonal*, de 1982, que, dicho sea de paso, podría dialogar con su libro de ensayos, *Por favor, ¡pláguenme!*, y con el ya aludido filme *El artista*, en el que Laiseca, lindando la autoficción, actúa en papel protagónico), varios libros, en ocasiones de difícil distinción entre el cuento y la novela, tales como *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranatti*, de 2003, en el que conviven obsesiones laisecanas como el poder y el saber, el sometimiento sexual, la tecnología y el monstruo; en este grupo es menester incluir textos como *El jardín de las máquinas parlantes*, de 1993, *El gusano máximo de la vida misma*, de 1999, *Gracias Chanchúbelo*, de 2002, *En sueños he llorado*, de 2004, *Matando enanos a garrotazos*, de 1982 y *Sí, soy mala poeta pero...* de 2006. Todas las novelas, en mayor o menor medida, incluso aquellas que pueden ser leídas como narraciones “históricas” y “paródicas”, participan o dejan libre cabida a lo que parece ser un *principio conductor intermitente* de la obra de Laiseca: el por él mismo denominado “realismo delirante”. Una descripción de la obra laisecana a partir de los grados de filtración e influencia de este conjunto de procedimientos por ejemplo, haría que toda esta descripción tuviera que recomenzar desde cero y desde esa perspectiva. Lo mismo sucedería si se optara por distinguir su obra en períodos cronológicos.¹¹

En su ensayo *Para una intelectualidad sin episteme*, Silvia Kurlat Ares reflexiona, a propósito (entre otros textos) de *La hija de Kheops*, acerca del papel de la novela argentina en la conformación de “un espacio de reflexión sobre la construcción de un estado y una nación modernos” entre 1974 y 1989 (Kurlat Ares 200). Desde los años sesenta y pasando los setenta, sostiene la autora, las divisiones entre el campo de poder y el campo intelectual oficiaron como el marco para una literatura nostálgica con

¹¹ Dejo en evidencia, por lo tanto, el carácter de *posibilidad*, y no de *necesidad*, de mi clasificación. Sin embargo, creo que la clasificación por períodos temporales sería más discutible en su eficacia crítica. La razón para descartar lo cronológico en la textualidad de Laiseca reside principalmente en que no es en principio sostenible la hipótesis de un “cambio” de obsesiones desde 1976, fecha de su primera novela, hasta nuestros días. Si bien he sostenido que de la primera novela a la última existe un cambio temático o genérico fácilmente identificable, lo cierto es que los textos de Laiseca obran *por desplazamiento y condensación*, acumulando motivos en uno y descartándolos en otro, anterior o posterior, o bien trabajando unas obsesiones (como el poder) en temas diversos (como el sometimiento sexual, el tema del monstruo o las relaciones entre el escritor y la sociedad). Este mecanismo trabaja con independencia de “períodos”, en la creación poética de Laiseca, y no merecería inmediato descrédito sugerir que es gran parte de su obra.

relación a las capacidades de intervención del intelectual en el poder. Estos temas, que, para Kurlat Ares, habían sido tratados al menos hasta los setenta, rotan radicalmente, aunque sólo en apariencia, durante la década siguiente.¹² Los casos que la autora aborda en este pasaje de su libro son los de César Aira, Alberto Laiseca, Juan Carlos Martini Real y Marcelo Cohen. Laiseca, desde este flanco, aparece como un novelista que utiliza la desmesura y el exotismo para escapar al sistema de representación sesentista de la historia política de la Argentina pero no a sus problemas: “La novela egipcia de Laiseca enmascara la historia argentina, la vuelve exótica para un lector acostumbrado al parámetro realista de la tradición sesentista” (184). En esta dirección, Laiseca no es más que falsamente exótico en su poética (lo es “sólo” en sus formas (188) pero no estaría alejado de las discusiones que desde la literatura se entramaron en torno al Estado, a la política y al intelectual) y tampoco sería tan solitario en la tendencia de girar las formas de representación más ligadas a lo mimético, a lo directo y a lo referencial de décadas anteriores a la del ochenta. Aunque Kurlat Ares haya introducido “sistemas de analogías” (186) algo forzados o arbitrarios¹³ y aunque, además, incurra en conceptualizaciones demasiado homogéneas en su recorte por décadas, el marco en el que inscribe *La hija de Kheops* es legítimo en la medida en que sitúa la presencia del Estado y del poder en la obra de Laiseca en diálogo con la historia argentina, algo que ni Laiseca mismo ni su obra desmienten:

“Estoy hablando del pasado pero también del presente, una especie de presente perpetuo. Esa idea, por ejemplo, [se refiere a la frase “para un taoísta no hay nada peor que otro taoísta”, en la novela *La mujer en la muralla*] tiene que ver con el mundo de Tao y al mismo tiempo con el peronismo, obviamente. Una vez más, pasado y futuro se unen: la máquina del tiempo” (Speranza, *Primera persona* 202-203)

¹² “...en esas novelas [*Una novela china*, de César Aira y *La hija de Kheops*, de Alberto Laiseca, ambas publicadas en la década del 80] hay elementos que, antes que obligar a pensar en un cambio radical de paradigma estético, señalan un camino de reflexión y síntesis acerca de temas que conforman una tradición propia dentro del campo cultural argentino. Aunque de manera superficial, se ha señalado en los apartados anteriores que estas novelas establecen una continuidad (no un corte) con ciertas figuras del intelectual y con el diseño de proyectos de Nación y Estado que pueden rastrearse, por lo menos, hasta los años setenta.” (Kurlat Ares 179)

¹³ “...la historia exótica [se refiere al abordaje de Egipto en *La hija de Kheops*] oculta el exotismo de la propia historia nacional, disfrazando el siglo XIX y los padres fundadores (sobre todo, uno de ellos), en un baile de máscaras que, al desfigurarlos, los vuelven transparentes. Mucho más tarde, será la generación de Sarmiento la que concentre a través de un único texto monumental, *Facundo*, el deseo del Estado; y otra tríada, cuyo segundo miembro será el propio autor de ese texto, elaborará medidas análogas a las tomadas por Kheops para salvaguardar la nación de la Tierra Negra” (Kurlat Ares 188)

El propio César Aira, ubicado en el artículo de Kurlat Ares junto a Laiseca en esta variante que la narración posterior a los setenta introduce sobre las precedentes, alude precisamente a *La hija de Kheops*, en 1989, en términos similares aunque considerablemente más elípticos. En la novela aludida,

“Egipto y la Argentina se acercan hasta tocarse no porque haya anacronismos (no los hay en esta novela) sino por la lógica de la Felicidad que hace contiguos a la posibilidad y al acto. La Historia misma se ilumina a partir de aquí: ¿cómo han podido suceder tantas enormidades? Muy fácil: sucedieron porque a alguien se le ocurrió que eran posibles.” (Aira s/p)

Pero resulta especialmente productivo detenerse en un trabajo con los términos utilizados para ubicar a Alberto Laiseca en la literatura argentina, o el modo en el que Laiseca se (in)acomoda en la cartografía dominante de esa literatura. La lectura atenta y el trabajo con las palabras que para su caso se utilizan debería ser mucho más vasto que el que a continuación sugiero, pero de todas maneras este recorte arroja problemas altamente relevantes y datos sorprendentes sobre la actual representación de Laiseca y de su obra. El estudio debería incluir a entrevistadores,¹⁴ prologuistas de sus obras, escritores que se refieren a su literatura, críticos e historiadores de literatura argentina contemporánea, además de al propio Laiseca. Allí aflora enseguida la figura de un escritor “inclasificable”, “excéntrico”, “maldito”, “prohibido”, que escribe “a espaldas del canon narrativo oficial”, “bizarro”, “erudito en cosas raras”, “raro”, “indomesticable”, que “excede el presente”, “exótico”, “inimitable”, autor de una poética de la “mezcolanza absoluta”, “loco”, escritor que tiene “otras tradiciones en la cabeza” (Laiseca, *Los sorias* 7), “worst-seller”, “escritor-Otro”, “no traducido”, “monstruoso”, “último orejón del tarro”, “rara avis”, “atonal”. Este campo semántico permite avizorar una representación de la figura de Alberto Laiseca como escritor que pone en problemas el aparato crítico y la concepción misma de “mapa”, o “canon”, o lisa y llanamente “literatura argentina”. El adjetivo “desmesurado”, que es el que con mayor frecuencia aparece en los discursos de críticos, periodistas y escritores y de Laiseca mismo, es un notable indicador lexical: su poética parece estar fuera de toda medida, pero también fuera de toda posibilidad de ser medida. Con “otras tradiciones”, “fuera del presente”, es decir, fuera de categorías de análisis teórico-

¹⁴ La entrevista es la zona en la que Laiseca, simultáneamente, más explícita y oculta. Sobre la “insinceridad” laisecana en autobiografías tradicionales y entrevistas, véase Speranza, Graciela, *Primera persona*, p. 197.

crítico. Independientemente de la productividad o esterilidad de esta concepción,¹⁵ su representación es explícita en esto: Laiseca parece encajar apenas con su nombre y con sus novelas más susceptibles de ser abordadas con categorías críticas tradicionales (como es el caso de sus novelas “históricas”, su primera parodia).

Así como su obra posibilita una representación tal, el autor está, problemáticamente, ligado, en estos mismos términos, a su propia obra. Rodolfo Fogwill y el concepto de “fractal”, en 1983, ha fundado o reproducido esta representación: “fractal” es, explica Fogwill, “una figura demarcada por líneas o planos cuyas anfractuosidades repiten, a menor escala, la morfología del nivel anterior. Son fractales esos cristales que copian y traen al alcance de la vista la forma del agregado de moléculas que los compone y que sólo se revelan a través del microscopio” (Fogwill 121). Así, primero, en este artículo fundacional de la representación existente sobre Laiseca y su literatura, aparece el ejemplo de Osvaldo Lamborghini:

“*El Fiord* de Osvaldo Lamborghini es un fractal. En ese relato las relaciones interpersonales de los moradores de la casa son a la vez producto de las relaciones con la intimidad de sus cuerpos y representaciones en escala de las relaciones sociales de la nación que habitan. La misma crisis del discurso que testimonia el habla grupal se reproduce en las introspecciones del personaje y producen, o son efecto, o producen —y son al mismo tiempo efecto— del malestar que padece el narrador en el momento de concebir los acontecimientos del relato.” (122).

Fogwill, que se dedica en este artículo a *Los sorias* y no a *El Fiord*, va más allá en su metáfora fractal de la propia novela de Laiseca y comienza a ejercer un paralelismo que alude a todo Laiseca. Vale decir, a una demostración tácita según la cual Laiseca es fractal de su obra o su obra es fractal de Laiseca; a una relación de “hipercoherencia” (121) entre la obra de Laiseca y el propio Laiseca. Como si la forma de las partículas de la poética de Laiseca fueran equivalentes a las formas de las partículas del propio Laiseca. Baste un solo caso, tratándose del sutil Fogwill, y en un artículo cuya figura central es la repetición de cada elemento a escala y la figuración del todo como igual a cada uno de sus elementos en una especie de caja china reversible, para advertir los alcances de la representación que edifica. Baste, en síntesis, el

¹⁵ Concepción que conlleva más bien a una parálisis crítica, constatable cuando se intenta buscar bibliografía sobre la obra de Alberto Laiseca y, particularmente, sobre la novela *Los sorias*.

sintomático señalamiento de dos desmesuras paralelas: la de *Los sorias* y la de Laiseca mismo:

“Acababan de aparecer *Respiración artificial* y ese libro de diálogos con la Ocampo, y llevaba una quincena tratando de terminar las mil trescientas noventa páginas oficio monstruosamente mecanografiadas por Laiseca, cuando...” (123); (...) “Laiseca no teme gerundios, rimas ni cacofonías que enervan la noche de los narradores. Me imagino que desde arriba de sus dos metros y pico mira el reloj y siente que “tiempo” es el más gerúndico de los sustantivos abstractos y que, por efectos del microclima de su entorno Borges murió privado de esa noción de tiempo...” (125).

Desmesura en el cuerpo, en el objeto-libro, desmesura en el cuerpo-autor. El fractal trasciende, de esta manera, los elementos del libro y ahora Laiseca mismo aparece como una pieza más de su propia poética. Laiseca, el “desmesurado”, produce la desmesura. Laiseca, el “excéntrico”, produce una literatura también excéntrica. Simbiosis.¹⁶

Esta figuración fractal da lugar a (o es parte de) una representación mítica, de la postergación de un estudio o de una atención honestas sobre un autor y una literatura. Los prefijos en los adjetivos citados más arriba terminan de edificar una descripción negativa en su representación: “des”, “ex”, “in” “a”. Las palabras “loco”, “foráneo”, “marginal”, señalan otra negatividad, espacial y temporal, pero suspenden el trabajo sobre el objeto. Pues, en efecto, es innegable que la obra laisecana *sí posee atributos*. Y, mientras esta representación se mantenga dominada por términos y elementos negativos, el carácter mítico, y en este sentido acrítico, de la obra de Laiseca será la

¹⁶ Tres años después de su figuración del fractal para ejercer crítica sobre la poética laisecana, Fogwill utiliza, probablemente en el más extraordinario artículo crítico que sobre la obra de Laiseca se haya publicado, una figura que pertenece a un relato del propio Laiseca: el del árbol Tulasi y el culto yogui que se le profesa en el cuento “Los santos”, publicado en *Gracias Chanchúbelo*. En este relato, se narra un culto de simbiosis entre un nuevo maestro, sucesor de un Santo, y su discípulo. La simbiosis consiste en que el maestro hace crecer, desde la semilla y en una entrega mística, el árbol en su propia mano, hasta que con el paso de los años el árbol crece y de desarrolla literalmente *en* el maestro. Fogwill adopta esta imagen simbiótica para desarrollar “simbiosis tulásicas” (Fogwill 138) entre *Los sorias* y Laiseca, entre *El jardín de las máquinas parlantes* y Laiseca y entre los propios temas *en Los sorias* y *El jardín de las máquinas parlantes* y los temas *de* estas dos novelas. Mientras que “*El jardín* es una novela sobre el Saber, disimulada bajo la trama de una novela sobre la transmisión del saber” (139). *Los sorias* es “...la integración de estas pequeñas historias del poder dentro de una exhibición despótica de poderes sobre las artes de narrar, de poetizar y de reflexionar, destinada al ejercicio de un poder absoluto sobre el lector...” (138). Las simbiosis proliferan en formas múltiples, y la figura, también central en el Fogwill crítico de Laiseca, del fractal, es probablemente la que condensa esta multiplicidad anticatártica: paralelismo, caja china, conjunto, rizoma.

explicación más visible de la elusión de producción crítica sobre un autor difícilmente eludible.¹⁷

1.2. Representaciones críticas: los “lugares” de *Los sorias*

Los sorias, novela escrita entre 1972 y 1982 y finalmente publicada en 1998, es, a su vez, representada como el punto máximo, la exhibición más enfática de los principales elementos de la estética laisecana. Todas las lecturas sugeridas en el subapartado anterior encuentran en esta novela un tipo de realización cúlmine. Es por eso que el calificativo “gran” para la novela *Los sorias* no se reduce a (pero no se desentiende del todo de) su voluminosidad.¹⁸ también incumbe al carácter mítico de su propio proceso de edición y de circulación, proceso que ha sido brevemente sintetizado en la *Introducción* de esta tesis: desde sus borradores manuscritos, que Ricardo Piglia o Rodolfo Fogwill leyeron inéditos, hasta el difícil acceso a la posibilidad de publicación de la novela, de 350 ejemplares por suscripción, y finalizando con la citada comparación de *Los sorias* con *Los siete locos*, la novela se instala, en toda representación que sobre la narrativa de Laiseca se realice, como un texto respecto del cual, acaso más que ninguno de los restantes, *se parte o se llega*. Su insoslayable presencia marca un límite doble: en primer lugar, es algo más que un “componente” de la máquina narrativa laisecana: es la locomotora, en la medida en que ninguno de los restantes textos de este mi recorte propone algo más radical que lo que está ya propuesto en *Los sorias*. Si la desmesura es parte de todas sus novelas, desde *Su turno para morir* hasta el *Manual sadomasoporno*, *Los sorias* alberga una desmesura que parte de la propia voluminosidad de la novela y que se continúa a lo largo de toda ella. De hecho, y sin duda alguna, una comparación entre *Los sorias* y la narrativa restante de Laiseca arrojaría como primer resultado el hecho de que es *Los sorias* la novela que, ya suma, ya radicaliza los elementos de que disponen sus otras novelas y libros de cuentos: la violencia de las figuras de poder en *La hija de Kheops* y en *La mujer en la muralla*,

¹⁷ Pese al significativo aporte de los artículos críticos de Juan Sasturain, que aproximan a aspectos relevantes de la poética de Alberto Laiseca –me refiero particularmente al caso de su prólogo a *En sueños he llorado*–, su posicionamiento continúa en el discurso de términos negativos que se viene exhibiendo: lo “desmesurado”, lo “incuestionable”, lo “increíble”, los saberes “desprestigiados” que maneja Laiseca, su suspensión del sentido y del buen gusto comunes (Laiseca, *En sueños* 5), “desatado”, “sin filtro ni techo” (6). Del mismo modo, Guillermo Saavedra habla de “saberes desprestigiados” en la narrativa de Laiseca.

¹⁸ *Los sorias* es la novela más extensa de la literatura argentina. La edición de Gárgola, de 2004, acusa 1328 páginas.

aunque se esté frente a sus novelas más verosímiles o “históricas”, se ve multiplicada, si no en intensidad, en descripciones en *Los sorias*. Lo mismo sucede con la violencia del gusano en *El gusano máximo de la vida misma*: nada de lo que el gusano realice en esta novela dejará de ser más ampliamente desarrollado en la (en principio) cruel Tecnocracia, en la (siempre) violenta y antojadiza Soria. Las relaciones entre poder y sexo que aparecen tanto en *Beber en rojo (Drácula)* como en *Manual sadomasoporno* encuentran en *Los sorias* una zona estable donde terminar de instalarse. El repaso podría extenderse hasta las propias formas: si las yuxtaposiciones de ensayos enteros o de poemas en medio de la narración, los cálculos absurdos, la inverosimilitud que derrota por cansancio al realismo hasta imponerse como real, la mezcla visible, explícita, entre un lenguaje *clase b* y un refinamiento decimonónico, el “macroscopismo” que César Aira observa en *La hija de Kheops* (Aira s/p) forman parte, en mayor o menor medida, de todas las novelas de Laiseca, es, sin dudas, *Los sorias* lo más similar a una antología de todos estos y otros elementos; una antología en la que lo evidente, y acaso lo más superficial, es el tamaño de la novela, desmesura que se anticipa a otras más significativas.¹⁹

Tres ejemplos más, entre otros posibles, para esta hipótesis: tanto en *Beber en rojo (Drácula)* como en *Matando enanos a garrotazos*, la mención directa o alusión a *Los sorias* vuelve a contribuir a este posible *soriacentrismo*. En *Beber en rojo (Drácula)*, Drácula, un monstruo que se va humanizando a lo largo de la novela, sufre un incidente que atenta contra toda la tesis de la novela,²⁰ es decir contra toda ella: el incidente es nada más y nada menos que la mención de Laiseca como escritor y, particularmente, de su novela *Los sorias*: “Pero volvamos a Laiseca [dice Drácula hacia el final de la novela, cuando estaba prácticamente “curado” de sus prácticas inhumanas]: es el autor de **Los sorias** –el rostro de Drácula se arrebató entrando en delirio. Por un momento tuvimos un importante retroceso. Otra vez era parecidísimo al Christopher Lee en **Dracula’s horror**. Temí por mi vida.” (Laiseca, *Beber* 113. Las

¹⁹ Véanse por ejemplo las reflexiones de Fogwill sobre lo superfluo que sería considerar *Los sorias* como novela impubliable por el mero hecho de ser muy extensa. Hay algo más allá de la extensión cuantitativa, y más relevante: el poder que ejerce el narrador en el acto de enunciar. La concepción de Fogwill sobre la dimensión en la que esta novela se inscribe como novela “sobre el poder”: “...lo que convierte a *Los Soria* en la novela del poder es la integración de estas pequeñas historias del poder dentro de una exhibición despótica de poderes sobre las artes de narrar, de poetizar y de reflexionar, destinada al ejercicio de un poder absoluto sobre el lector” (Fogwill 138) Y en el párrafo posterior: “Es esta oferta exagerada de poder (más que la exagerada demanda de recursos editoriales), lo que condena a *Los Soria* a su prolongada ineditabilidad” (138).

²⁰ Hacia el final de este trabajo retomaré el lugar de la “tesis” en *Los sorias*.

negritas pertenecen a la versión original). Y más adelante Jonathan Harker, interlocutor de Drácula en este pasaje, continúa reproduciendo la celebración de Drácula de la novela *Los sorias*: “Soria dijo, Soria sostuvo, Soria declaró. La obra de un genio, un verdadero genio. Incienso, mirra, corona de laureles para él. El Nobel, el Cervantes, el Pulitzer...” (114), etc. El otro ejemplo es la inclusión de cuentos, en *Matando enanos a garrotazos*, ambientados directamente en Tecnocracia, y que aluden tanto a Monitor como a los sorias e isekas, personajes de las naciones principales que entran en guerra en *Los sorias*. Los cuentos, de 1982, son entonces susceptibles de ser leídos como fragmentos de lo que se desarrollará con amplitud en *Los sorias*. Algunos de estos relatos son “El delirio del delirio”, “La solución final”, “El balneario de crotos” o “Inventando títulos en la caverna de invierno”. Por último, cabría preguntarse por los trabajos posteriores a la publicación de *Los sorias*. La “novela” *Sí, soy mala poeta pero...* incluye un capítulo titulado “En mi pueblo había un filósofo (Nuevos monólogos de Su Excelencia, Al Iseka, Monitor de la Tecnocracia y Dictador Perpetuo de Camilo Aldao)”, en el que Monitor, tirano y uno de los personajes principales de *Los sorias*, no sólo reaparece sino que además es consciente de estar en otra novela (Laiseca, *Sí, soy mala* 342). *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* alude también a la “novela central”:

“Don Eusebio alquiló un coche para recorrer toda la provincia.

“¿Ves, Rosinha? Aquí, al Oeste de la capital de Soria, estaba uno de los vértices del Cuadrilátero de Hierro, donde los tecnócratas chocaron contra sus enemigos. Estoy hablando de la novela *Los sorias*, de Alberto Laiseca.” “Sí, ya sé.” “Tenemos tiempo. Si no te aburre podemos recorrer todos los lugares donde se combatió en el mundo de la ficción.” (Laiseca, *Las aventuras del* 258)

Aunque el nombre propio *Laiseca* se mencione con frecuencia y mencione en ocasiones sus propias obras en su propia ficción, nada parecido a la insistencia en el señalamiento de *Los sorias* sucede con sus otros títulos.

Todo lo dicho puede sintetizarse del siguiente modo: la desmesura, la exageración, es un elemento fundador de la textualidad de Laiseca (“Lo que no es exagerado no vive”²¹), y no existe texto más exagerado, más desmesurado, al menos

²¹ Ver, por ejemplo, la reiteración de esta misma frase en la entrevista “El humor puede salvarnos del horror”, en *Diario Los Andes on line*, o véanse también “Lo que no es exagerado no vive”, entrevista en el sitio web *El Litoral.com* y la entrevista por mí realizada a Alberto Laiseca para esta tesis (v. Bibliografía y Apéndice).

entre los de Laiseca, que *Los sorias*. Laiseca conduce aquí a su recurso de cabecera hasta un nivel radical. En términos más específicos, *Los sorias* ocupa un lugar central en lo que Laiseca señala como el elemento más significativo de su poética, el fundamento mismo de la cosmovisión en la que Laiseca se ha alojado desde todos los flancos (fractal): el por él denominado *realismo delirante*. Laiseca: “Los delirios que aparecen en el texto son típicos de mi obra, *pero aquí* [en alusión a *Los sorias*] *llevé hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante*” (Laiseca, entr. por Petroselli s/p). Como puede colegirse de este comentario, el realismo delirante, que encontraría en *Los sorias* su punto máximo, impone, al mismo tiempo, un estilo.²² De esta manera, *Los sorias* es la cara visible de todo el proyecto laisecano, y Laiseca mismo se ha ocupado de que se percibiera así.

A este respecto, Ricardo Piglia y Rodolfo Fogwill confluyen en una observación aquí muy significativa: *Aventuras de un novelista atonal*, novela publicada en 1982, es leída como un “prólogo” a *Los sorias*. Fogwill: “En *Aventuras de un novelista atonal*, (...) efectivamente Piglia ha leído un prólogo a *Los sorias*...” (Laiseca, *Aventuras de un* 6). En esa dirección, Beatriz Sarlo observa que *La hija de Kheops* es una novela que “...viene a ocupar el lugar siempre huidizo de *Los Soria*” (Sarlo 385). Este carácter “teleológico” del que se inviste a *Los sorias* tiene su correlato en las propias condiciones objetivas de producción: no era posible publicar una novela, en Argentina, de la extensión de *Los sorias*. En este contexto, es el propio problema de su edición el que hace que esta novela sea simultáneamente su obra maestra y un texto durante dieciséis años ineditable; Laiseca da cuenta también de este correlato económico-infraestructural, que es a la vez el relato de un solo objetivo: poder publicar *Los sorias*, dar lugar a su novela en muchos sentidos “final”, “utópica”: “Me propuse lo siguiente: ‘Voy a escribir la novela —me dije—, saldrá del tamaño que tenga que tener, y después veré. Dormiré todo el tiempo que tenga que dormir y mientras tanto trataré de editar otras cosas más más cortitas, hacerme conocido’” (Laiseca, entr. por *Perfil* 40). Las novelas “más cortitas”, declara Laiseca, son en definitiva un ejército de vanguardia, una estrategia lateral para abrir el paso a su obra máxima, aquella que motiva la estrategia.

²² “Con ese realismo delirante *que es mi estilo*, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante.” (Speranza, *Primera persona* 200. Las bastardillas son mías.)

El lugar particular de *Los sorias* es destacable frente a sus otros textos por una razón no tan simple como visible: que ocupa un lugar muy destacable en el mapa de la literatura argentina en general. Ricardo Piglia, un actor nada menor en la construcción de este mapa, la instala, en el prólogo a *Los sorias*, como “la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*” (Laiseca, *Los sorias* 7). César Lerena de la Serna señalaba que *Los sorias* era “tres veces más largo y seis veces más importante que el Ulises” (ctd. en Fogwill 138). Fogwill, quien ha valorado tanto *Los sorias* como los *Poemas chinos*, señala de Laiseca que es “el maestro, el ideal y el patrón de medida de todos nosotros” (Fogwill 272).

Por último, cabe apuntar que el lugar de *Los sorias* en la literatura argentina es en un sentido amplio *anómalo*: leída desde las épocas de su condición de inédita por destacadas figuras legitimadoras del canon literario argentino como Fogwill y Piglia, es un texto que acarrea, por su propia condición de “mamotreto”, una situación: la del respeto a la distancia. *Los sorias* es una novela en sí misma difícil de leer. Su extensión la torna difícilmente reseñable, por ejemplo, para un crítico de suplemento cultural, ya que equivale a unos cinco libros comunes, con todo lo que esto acarrea en el trabajo ordinario de un reseñador de libros. Es, por otra parte, un texto de manejo difícil en un aula, ya sea de secundario o universitaria. Desborda, también en este sentido, al propio acto arquetípico de la lectura. “Quintín”, periodista cultural del diario *Perfil*, titula su artículo sobre *Los sorias* como “Justicia para los mamotretos” y desarrolla una tesis acerca de cómo hacerse cargo de la lectura de novelas tan extensas como la que aquí me ocupa. Así, comienza por describir, en estrecha correlación poética con la imagen del propio Laiseca, el objeto libro: “...el tamaño es algo a considerar. El libro es un paralelepípedo oscuro cuyas medidas son 23,5 x 16,5 x 10 centímetros. El largo y el ancho son más o menos los habituales, pero el alto es completamente desusado y el libro tiene algo de monstruoso, un poco a imagen de su autor...” (Quintín s/p). Su tesis de la lectura a continuación, en una cita en tres tiempos:

“...el verdadero problema de un libro grande no es el precio ni el espacio que ocupa, sino el tiempo que se tarda en leerlo. Uno de los dramas del envejecer es la certidumbre de que no habremos de leer todos los libros y, desde esa perspectiva, los mamotretos son los primeros candidatos al sacrificio. (...) Sin embargo, hace poco descubrí un buen método para no dejar abandonados a los gigantes. Es muy sencillo: consiste en leer unas cuantas páginas antes de dormir. El sistema no es bueno para los libros cortos, ya que uno despierta a la mañana sin saber lo que ha leído. Pero cuando noche tras noche uno se interna

en el mismo libro, la acumulación de páginas obra a favor de la memoria. Como prueba para el experimento estoy utilizando Una danza para la música del tiempo de Anthony Powell (1995-2000)...". (id. s/p)

El artículo termina así: "...estoy por terminar el segundo tomo y, a cuatro páginas por día (una cifra razonable), Powell no ocupará finalmente más que dos años de mi vida nocturna. Después empezaré con Laiseca. Aunque no sé cómo me las voy a arreglar para sostener ese ladrillo en la cama." (id.). Tres elementos verdaderamente relevantes al respecto: primero, la contribución del periodista a legitimar la "simbiosis tulásica" (v. mi nota 16) entre Laiseca y *Los sorias* (el autor, en un pasaje no citado aquí, también señala que *Los sorias*, siguiendo a Piglia, es "un clásico de la literatura argentina"). Segundo, que se presenta la extensión de esta novela como problema en la ejecución de su lectura, lo que lleva al primer y tercer elemento simultáneamente: que, en un artículo centrado en *Los sorias*, se declara no haber leído *Los sorias*, y que, pese a ello, el columnista adscribe al lugar que le otorga Piglia en la literatura argentina. Todo esto es de fundamental importancia, puesto que, en efecto, *Los sorias* termina siendo representada como un "clásico no legible", un "clásico" pero "a ciegas".

En el artículo "La celebración del número", Osvaldo Gallone desarrolla una crítica a *Los sorias* que tiene el valor de exteriorizar un disgusto. El artículo comienza así: "Desde hace un tiempo considerable, la producción de Alberto Laiseca (Argentina, 1941) —y acaso el autor mismo— se ha colocado bajo la advocación de la excentricidad, y ha actuado en rigurosa consecuencia" (Gallone 132). Luego de continuar con el juego del *continuum* autor-obra, el reseñador argumenta que

"...la paradójica ventaja que ofrece *Los sorias* respecto a cualquier otra novela reside, justamente, en su extensión: es un texto del cual se puede decir todo y también todo lo contrario, y sostener ambas posturas con idénticos argumentos. La novela cuenta que un personaje, Enrique Soria, ha escrito un poema del cual se conserva un verso y medio: <<Las nubes gasas son, son, son;/todo lo que...>>. Todos coinciden en afirmar que este poema perdido es el mejor de su producción. La lógica de esta *boutade* es implacable: no hay mejor poema que el perdido, no hay mejor novela que la inédita o la que se propone como imposible de leer. Tal, *Los sorias*." (id. 133).

Es notoria la radical importancia que otorga Gallone a la extensión o, en otras palabras, la relación que establece entre cantidad y calidad en su lectura: cuando existe semejante exceso ("acumulación gratuita", señala Gallone -133-), la novela se vuelve

ilegible. Aquí no ha podido resolverse el trauma frente al “mamotreto”. La narración tortuosa que hace Fogwill de la lectura de *Los sorias* en “Fractal: una lectura de Los Soria de Alberto Laiseca” (Fogwill 121-126) y las menciones frecuentes y centrales por parte de Piglia a lo “larguísimo” de la novela,²³ así como el comentario de Paola Piacenza en su ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)” (Vázquez-Pastormerlo 549-553) según el cual “La extensión inusual de las obras y el carácter artesanal de su factura y distribución contrarían todos los presupuestos de la obra de arte en estos tiempos de reproductividad técnica” (549), son elementos que vienen a indicar no tanto el lugar particular de *Los sorias* en la literatura argentina como los traumas y dificultades que genera ponerse frente a una novela de su extensión. Una presencia, por un lado, imposible de no ver y, por otro, a tal punto “monstruosa” que genera: apresuradas canonizaciones (Piglia, de la Serna), odio y amor manifiestos (Fogwill), postergación (“Quintín”), impotencia y renuncia (Gallone). Y *este* es, por qué no, el esquivo y ambiguo “lugar” de *Los sorias*.

²³ Véanse su prólogo a la edición de Gárgola de *Los sorias* y el artículo de Fogwill “La otra literatura: los inéditos de Alberto Laiseca”, en *Los libros de la guerra* (138)

CAPÍTULO 2: DE REALISMO Y DELIRIO

2.1. Delirio

El loco no es manifiesto en su ser, pero si es indubitable es por ser *otro*.

(Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*)

Psiquiatría, y más tarde psicoanálisis, coinciden en referir la psicosis a la enfermedad mental en general. En el *Manual de psiquiatría*, de Juan C. Betta, se relevan y abordan exhaustivamente las clasificaciones hasta el momento de las enfermedades mentales, síndromes y tratamientos especializados. El síndrome delirante figura entre ellas.

El concepto psiquiátrico de delirio aquí es el siguiente:

“Delirio es una perturbación del contenido del pensamiento, producto de un juicio desviado y tendencioso que elabora una trama más o menos compleja y más o menos verosímil o absurda, pero siempre patológicamente errónea, y de cuya realidad el enfermo tiene completa certeza y se mantiene irreductible en sus convicciones” (Betta 454).

En *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault acompaña, en parte, esta definición, y le agrega dos elementos fundamentales: el primero es una parábola etimológica, aquella que hace remitir *lira* al canal o surco abierto y *de-* a la acción de abrirlo en todas direcciones, “desviadas y tendenciosas”; “perturbación”, entonces, del “canal o surco abierto”, “siempre patológicamente errónea” e “irreductible”. El delirante es algo así como un labrador desviado, descarriado, dislocado. Los prefijos vuelven a remitir a la negatividad, y ahora, el delirante es además irreductible en sus patológicas convicciones. Michel Foucault subraya esta condición negativizada de la locura en general y del delirio en particular con otras implicancias:

“¿Cómo se hace este reconocimiento tan indudable del loco? Por una percepción marginal, una vista transversal, por una especie de razonamiento instantáneo, indirecto, y negativo a la vez. Boissier de Sauvages trata de explicitar esta percepción tan cierta y sin embargo tan confusa: “Cuando un hombre actúa de conformidad con las luces de la sana razón, basta con atender a sus gestos, a sus movimientos, a sus deseos, a sus discursos, a sus

razonamientos, para descubrir el vínculo que hay entre sus acciones y el fin al que tienden.” Del mismo modo, tratándose de un loco, “no es necesario conocer la alucinación o el delirio que le afligen, que haga silogismos falsos; puede uno percibir fácilmente su error y su alucinación por la discordancia que hay entre sus acciones y la conducta de los otros hombres.” El camino indirecto en que no hay percepción de la locura más que por referencia al orden de la razón, y a esta conciencia que tenemos ante un hombre razonable, que nos asegura de la coherencia, de la lógica, de la continuidad del discurso; esta conciencia permanece dormida hasta la irrupción de la locura, que aparece manifiestamente, no porque sea positiva sino, justamente, porque es del orden de la ruptura. Surge inmediatamente como discordancia, es decir, es enteramente negativa” (Foucault, *Historia* 282-283)

El segundo elemento que introduce Foucault respecto de la definición de Betta con la que se da inicio a este apartado es una acentuación del carácter discursivo del delirio como trasfondo de la definición de locura en la época clásica.²⁴

“...el discurso cubre todo el dominio de extensión de la locura. Locura, en el sentido clásico, no designa tanto un cambio determinado en el espíritu o en el cuerpo, sino la existencia bajo las alteraciones del cuerpo, bajo la extrañeza de la conducta y de las palabras, de un *discurso delirante*. (...)”

Que no se asombre nadie desde entonces de ver a los nosógrafos del siglo XVIII clasificar a menudo el vértigo entre las locuras, y más rara vez las convulsiones histéricas; y es que detrás de éstas a menudo es imposible encontrar la unidad de un discurso, mientras que en el vértigo se perfila la afirmación delirante que el mundo realmente está girando. Ese delirio es la condición necesaria y suficiente para que una enfermedad sea llamada locura.

4° *El lenguaje es la estructura primera y última de la locura*. Es su forma constituyente; sobre él reposan todos los ciclos en que ella enuncia su naturaleza. El que la esencia de la locura pueda definirse finalmente en la estructura simple de un discurso no la reduce a una naturaleza puramente psicológica, sino que le da imperio sobre la totalidad del alma y del cuerpo; ese discurso es a la vez lenguaje silencioso que el espíritu utiliza consigo mismo en la verdad que le es propia, y articulación visible en los movimientos del cuerpo. El paralelismo, las complementariedades, todas las formas de comunicación inmediata que hemos visto manifestarse, en la locura, entre el alma y el cuerpo, están suspendidas en ese solo lenguaje y sus poderes. El movimiento de la pasión que prosigue hasta romperse y retornarse contra sí mismo, el surgimiento de la imagen, y las agitaciones del cuerpo que eran sus concomitantes visibles, todo ello, en el momento mismo en que tratamos de restituirlo estaba animado secretamente ya por ese lenguaje. Si el determinismo de la pasión se ha sobrepasado y desanudado en la fantasía de la imagen, si, en cambio, la imagen ha arrastrado a todo el mundo de las creencias y de los deseos, es porque el

²⁴ Betta ya señala, sin embargo, que el pensamiento del delirante “elabora una trama” particular, errónea. El carácter discursivo de esta elaboración estaría implícito en el propio Betta.

lenguaje delirante ya estaba presente, discurso que liberaba la pasión de todos sus límites y se adhería con todo el peso aplastante de su afirmación a la imagen que se liberaba.

Ese delirio, que es al mismo tiempo del cuerpo y del alma, del lenguaje y de la imagen, de la gramática y de la psicología, es en él donde acaban y comienzan todos los ciclos de la locura. Es él, cuyo sentido riguroso los organizaba desde el principio. Es al mismo tiempo la locura misma y, más allá de cada uno de sus fenómenos, la trascendencia silenciosa que la constituye en su verdad.” (Foucault, *Historia* 369-370-371)

H. Schulte señala, a propósito de la *ubicación* específica del delirio en el territorio del sujeto, que aquél estaría trabajando en el marco de un estado patológico de la personalidad, es decir que sus síntomas son consecuencia, y nunca la causa, de una psique ya desequilibrada (en Betta 455). ¿Desequilibrada por quién o qué?: “el individuo no puede ser entendido como un elemento aislado de su ambiente. Cuando el individuo no es capaz de integrarse en una estructura social, crea su propia estructura delirante” (id.). El ámbito social es, entonces, el escenario en el que se desenvolverá el teatro del delirio. Pero no es su causa, y Betta completa el panorama:

“Las lesiones orgánicas capaces de provocar las lesiones psíquicas escapan todavía al dominio de la anatomía patológica; sin embargo, a pesar de que hasta ahora hemos considerado a los delirios y otros cuadros psiquiátricos como alteraciones funcionales, las comprobaciones clínicas nos dicen que ya es tiempo de considerar la base orgánica de todas las perturbaciones psíquicas.” (455-456).

La determinante “organodinámica”, que supone la alteración del dinamismo de la psique por parte de perturbaciones orgánicas, otorga el marco dominante en un manual de psiquiatría que, como el de Betta, es también un compendio.²⁵

El adentro (Betta), el carácter negativo y discursivo (Foucault), la escenificación en el afuera (Schulte). Entre las manifestaciones del cuadro delirante, por otro lado, existe un elemento de particular relevancia aquí: el de la megalomanía (Betta 458), el de la desmesura como lo constitutivo del delirio desde la psiquiatría. Boissier de Sauvages desarrolla, en el itinerario histórico-teórico que traza Michel Foucault, una explicación

²⁵ No obstante la conclusión a la que aquí arriba, es evidente que la complejidad del problema entre las causas internas y externas del delirio no culminan aquí. Véase la síntesis entre causas próximas y causas lejanas en Foucault, Michel, “La trascendencia del delirio”, *Historia de la locura en la época clásica*, ob. cit.

ejemplificada del origen del delirio y de su relación con una suerte de megalomanía proliferante que será fundamental para este trabajo de tesis:

“cierta impresión de temor es vinculada a la asfixia o a la presión de tal fibra medular; este temor está limitado a un objeto, así como está estrictamente localizada esta asfixia. A medida que persiste este temor, el alma le presta mayor atención, aislándolo y separándolo más de todo lo que no es él. Pero este aislamiento lo refuerza, y el alma, por haberle acordado una suerte demasiado particular, se inclina a añadirle progresivamente toda una serie de ideas más o menos alejadas: “Une a esta idea sencilla todas las que son propicias a nutrirla y aumentarla. Por ejemplo, un hombre que, al dormir, se figura que se le acusa de un crimen, asocia inmediatamente a esta idea las de los satélites, de los jueces, de los verdugos, de la horca.” Y, el ser cargada así con todos esos elementos nuevos, el arrastrarlos en su secuela, da a la idea como un exceso de fuerza que termina por hacerla irresistible, aun a los esfuerzos mejor concertados de la voluntad.” (Id 358-359)

En Betta, la secuencia explicativa del delirio se despliega como una narración: la manifestación delirante se produce a partir de lesiones orgánicas “indeterminadas” (Betta 459) que deterioran en equilibrio persona-mundo con una alteración subsiguiente del sistema psíquico (id.). Las variables características de los diversos tipos de delirios son caracterizadas en este campo semántico, del todo relevante: “Una de las más importantes es la intensidad de la lesión de ataque. Según sea la intensidad será la gravedad del estado orgánico que determinará las características del desarrollo y de la estructura delirante, acordes con el grado de destrucción o embrutecimiento de la personalidad.” (Betta 459-460). En otro pasaje, señala que “los diversos desarrollos delirantes estarían condicionados por: 1) La gravedad del ataque...”. (Betta 460). “Deterioro” (id.); “lesión”; “ataque”, “grado de destrucción”, “gravedad del ataque”. Estamos frente a una terminología de resonancia bélica.²⁶ Una guerra interna se desata en el cerebro, y ello es básicamente lo que desencadena el delirio y otras manifestaciones anómalas en la psique por la vía de la lesión. Para la psiquiatría, en un discurso dominante que no ha sido abandonado todavía, el cerebro es fundamentalmente una *máquina*: si se produce un daño en ella, entrará en deterioro y lo exteriorizará. Síntomas: “desviación del juicio” (460), “exaltación patológica de la imaginación”

²⁶ Michel Foucault repara, en *El poder psiquiátrico*, en esta posibilidad: “...el problema, antes de ser o, más bien, para poder ser el problema del conocimiento, de la verdad de la enfermedad y de su curación, debe ser un problema de victoria. En este asilo se organiza entonces, efectivamente, un campo de batalla.” (Foucault 22). Asimismo, recomiendo la lectura del octavo capítulo de *La enfermedad y sus metáforas*, de Susan Sontag, que remite a las metáforas bélicas en la representación de las enfermedades, en una remisión en la que las enfermedades mentales no quedan excluidas.

(464), renuncia a la lógica formal (465), “superposiciones” y “fusiones” (465), “ensoñación despierta” (465-466), es decir: cruces e indistinciones entre lo real y lo ficcional, entre el sueño y la vigilia; “sinestesia” (467); “desborde de enormidades y errores groseros” (470); “falta de claridad y verosimilitud” (470); divorcio respecto de la inducción y deducción como lógicas de razonamiento, “predominio de lo absurdo”, dislocación de la razón (470); razonamiento “desorbitado y difuso” (471), “ideas megalómanas” (474), “neologismos” (511).

El *Delirium Rating Scale*, test diseñado tal como ahora se lo conoce en 1998 por la Dra. Paula T. Trzepacz y cuya finalidad es la de medir la severidad del delirio, para desarrollar un seguimiento de su evolución y elaborar tratamientos acordes con éste, utiliza múltiples variables de medición, pero destaca el lugar central del síntoma. Entre ellos, aparece la ciclotimia (ítem 1), la no discriminación entre sueños y realidad (ítem 2), alucinaciones (ítem 3), delirio sistematizado o mal sistematizado (distinción a la que regresaré en su momento) (ítem 4), fallas en la memoria (ítem 6), fluctuaciones intensas de los síntomas (ítem 10).

Por supuesto que, a lo largo de este trabajo, sigo dialogando con estos y otros síntomas aportados por la psiquiatría. Porque no son, aquí, sino marcas con las que una poética (no un diagnóstico) se construye. Una poética delirante que predomina en una novela que, como *Los sorias* y al decir de Ricardo Piglia: “...se construye desde el delirio” (Laiseca, *Los sorias* 9).²⁷

Personaje Iseka abre sus ojos y ve a Juan Carlos Soria. El espacio, según lo evidencia la novela más adelante, es una pensión ubicada en la localidad de Tecnoría, intersticio entre los países de Tecnocracia y Soria, naciones que posteriormente entrarán en guerra. Este primer capítulo es la narración del pretexto para la huida de Personaje Iseka hacia el corazón de la Tecnocracia (Laiseca, *Los sorias* 43). Hay, en la pensión, dos adentros y un afuera: los dos adentros corresponden, uno, a la propia pensión, al hacinamiento entre Juan Carlos y Luis Soria y Personaje Iseka; el otro, a los monólogos

²⁷ Existe un notorio antecedente en la escritura del propio Laiseca vinculado con este mundo en delirio: el caso del cuento “Son las veinte horas y veinte mil minutos”, de *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, libro escasamente referido por quienes acometen la obra de Laiseca. Véase Bergara, Hernán, “Notas sobre el absurdo”, en *Metaliteratura, revista de literatura latinoamericana*, URL: <http://www.metaliteratura.com.ar/> Buenos Aires. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2010.

de Personaje Iseka, quien no dialoga con los sorias, sino que *trialoga*: Iseka, los sorias y los pensamientos que Iseka reprime en la pensión con los sorias:

“ `Escuchame, Soria: no me des la dirección, no voy a verlo al chileno´ `¿Por qué no? No lo querés al chileno porque es chileno. —Al hermano:— Odia a los chilenos.´ `No los odio a los chilenos, Soria. Simplemente no quiero ir.´ `Pero si no es ninguna molestia para mí.´ `No es que sea o no sea una molestia para vos, Soria. Es que no quiero ir, Soria.´ Ya molesto: `Pero ¿por qué?´ `Porque no.´ `Porque no no es ninguna razón.´ Iseka tiene ganas de informarle: `Porque no se me da la gana, hijo de puta.´ En cambio, dice algo equivalente: `Porque no se me da la gana, Soria.´ El otro lo mira pesaroso, ya perdida la bronca: `Vas por mal camino, Iseka.´ `Bueno, Soria.´ `¿Cómo bueno? Te lo digo para hacerte reaccionar.´ Iseka quisiera decirles: `Guachos reventados hijos de puta: déjenme de verduguear. ¿Por qué no se meten en sus cosas?´” (id. 20-21).

La no exteriorización de estos pensamientos permite delinear un perfil neurótico, pero no psicótico. La importancia de tal distinción es fundamental.

Freud: “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis” de 1924:

“...en la neurosis se evita, al modo de una huida, un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis se lo reconstruye. Dicho de otro modo: en la psicosis, a la huida inicial sigue una fase activa de reconstrucción; en la neurosis, la obediencia inicial es seguida por un posterior {nachträglich} intento de huida. O de otro modo todavía: la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla.” (Freud, *El yo* 195).

El sujeto está (dicho esto con todas las cautelas necesarias y basándome en lo incorporado páginas atrás por Foucault) *en dominio* del discurso que exterioriza. De hecho, en la primera cita de Foucault del presente apartado quedaba evidenciado ese “camino *indirecto* en que no hay percepción de la locura más que *por referencia al orden de la razón*, y a esta conciencia que tenemos ante un hombre razonable, que nos asegura de la coherencia, de la lógica, de *la continuidad del discurso*” (Foucault, *Historia* 282. La bastardilla es mía). En esta dirección es que se hace necesario retomar un fragmento del pasaje arriba citado de *Los sorias*, en el cual Juan Carlos y Luis Soria interpelan, literalmente, a Personaje Iseka, intentando paternalmente confirmarlo como sano, o bien repatriarlo al discurso de la razón: “`Pero ¿por qué?´ `Porque no.´ `Porque no no es ninguna razón.´ Iseka tiene ganas de informarle: `Porque no se me da la gana,

hijo de puta.' En cambio, dice algo equivalente: 'Porque no se me da la gana, Soria.'" (Laiseca, *Los sorias* 20-21). Este diálogo es, ante todo, una pequeña batalla en el orden del discurso. El discurso sano es el capital que se disputa, y Personaje Iseka está cerca de abandonar su represión y de ceder dicho capital a los hermanos Soria: "Iseka tiene ganas de informarle: 'Porque no se me da la gana, hijo de puta.'" (id.) pero, en cambio, halla sustitutos verbales, irónicamente *equivalentes* y camuflados de discurso controlado: "Porque no se me da la gana, Soria.'" (id. 21). En ese sentido, Iseka aparece como siempre sospechado, por los sorias que lo acompañan y acorralan, de haber franqueado la puerta de la conducta regular, sea intelectual²⁸ o moralmente:²⁹ "Vas por mal camino, Iseka.'" (id.) pero que es, en cualquier caso, interpelada en y por el discurso.

Atendamos, ahora, al afuera: el sector tecnócrata de la ciudad, el cielo abierto tras la pensión intersticial. No bien Personaje Iseka decide huir (la huida, remito a la cita de *El yo y el ello*, es un elemento de la secuencia freudiana de la neurosis) del espacio cerrado con los sorias y marcharse hacia lo abierto, percibe lo que sigue: una "precipitación radiactiva" nuclear de 1.200 horas que envejece a la población al ser arrojada sobre ella (Laiseca, *Los sorias* 25), periódicos con un lenguaje impropio del registro periodístico ("cagamos fuego", "morirse pa' siempre" -26-27-) y que se refieren al mismo ataque temporal del que sólo Personaje Iseka había sido testigo minutos antes. El periódico le da un carácter objetivo a lo que, entonces, no es delirio del personaje sino de ese *afuera*, del propio espacio que lo contiene. Un mundo que, narrado por la voz omnisciente de la novela, se condice (y se conduce) verbalmente con las características reservadas por psiquiatría y psicoanálisis para definir las psicosis y sus síntomas.

Al comienzo de *Los sorias*, el narrador explicita, pone sobre la superficie, todo aquello que el inconsciente de Personaje Iseka reprime con eficacia: superposición entre realidad y vigilia en cuanto salía de su sueño (15), enumeraciones desordenadas y caóticas "subliminales" (id.), perspectiva "en caleidoscopio" (id. 15), neologismos.

²⁸ "No te metas en mi vida privada, Soria.' ¿Pero cómo no me voy a meter!/? Tengo que *ayudarte a razonar*'" (Laiseca, *Los sorias* 18. La bastardilla es mía).

²⁹ "Vamos entonces a hacer un "tets" que me enseñó una chica. Sirve nada más que para saber si una persona es agresiva o no. Nada más.'" (Laiseca, *Los sorias* 19) Y, al "diagnosticar" a Personaje Iseka como agresivo a través de las líneas de su firma, vuelve Luis Soria a la interpelación, en este caso de carácter moral: "En cuanto a vos, Iseka, el análisis revela que sí sos agresivo.' Lo mira aconsejante y paternal, con el mismo tono con que uno le hablaría a un chico boludo: '¿Por qué sos así, Iseka? ¿Eh?'" (id.)

Luego, el narrador invierte la represión de Personaje Iseka y ubica, desjerarquizados, los dos discursos: el que utiliza “oficialmente” y el que vela y encierra en sus pensamientos para no ingresar de lleno en territorio verbal de la locura. Así, deja que se perciba todo su odio para con los hermanos Soria y reproduce (23-24) las secretas y también adecuadamente reprimidas asociaciones libres de Personaje Iseka, que denomina “monólogos”.

La máquina-Personaje Iseka funciona, entonces, perfectamente. Es, en términos psicoanalíticos y psiquiátricos, “normal”, o, más precisamente, “neurótica”.³⁰ El afuera, en cambio, en el que suceden hechos sobrenaturales y delirantes, empalma mucho antes con el registro de la interioridad inconsciente de Personaje Iseka que con el de la exteriorización de su personalidad. El mundo “real” parece, *en sí*, narrado *en delirio*, es decir psicótico, y la historia de *Los sorias*, por la línea de Personaje Iseka, será la historia de un neurótico adentrándose y aprehendiendo, es decir siempre deviniendo a la vez extranjero y familiar, siempre sin ser ni lo uno ni lo otro, la psicosis cosmológica que rige en ese espacio abierto. Si antes los sorias interpelaban hasta el hartazgo, persecutorios, a Iseka para “repatriarlo” al mundo de la razón, poniendo en peligro lo que, reprimido, siempre está a punto de salir en el Iseka de la pensión, en el espacio abierto, camino a la Tecnocracia, Iseka puede reparar en el hecho de que el procedimiento de esa interpelación más bien se invierte. Su (sólo parcialmente asombrado) *tanteo*³¹ de un mundo nuevo; su percepción del mundo en los aquí hartos relevantes términos de Viktor Shklovski, “...como visión y no como reconocimiento” (Shklovski 60), dejan paso, entonces, a una sensación de reconciliación con ese mundo.³² Es que Tecnocracia, como iré señalando con posterioridad, es una compleja y

³⁰ Freud ha establecido una jerarquía, niveles de gravedad de la enfermedad mental entre las psicosis y las neurosis. Lacan, por su parte, ha ubicado a la neurosis como el cuadro más próximo al de la psiquis sana, negando que pueda existir propiamente un estado de normalidad (Lacan, *La transferencia* 30-31)

³¹ En el segundo capítulo, se describe a Personaje Iseka, tras escuchar un canto del Movimiento Juvenil Tecnócrata que glorificaba a Monitor y deseaba la ruina de sus enemigos limítrofes (Soria entre ellos), del siguiente modo: “Personaje Iseka, vivamente emocionado, se preguntó quién era ese hombre –el Monitor–, que había merecido la lealtad de unos tipos, hasta el punto de lograr unirlos y subordinarlos para luchar contra los sorias.” (Laiseca, *Los sorias* 33). El caso más sugerente es sin embargo el siguiente diálogo entre un soldado tecnócrata y Personaje Iseka: “-¿No va usted a la plaza, camarada?”

“¿Qué coño? –se dijo Iseka. En voz alta:

-¿Para qué? ¿Qué plaza?

Con extrañeza:

-¿Pero de qué mundo viene, camarada? A la Plaza de Todos los Tecnócratas. Va a hablar nuestro Monitor” (id. 37) Personaje Iseka se excusa aduciendo venir de Soria. Pero es mucho más que un extranjero. En efecto, como señala el soldado, parece venir no de otro país sino de otro *mundo*.

³² “Por fin un jefe carismático [refiriéndose a Monitor]” (33); “Este diario [el tecnócrata] está un poco mejor [que los diarios soria]”; “Como a Personaje Iseka la ciudad dividida [se refiere a la pensión de Tecnocracia] no le parecía nada segura, pese a estar del lado tecnócrata –sobre todo después del discurso que

vasta apología de una de las formas del delirio. Tecnocracia es, en este sentido, un retorno inconsciente a casa, una reconciliación con lo que Personaje Iseka reprimía, por negativo, en la pensión intersticial.

Se van sumando elementos, a lo largo de este trabajo, del carácter delirante de esta *cosmología* (término que, aunque pueda parecer equívoco, resulta pertinente a los términos de esta argumentación) de *Los sorias* y, fundamentalmente, del lugar de Tecnocracia en ella. Esta cosmología se mantiene, con notoria frecuencia, pasmosamente afín a la narración psiquiátrica de la génesis y características del delirio que he sobrevolado en las primeras páginas del presente apartado.

2.2. Realismo

Se impone retomar la aludida predilección del narrador por la faceta reprimida, inconsciente, de Personaje Iseka en el comienzo de *Los sorias*. Con el mismo movimiento, estaremos empezando a trabajar sobre el realismo, porque dicha predilección da lugar a una cuestión que concierne, por un lado, al concepto de delirio y, por otro, a su reformulación, de numerosas implicancias, en *Los sorias*: la de una *verdad* que existe, en última instancia, en el delirar. Recalo nuevamente en Freud:

“...en todo delirio se esconde un granito de verdad; hay en él algo que realmente merece creencia, y esa es la fuente de la convicción del enfermo, que por tanto está justificada en esa medida. Pero eso verdadero estuvo largo tiempo reprimido; cuando por fin consigue abrirse paso hasta la conciencia, esta vez en forma desfigurada, el sentimiento de convencimiento que a ello adhiere es hiperintenso, como a modo de un resarcimiento, sólo que recae sobre un sustituto desfigurado de lo verdadero reprimido, protegiéndolo de cualquier impugnación crítica. El convencimiento se desplaza, por así decir, de lo verdadero inconsciente a lo erróneo consciente enlazado con ello, y justamente a causa de ese desplazamiento permanece fijado allí.” (Freud, *El delirio* 62)

El “desvío” de la realidad aparece, una y otra vez, como componente secundario: Freud: “Lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante,

el Monitor, de visita en su tren blindado, había pronunciado-, decidió internarse en la Tecnocracia y llegar al mismo corazón para trabajar y vivir” (42-43);

es, en realidad, el intento de restablecimiento, la reconstrucción.” (*Sobre un caso* 65). El delirio se representa como el intento por retomar lo que se ha perdido. El procedimiento, en sí mismo, resulta completamente análogo al de una persona, diría Freud, “sana”.³³ El delirante, amputado o, como diría Lacan, *forcluido*, intenta, de acuerdo con Freud, reconfigurar la realidad como puede,³⁴ con los elementos que tenga a su alcance. De hecho, entre esos elementos conviven los sedimentos, huellas mnémicas de la realidad, y la alucinación:

“En la psicosis, el remodelamiento de la realidad tiene lugar en los sedimentos psíquicos de los vínculos que hasta entonces se mantuvieron con ella, o sea en las huellas mnémicas, las representaciones y los juicios que se habían obtenido de ella hasta ese momento y por los cuales era subrogada en el interior de la vida anímica. Pero el vínculo con la realidad nunca había quedado concluido, sino que se enriquecía y variaba de continuo mediante percepciones nuevas. De igual modo, a la psicosis se le plantea la tarea de procurarse percepciones tales que correspondan a la realidad nueva, lo que se logra de la manera más radical por la vía de la alucinación.” (Freud, *El yo* 195-196)

Lo delirante pasa a actuar, entonces, con la convicción del converso: es un mecanismo de valoración tan desesperado de aquello que no se tiene, que construye

³³ Foucault da cuenta, en su *Historia de la locura en la época clásica*, de la continuidad de esta línea problemática para el campo de la psiquiatría: “No está loco el hombre que se imagina ser de vidrio; pues cualquiera, en sueños, puede tener esa imagen; pero está loco si, creyendo que es de vidrio, concluye que es frágil, que corre riesgo de romperse, que no debe tocar ningún objeto resistente, y aun que debe permanecer inmóvil, etc. Estos razonamientos son de un loco; pero aún hay que notar que, en sí mismos, no son ni absurdos ni ilógicos. Por el contrario, las figuras más concluyentes de la lógica se encuentran correctamente aplicadas. Y Zacchias no tiene ningún trabajo en encontrarlas, con todo su rigor, en los alienados. Silogismo, en uno que se dejaba morir de hambre: “Los muertos no comen; ahora bien, yo estoy muerto; por lo tanto, no debo comer.” Inducción indefinidamente prolongada en un perseguido: “Tal, tal y tal son mis enemigos; ahora bien, todos ellos son hombres, por tanto, todos los hombres son mis enemigos.” Entimema en este otro: “La mayor parte de quienes han habitado esta casa han muerto, por lo tanto, yo, que he habitado esta casa, estoy muerto.” Maravillosa lógica de los locos que parece burlarse de la de los lógicos puesto que se parece a ella hasta confundirse, o, antes bien, porque *es exactamente la misma* y que, en lo más secreto de la locura, en el fundamento de tantos errores, de tantos absurdos, de tantas palabras y de gestos sin sucesión, se descubre finalmente la perfección, profundamente escondida, de un discurso. “*Ex quibus, concluye Zacchias, vides quidem intellectum optime discurrere.*” El lenguaje último de la locura es el de la razón, pero envuelto en el prestigio de la imagen, limitado al espacio de apariencia que ella define, formando así los dos, fuera de la totalidad de las imágenes y de la universalidad del discurso, una organización singular, abusiva, cuya particularidad obstinada constituye la locura. A decir verdad, ésta no se encuentra por completo en la imagen, que por sí misma no es verdadera ni falsa, ni razonable ni loca, tampoco está en el razonamiento que es forma simple, no revelando más que las figuras indudables de la lógica. Y sin embargo la locura está en una y otra. En una figura particular de su relación.” (363-364. Las bastardillas son mías.)

³⁴ Enmarcado como el rasgo clínico fundamental de la paranoia, Lacan sostiene, siguiendo en esto a Freud, que el Nombre-del-Padre está forcluido en el delirante, esto es: que la función del Nombre-del-Padre no está incluida como significante central que hace funcionar correctamente la significación en el orden simbólico. Esta forclusión arrastra un mecanismo “compensatorio”, un intento psicótico por “sustituir” una realidad imposible de construir sin el Nombre-del-Padre con otra. Véase Dylan Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*.

alucinaciones, ficciones que cubran los baches. La locura, desde la psiquiatría y las ciencias naturales, exterioriza problemas afines traducidos a sus términos. Foucault, que hace pisar la locura sobre el discurso del delirio, recuerda que

“Fontenelle se niega a reconocer que pueda haber algo inmediatamente perceptible y decisivo (...) que permitiera separar inmediatamente a los locos de los no locos; si el anatomista tiene razón al vincular la locura a esa falla de los “pequeños vasos muy separados”, enhorabuena, semejante perturbación se encontrará en todo el mundo: “No hay apenas cabeza tan sana que no se encuentre allí algún pequeño tubo de centro oval bien bloqueado”” (Foucault, *Historia* 280)

Probablemente, desde estos puntos de partida, todo razonamiento abstracto, especulativo, formal, posea la misma estructura del delirio: una suerte de *delirio gnoseológico* que transita las mismas líneas que el psíquico y que se basa, como este, en configurar realidades tentativas hasta tanto se carezca de certezas para constatarlas.³⁵ Gran parte de la ciencia, podría decirse, es construcción eternamente provisional que está en el lugar de la realidad. Es, pues, este mismo el mecanismo y la estrategia del delirio.

Estas correlaciones estructurales entre conocimiento y delirio no solamente constituyen, en gran medida, la narrativa laisecana, sino que también operan como una zona nodal de todo el problema del *realismo delirante*. Su realismo trabaja con esta certeza, y es, de hecho, esa certeza: la de que la ciencia opera siempre en delirio y con la utopía de anularlo con verdad, y la verdad, siempre ausente como totalidad, conduce a la construcción de lo probable y de lo provisorio, es decir, de lo que en términos psicoanalíticos opera como el delirio. En la narrativa laisecana el universo mismo es únicamente traducible a delirio; y en un sentido estricto: operación que busca la verdad, el contacto con la realidad, con determinación desesperada y que en su lugar sólo tropieza con escombros.

Lo que se conoce como *realismo moderno*, nacido en el siglo XIX e iniciado en Francia por el pintor Gustave Courbet, hizo desbordar las consideraciones teóricas sobre el realismo en general hasta desembocar en una discusión de copiosas perspectivas cuyo

³⁵ ¿No es Popper justamente quien considera como verdadera ciencia a aquella susceptible de ser falsable, es decir, refutable en los hechos? ¿No es una propiedad central de la ciencia el declararse, como la teoría de la relatividad einsteiniana, absurda a la primera contraprueba? ¿No es el Camus de *El mito de Sísifo*, y junto con él gran parte del existencialismo, quien define la dignidad humana como un vivir a despecho del absurdo?

marco temporal más representativo ha sido el segundo tercio del siglo XX. Esas discusiones trascendieron no solamente las consideraciones sobre las novelas realistas del siglo XIX, sino que iniciaron una disputa en general acerca del arte y su capacidad representativa, de la función social del arte, de su vinculación necesaria o no con la política, de formas específicas. Pero esto, a su vez, despertó interrogantes de otro carácter: ¿se es realista con respecto a qué realidad? ¿A la realidad social, como lo quieren los críticos marxistas del siglo XX? ¿No se puede ser realista respecto de otro orden de la realidad?

La derivación más escandalosa de estas preguntas tentativas es el problema que sigue: si realismo no fuera únicamente una representación de la realidad específicamente social, o social política (y el concepto *realismo*, tan abarcador, no especifica de una vez con respecto a qué se es realista, con lo cual se habilita el derecho a desregular los límites naturalizados por la teoría y la crítica); si realismo fuera, como sostiene Ernst Fischer en *La necesidad del arte*, a veces más una “actitud y no simplemente (...) normas estilísticas” (Fischer 129)³⁶ con su nítida intención de crítica social, entonces *no* ser realista rayaría lo imposible. La única vía, así, para una conceptualización del realismo, vendría por el lado de la obra monumental, historizante, de Eric Auerbach, *Mimesis*, en la que presupone que, al menos en una proporción inestimable, la literatura occidental representa la realidad y que, consiguientemente, esa literatura sería, en sí misma y en un sentido virtualmente no restringido, realismo.³⁷

Se supuso, además, que las vanguardias y la teorización alrededor de la vanguardia literaria en este caso, hubo segado este campo de discusión sobre todo alrededor del realismo crítico del siglo XIX y del realismo socialista del XX.³⁸ Las vanguardias subvirtieron en gran medida los preceptos realistas decimonónicos, vinculados con la descripción minuciosa de personajes típicos y de objetos, a la vez que con el efecto de la referencialidad y el uso preciso de fechas en su cotejo con las fechas históricas reales como recursos centrales de verosimilitud y de mimesis.

³⁶ “Desgraciadamente, el concepto de realismo artístico es elástico y vago. A veces se define al realismo como una actitud, como el reconocimiento de una realidad objetiva, a veces como un estilo o un método. A menudo, la línea divisoria entre uno y otro concepto se borra. A veces se aplica el término “realista” a Homero, a Fidias, a Sófocles, a Policleto, a Shakespeare, a Miguel Ángel, a Milton y a El Greco; en cambio otros lo reservan para designar el método de un tipo específico de escritor o pintor, desde Fielding y Smollet hasta Tolstoi y Gorki, desde Géricault y Courbet hasta Manet y Cézanne.” (Fischer 125-126)

³⁷ Dos textos que introducen sobre estos problemas del realismo: María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 6, y el ya aludido *La necesidad del arte*, de Ernst Fischer.

³⁸ Salvo por ejemplo, como sostiene María Teresa Gramuglio en “El realismo y sus destiempos...”, en la Argentina.

Dos momentos de la teorización y la ejecución del arte realista post-realismo moderno se han vuelto célebres: el primero incluye a Bertolt Brecht y traslada la discusión de las formas a la *ética* realista, al *decir la verdad*³⁹ del modo que sea conveniente, sin circunscribir ese modo a formas preestablecidas. La segunda, defensora de la vanguardia más radical y cuyo exponente central es Theodor W. Adorno y en la que me quedaré a considerar ciertas implicancias, remite a la ruptura de la necesidad del *decir* para criticar la realidad imperante, más típicamente marxista, y pide a la obra un distanciamiento *formal* respecto de la realidad, que impida toda posibilidad de diálogo con esa realidad para conservar, en su radical autonomía, una trinchera infranqueable por un sistema entre cuyas utopías no es menor la de *integrarlo todo* (incluso la vanguardia más radical) al estatuto formal de la mercancía.⁴⁰

Pero en última instancia, esta versión radical de la teoría de la vanguardia, que la quiere atrincherada respecto de la esfera social, está a su vez en relación de tensión pero en relación al fin, a la vez que *se gesta en*, lo social. Una realidad social, de hecho, a tal punto inmoral, que se celebra la política de volverse disfuncional a ella. Esta versión adorniana de la vanguardia invierte y trastorna los artificios decimonónicos de armonía representativa con el referente. En un sentido estrictamente ético, estético y estratégico, la vanguardia celebrada por Adorno es contraria a ese realismo. En un sentido epistemológico, sin embargo, *se dirige* a la realidad con los mismos presupuestos con los que lo hacía el realismo decimonónico, a saber: considerar que *las formas* constituyen el aspecto nodal; ya para acercarse, ya para resistir a la realidad desde el arte.

Sin dudas, la marca más convincente de la irresolución del realismo como problema en el arte es su crónico retorno. Esto, en el caso de la literatura argentina y siguiendo a María Teresa Gramuglio, se acentúa. En “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, Gramuglio postula que en esta literatura existen ciertos

³⁹ En “Sobre el realismo”, de *El compromiso en literatura y arte*, Brecht postula hacia 1938 la vinculación estrecha entre ser realista y *decir la verdad* (Brecht 235) como una ética marxista (se dice la verdad al sector más instruido de entre el proletariado con el fin de quitarle el velo de la ideología y de que difunda, a su vez, esa verdad entre el resto de los sectores del proletariado). Es particularmente relevante destacar que en su disputa sobre realismo con Georg Lukács, Brecht parece reparar en el *qué decir* antes que en el *cómo decir*. Por ello las formas no le resultan lo central en la ética del decir la verdad, aunque intuya que las del siglo XIX le serán menos eficaces que las del XX.

⁴⁰ Estas y otras consideraciones sobre la obra de arte y su tensión necesaria respecto de la realidad a la que impugna pueden apreciarse en toda su complejidad en la *Teoría Estética*, manifiesto a favor de la ruptura del arte de vanguardia con la representación tradicional de la realidad.

indicadores de una estética realista aunque a destiempo con respecto a su surgimiento y finalización en Europa en el siglo XIX. La postergación o autocensura de un escrito inaugural como *El matadero* de Esteban Echeverría, al que Gramuglio confiere características realistas entre las que constituyen ese texto híbrido, marca el primer destiempo: escrito en 1840, época del promisorio surgimiento de la estética realista en Europa, no es publicado sino hasta 1871, época en la que amaina. Gramuglio grafica en la literatura argentina una estética realista intermitente, tímida (24) o débil como estética dominante. Pero, por eso mismo, recurrente, de un retorno libre y anacrónico, arbitrario, residual, que no termina ni de llegar ni de irse.

“...si fueron los textos europeos los que funcionaron como modelos [de realismo] para nuestros novelistas, ello ocurrió precisamente en el momento en que el realismo (y la filosofía positivista que a él se asociaba) empezaba a ser cuestionado por las nuevas tendencias de fines del siglo XIX. Este desencuentro es otro indicador de los “destiempos” del realismo en la literatura argentina.”
(Gramuglio 25)

Los adjetivos a continuación con los que se redefine a los realismos fundamentalmente en la literatura argentina introducen el lugar para una hipótesis: hoy, el realismo retorna múltiple, y se produce el efecto de que cada autor, cada artista vinculado con el realismo actual, se especializa en *un tipo* de realismo: el suyo propio. Los realismos se escinden casi *ad absurdum*: Realismo *sucio*, Realismo *mágico*, Realismo *postmoderno*, Realismo *limpio*, Realismo *reflexivo*, Realismo *neurótico*... Basta, para el caso de la literatura argentina, una revisión superficial de artículos periodísticos de distintos soportes para advertir un realismo alternadamente *miope e hipermétrope* de la estética de Fogwill así descrito por Graciela Speranza,⁴¹ el realismo *contemplativo* achacado a Florencia Abbate, un realismo *indeciso* puesto como mote indeciso a la narrativa de Saer y, ya sin timidez alguna, el *realismo delirante* autoproclamado por Laiseca para su propia obra. Es inútil, a simple vista, buscar elementos de un realismo decimonónico en casi toda la narrativa de Laiseca, que cultivaría, en todo caso, un tipo de antirrealismo más bien vinculado con premisas adornianas, es decir, con el rechazo de una mimesis formal con respecto a la realidad representada. Podría, de hecho, prescindir absolutamente del “efecto de realidad”, del verosímil y de toda la sintaxis, semántica y productividad teorizadas por Julia

⁴¹ Véase su artículo “Magias parciales del realismo”, en Revista *milpalabras* (v. Bibliografía).

Kristeva.⁴² “La mera verosimilitud empírica”, para Laiseca como para Adorno; incluso como para Brecht, quedaría “degradada al mero papel de crónica periodística sobre los aspectos epidérmicos de lo real” (AA.VV, *Realismo* 34). Por encima de las diversas relaciones entre el texto y el mundo, el texto de Laiseca parece presuponer que, como indica Roberto Ferro, “la lógica de los discursos y la lógica de lo que llamamos “mundo”, o “realidad”, son inconciliables” (Ferro, *La ficción* 92-93). Es posible extraer este tipo de conclusiones posados sobre las características del realismo decimonónico, arengados por la distancia que existe entre Flaubert y Laiseca. Pero ocurre que, contra lo que podría indicarnos tanto el sentido común como el lugar y representación estafalarios con que, según mi recorrido del primer capítulo, se reviste la literatura laisecana, la realidad a la que aluden los textos de Laiseca *está en plena armonía formal* con la concepción de mundo de que se parte. Son las conductas de la textualidad laisecana las que se asemejan a las conductas del universo, al modo que observa, en *El concepto de ficción*, Juan José Saer para los casos de Conrad, Joyce, Faulkner, Dostoievski, quienes transmiten, “a través de la complejidad de sus procedimientos narrativos, la complejidad del mundo” (Saer 40). Las formas de la narrativa laisecana están en concordancia con el universo tal y como se lo concibe por parte no solamente del propio Laiseca, sino de las disciplinas científicas que le son contemporáneas. Acaso esta línea participe de una modalidad radical de realismo y, en este sentido, Laiseca estaría más cerca de Flaubert y de los principios ético-estéticos realistas del siglo diecinueve que de las premisas de Adorno. Ferro: “El modelo de un universo exterior en el que hay hechos autónomos que nosotros observamos deja de ser pertinente, no existe el acontecimiento por una parte y su observador por la otra, ambos forman una unidad marcada por la inestabilidad del principio de incertidumbre” (66). Laiseca: “La Física me ha convencido de que el universo está regido por el principio de incertidumbre, esto puede ser bueno o malo, y generalmente es ambas cosas al mismo tiempo” (Fundación Roberto Noble 35). Ese principio de incertidumbre de Werner Karl Heisenberg demuestra, con el teorema de Godel y entre otras cosas, que “en el mundo físico la causalidad es problemática; luego, que la formalización nunca puede ser considerada completa y, finalmente, que toda observación es modelada por los supuestos a partir de los cuales se la lleva a cabo.” (Ferro, *La ficción* 66). Como en el siglo XIX, este realismo, el laisecano, vuelve a armonizar con filosofías de su tiempo. En este caso, esas

⁴² Consúltese, por ejemplo, *Semiótica 2* (v. Bibliografía).

filosofías ya no pueden teorizar la totalidad y lo orgánico se desmantela progresivamente: son, desde estas premisas, filosofías *posthegelianas* y que encuentran puntos de confluencia con las ciencias y especialmente con la física.

Si existe una diferencia entre el principio físico de incertidumbre y el delirio, psicoanalítica y psiquiátricamente narrado, tal vez sea, fundamentalmente, que, en ocasiones, el delirio es más dogmático en las hipótesis que por fuerza elabora, o bien: que lo que en la ciencia es hipótesis, en el delirio es conclusión.⁴³ La razón torciéndose para configurar la realidad o para suplantar lo inaccesible, eso es el delirio y eso es la ciencia, porque eso es también el lenguaje. Un “realismo”, por lo tanto, que se precie de tal basándose radicalmente en los términos decimonónicos, debería en este caso habitar un fuerte arraigo con la ciencia y con el delirio, y mostrar esas dislocaciones respecto a la realidad en el lenguaje, en sus propias formas. Esto, claro, si ese realismo tiene como punto de partida enfocar un tipo de “verdad” de carácter epistemológico o gnoseológico. Ese parece ser el caso de la obra narrativa de Laiseca. Su realismo no tiene, como sí lo tenía el decimonónico, su punto de partida en la descripción, casi documental, de la exterioridad, ni el empirismo confiado de la ciencia que dialogara con el naturalismo: este realismo es, a la par de sus propios tiempos, uno diverso, una teoría del conocimiento desbordada por la multiplicidad y que se alinea con ese desborde. Se advierte entonces que las diferencias entre el realismo decimonónico y el laisecano son epocales pero no éticas, no estéticas, no estratégicas.

En la ya mencionada ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)”, Paola Piacenza señala, en consonancia con Italo Calvino, que

“*Bouvard et Pécuchet* es el verdadero fundador de la estirpe de estas novelas que pretenden contener el universo pero en las que la pretensión es un intento — que se sabe infructuoso desde el inicio— y, por lo mismo, es un acto siempre intransitivo. (...) La inteligencia aparece representada por la erudición que

⁴³ Puede pensarse que homologo, metonímicamente, al delirio con la ciencia, siendo, el psicoanálisis y la psiquiatría, ciencias que estudian al delirio. ¿Cómo puede una ciencia estudiar un mecanismo al que ella misma no escapa? No pretendo tanto buscar una respuesta para esta conjetura como subrayar el espesor de la conjetura como tal. “Que el mundo deba hundirse porque el yo del enfermo atraiga hacia sí todos los rayos; que luego, durante el proceso de reconstrucción, él deba cuidar angustiosamente que Dios no suelte la conexión de rayos con él: tales detalles, y muchos otros, de la formación delirante de Schreber suenan casi como percepciones endopsíquicas de los procesos que yo he supuesto para fundar una elucidación de la paranoia. Sin embargo, puedo aducir el testimonio de un amigo y colega en el sentido de que yo he desarrollado la teoría de la paranoia antes de enterarme del contenido del libro de Schreber. *Queda para el futuro decidir si la teoría contiene más delirio del que yo quisiera, o el delirio, más verdad de lo que otros hallan hoy creíble.*” (Freud, *Sobre un caso 72*. Las bastardillas son mías).

conforma la enciclopedia en ambas novelas pero, (...) cuando el límite geográfico entre dos naciones en disputa está determinado por el ámbito de una pensión, ilocalizable en uno u otro territorio, el conocimiento se extrema en la banalidad de la “ilustración”. (Vázquez-Pastormerlo 552)

Mucho de esta “banalidad” ilustrada, de este “acto infructuoso” que es el intento por “contener el universo”, es lo que lega el teorema de la incertidumbre resumido para la literatura en Ferro: “la formalización nunca puede ser considerada completa” (66). El problema de la totalidad siempre ha sido arduo para el realismo y sus teóricos: la categoría de “totalidad intensiva” de Lukács⁴⁴ y la consiguiente de “selección”⁴⁵ ya le ocasionó en su momento una polémica con Bertolt Brecht, y Adorno mismo, en “Lukács y el equívoco del realismo”, desarrolla una crítica enérgica, entre otros aspectos, de las pretensiones de totalidad lukácsseana (AA.VV., *Realismo* 25-49). Si la estética del realismo crítico es decimonónica, ello puede deberse a que es decimonónico el último filósofo que ha intentado totalizar el conocimiento en un sistema: Hegel. Contemporáneo a estos últimos intentos totalizadores y teleológicos aparece el concepto clínico de delirio tal como lo he desarrollado aquí. No debería ser casual: el delirio proviene de la pérdida de la integridad de una psique considerada “sana”, que se va consumiendo, “aflojando” (Betta 458) gradualmente hasta perder ilación y dislocar el sentido de totalidad (459). Luego, la ciencia, el propio psicoanálisis, la filosofía, la lingüística y las literaturas e historias en revisión harán de la falta el centro móvil y fluctuante de su práctica. No es tampoco casual, entonces, la conclusión de Deleuze: “...el delirio, para mí el pensamiento es el delirio, es lo mismo, pero delirar es precisamente, y es mi hipótesis desde el inicio, franquear umbrales de intensidad, pasar de un umbral de intensidad a otro, es decir que antes que delirar, el delirante es alguien que siente y sentir es sentir los pasos intensivos sobre el cuerpo sin órganos”. (Deleuze, *Cours* s/p). El “afloje” histórico del concepto de totalidad desintegra el proyecto del realismo decimonónico, totalizador y ya parodiado por Flaubert, y con él a toda pretensión de verdad como aprehensión de totalidad, término que pasará ahora a ser susceptible de portar comillas. Porque “realidad”, en tanto que totalidad, es una categoría para cuyo acceso pleno no está hecho el hombre; y “verdad”, esa pretensión de organizar proposiciones acordes con la realidad, cae con esta. Lo que queda en pie es

⁴⁴ Véase por ejemplo Lukács, George, *La forma clásica de la novela histórica*.

⁴⁵ Véase, por ejemplo, Lukács, George, “¿Franz Kafka o Thomas Mann?”, pp. 64-65, en *Significación actual del realismo crítico*, o “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo” en *Problemas del Realismo* (v. Bibliografía)

una conciencia de habitar posiciones frente a la realidad (como concepto filosófico residual), en detrimento de la categoría de “verdad”. Es decir, dos caminos posibles, o tres, frente a esta avalancha conceptual: o bien pérdida necesaria de la ambición (“verdad”, “realidad” como entrecomilla Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito*), o bien la convicción de habitar verdades (delirio). O bien, la convicción profunda de que la única verdad es nuestra incapacidad para acceder a la realidad, con todo lo que de esta conclusión se desprende (“realismo delirante”).

Estas especulaciones posibilitan una aproximación a esa construcción en apariencia contradictoria: “realismo delirante”. Un realismo estético en el que se deja entrever lo ético, es decir, una mostración formal de la verdad por medio de la imitación del modo en que es percibido el universo, que viene a postular, por eso, que el delirio llegó para quedarse en el lugar nunca ocupado por la verdad. Propongo aquí una hipótesis a desarrollar más adelante en la tesis: en *Los sorias*, el delirio funciona como un fractal: casi todas las piezas del texto son delirantes o involucran de una u otra forma el delirio como problema. Y hacerse cargo del delirio como constitutivo de la realidad es haberse convertido en un realista radical, al son de los tiempos propios y, también, al de la ocurrencia de Fogwill sobre la poética de Laiseca: “La única verdad es la artificialidad de esta misma frase” (Fogwill 160).

2.3. Realismo delirante

En el *Manual de psiquiatría*, los denominados “delirios bien sistematizados” enmarcan en su definición a la paranoia, una forma de “locura razonante” (Betta 483). Esto implica que, aun siendo parte del cuadro delirante, el paranoico configura una poderosa totalidad en su relato, un destino unidireccional y psicopático, múltiple pero convergente. El delirio paranoico se presenta así como un *delirio con thelos*, dirigido hacia una finalidad en su relato: “Todos quieren acabarme”. El *Manual* de Betta define, en cambio, los “delirios mal sistematizados” como una estructura que, si bien está organizada, dicho orden es débil y de una escasa solidez, sin el rigor del razonamiento inductivo-deductivo y vulnerado por la aparición de alucinaciones, la inverosimilitud y las ideas megalómanas. “En definitiva [sintetiza Betta], son delirios que mantienen cierto grado de sistematización, pero que por las ideas y los mecanismos, esbozan el comienzo del polimorfismo” (474).

Los “delirios polimorfos”, por último, acentúan palmariamente los rasgos incipientes de los delirios mal sistematizados hasta pasar a un primer plano que desintegra la personalidad (475) y las estructuras de la razón. Esta tríada hace viable la remisión a una tipología análoga, en *Los sorias*, en la que se adopta una poética del denominado “delirio creador” y se descarta, por contraposición, otra: la del “delirio patológico”.

En entrevista con Ricardo Romero, Laiseca declara: “El delirio, no el patológico sino el delirio creador, es una gigantesca lupa que sirve para ver mejor la realidad” (Romero s/p). La idea persiste:

“El delirio, no el patológico que no me interesa, sino el delirio creador sirve también como la paradoja para ver a la realidad en la cuerda floja. (...) El delirio exagera, magnifica o achica, reduce o hace a las cosas enormes: la literatura se transforma en microscopios o en grandes telescopios. El delirio construye, distorsiona, no aleja de la realidad: sirve para verla mejor y *ése es mi método de realismo delirante.*” (Aused s/p. La bastardilla es mía.)

Los delirios se discriminan en el terreno poético a partir de Laiseca y en el terreno médico en el *Manual de psiquiatría*. En uno y en otro, hay elementos radicalizados y elementos intersticiales. En ambos hay una progresión en la gravedad del delirio y una consiguiente “preferencia”. El realismo delirante, desde la poética laisecana, llega al *Manual de psiquiatría* mejor predispuesto a un delirio bien sistematizado que a uno polimorfo o mal sistematizado, delirio “patológico”. Todo esto se da contra todas las apariencias y representaciones críticas de la poética laisecana, que ofrecen a un escritor “raro”, “loco”, “desmesurado”.

Pero el hecho de que se prefiera un delirio bien sistematizado, el más lejano a los más patológicos, no debe tentarme a subrayar ninguno de los términos de la construcción de la categoría. Articular la construcción “delirio bien sistematizado” es incurrir en el mismo oxímoron en el que se incurre al articular la construcción “realismo delirante”. El oxímoron es la excusa verbal del intersticio.

Este encuentro entre realismo y delirio, que es incómodo, produce, sin embargo, la posibilidad de una mimesis con la realidad.

Alberto Laiseca construye la tentativa para su obra:

“Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante. Hay absolutos en el universo, pero en la minuta del asunto, en la resolución final de los procesos, no hay exactitud sino más bien incertidumbre. Entonces, hacer cálculos ridículos (...) es un modo de situarse a la altura del universo” (Speranza, *Primera persona* 200)

En esta apreciación teórico-crítica de Laiseca ya hay un atisbo del modo en el que lee su propia obra a partir del concepto “realismo delirante”. La respuesta a la entrevista con Graciela Speranza está vinculada, en ese marco, a una pregunta que la entrevistadora le formulara acerca de los cálculos extraños que aparecen en los textos de Laiseca, y de si sus resultados son matemáticamente correctos. Sin embargo, la respuesta podría ser a la pregunta por el *realismo delirante* en general. Porque en los implícitos de la teorización de Laiseca acerca del realismo delirante está, por ejemplo, la respuesta a cuál es la “realidad” a la que se apunta con estos cálculos. Una realidad que, definitivamente, no es la clásica realidad social que objetan los realistas modernos del XIX o que el realismo socialista realza sobre mediados del siglo XX. La realidad que Laiseca postula como referencia es la *lógica cósmica del universo*, por inscribirlo en forma desmesurada pero no inadecuada. Estar “a la altura del universo”, de la incertidumbre que contagia, es la referencia del *realismo delirante*, mucho antes que la propia sociedad.

Su diferencia fundamental respecto del tipo de realismo que apunta a construir una mimesis con respecto a lo social o a referencias (pretendidamente) reales es que éste, el *delirante*, estaría asentado en abstracciones de la ciencia en un sentido amplio (incluidas las ciencias ocultas) y de la metafísica. Este realismo, entonces, circula aquí por carriles completamente distintos al principio general del realismo moderno, entre cuyos principales presupuestos está, de acuerdo con Gramuglio, el de hacer referencia a objetos y a sucesos reales y concretos, no teóricos y abstractos.⁴⁶

⁴⁶ Siguiendo a Ian Watt, Gramuglio emparenta realismo filosófico con realismo literario moderno, en la medida en que ambos campos ocupaban su interés en el conocimiento de la realidad a partir del contacto con objetos particulares por parte de sujetos individuales. Esta tendencia a encontrar lo real en los “objetos singulares”, en la novela realista, se traduce en el interés central que se le atribuye al detalle, a la minucia, de lo que se describe.

“-¿Esa incorporación de saberes técnicos que hay en sus ficciones responde entonces a una posibilidad de conciliación entre la ciencia y la literatura?

- Elegí la literatura y desde ahí puedo acercarme cuantas veces quiera al mundo de la ciencia. Cuando hablo de la ciencia no hay ninguna ironía; le tengo mucho amor a ese mundo.” (Ídem)

La pregunta de Speranza, en este contexto, parece ingenua. Laiseca tiene entre sus ambiciones centrales el representar miméticamente las abstracciones del universo, cuyo pobre embajador y traductor sería el campo de lo científico, impotente con sus cálculos exactos frente al caos y a la incertidumbre. La “posibilidad de conciliación entre la ciencia y la literatura” por la que pregunta Speranza no es otra cosa más que el referente del realismo de Laiseca. Un realismo que imita la abstracción arbitraria del universo, concebido éste desde lo caótico, absurdo.⁴⁷

En una dirección parecida, Guillermo Saavedra intuye que el *realismo delirante* parte de “un mundo sórdido y marginal pero reconocible para alcanzar una promiscuidad imaginaria en la que cobra sentido una versión, universo inficionado de arcaísmos y saberes desprestigiados”. (Saavedra 32) Esos “saberes desprestigiados” que Saavedra señala tienen, no obstante, un elemento en común: son cosmovisiones, modos de aprehender la dinámica cósmica, metafísicas. El taoísmo chino, el paganismo egipcio, pero también la magia y la ciencia, responden, en este *realismo delirante*, a la misma mediación entre la racionalidad del hombre y el delirio atribuido al universo. En este choque, que se sintetiza en la escena del narrador o personaje calculando hacia el absurdo,⁴⁸ se vislumbra acaso el arquetipo formal del *realismo delirante*, a la vez que su objeto central de referencia. La inadecuación entre el hombre y la desmesura, o la dinámica cósmica sádicamente encarnada en los hombres es lo que funciona como principio constructivo de la obra laisecana. *Los sorias*, por ejemplo, es leída por Laiseca

⁴⁷ Gran parte de la comicidad del universo literario de Laiseca, cabe arriesgarlo, se asienta aquí, en esta aparentemente disparatada pero, en rigor, fiel representación de la desmesura del universo cuya traductora a cifras es la ciencia. En este sentido, la “desmesura” que se le suele atribuir a su obra (Piglia, Sarlo, Aira, Fogwill, Ferro y Sasturain han acuñado, por lo menos, este adjetivo en forma recurrente para designar un rasgo sobresaliente de la obra de Laiseca) podría no tener otro origen que el de este intento de mimesis respecto de la lógica del universo, desmesurada para la desmesuradamente pequeña dimensión humana en él. Por ello, también, cuando articulé vocablos como “realidad” o “referente” los he escrito, a propósito de las búsquedas de Laiseca, entre comillas, ya que no hay realidad ni referente representados aquí, sino postulados, teoremas, teorías, representaciones, ciencias embajadoras de una verdad ausente siempre. Pretendo, con esto, dejar en claro que en Laiseca no está representado el “realismo delirante” del universo (aunque él sostenga, en más de una oportunidad, que así lo hace), sino más bien las implicancias básicas, por ejemplo y fundamentalmente, del teorema de la incertidumbre, las implicancias de las filosofías post-totalizadoras, la impotencia de las matemáticas, etcétera, etc.

⁴⁸ “¿Cuántos electrones o átomos caben en un año luz cúbico?”, se pregunta uno de los personajes de *Aventura de un novelista atonal*.

no como una fábula política de la decadencia de Monitor, sino más bien como “Una burla *del destino*,...una derrota exterior y un triunfo interior”. (Saavedra 33. Las bastardillas son mías). El *destino* es, nuevamente, el personaje central de Laiseca en su novela central de *realismo delirante*. El universo, que impone la suerte arbitraria a los hombres con voluntad equívoca, es el personaje central del *realismo delirante*, porque ese realismo imita, personificándolo solapadamente, una representación del *caos cósmico*, en el que cualquier cosa puede suceder sin principio causal pese a la exactitud de los cálculos de los hombres.

Este problema cosmológico se instala en segundo plano como tema en las obras de Laiseca y, en primer plano, donde *hace mimesis*, en la dimensión formal de su ficción. No hay tanto un “decir la verdad” como un “mostrar la dinámica”, en formas literarias, de un universo esquivo por doquier y de hombres de ciencia delirando gnoseológicamente en él.

En *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Laiseca se refiere a su novela de la siguiente forma: “Nuestro profesor por momentos es riquísimo, a ratos pobrísimo. Análogo a las legendarias narraciones orientales jamás se explica por qué lo uno o lo otro. Es así y listo” (Laiseca, *Las aventuras* Contratapa). En *Beber en rojo* y en *La mujer en la muralla* se repite la idea. Lo relevante es que este signo de arbitrariedad, que Laiseca atribuye en ocasiones a las novelas orientales, es del todo análogo a su descripción de las arbitrariedades con las que, desde uno de los más influyentes paradigmas científicos actuales, se representa el universo ante la imposibilidad de reproducir su totalidad. Reitero la cita: “Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que *ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante.*” (Speranza, *Primera persona* 200. Las bastardillas son mías.). Si en el universo todo sucede (en nuestra percepción) *porque sí*, y la literatura china es consciente de esta arbitrariedad esencial y, en ese sentido cósmico, es realista, Laiseca, a través del motivo de la literatura china pero en rigor por vía de su concepción caótica de la dinámica del universo, reproduce miméticamente esta conducta en las formas de su novela.

Juan Sasturain registra la transposición de este particular realismo a las propias formas de su novela:

“Son historias de personajes que *no obran sino fluyen* impulsados por un motor interior de razones irreductibles: *allá van. Pasan –y él con ellos- de una cosa a la otra con la amoralidad ejemplar de un terremoto o una inundación, una enfermedad infecciosa o los avatares de una epidemia...*” (Laiseca, *En sueños* 6)

En la teorización de Laiseca, pero también en las observaciones de Sasturain y de Piglia sobre la poética del *realismo delirante*, subyace una idea común: el delirio no es cuestión de contenido tanto como de forma. Laiseca mismo aporta el cierre del concepto: la forma de este *realismo delirante* tiene como objeto mimético algo bien definido: la lógica arbitraria y caprichosa del universo. La fórmula es clara: si el universo mismo se concibe como realista delirante, la ficción debe ser *realista delirante*.⁴⁹

He aquí la mimesis en sentido estricto.

Retomo ahora parte de las apreciaciones centrales de Fischer, en el subapartado anterior, sobre los problemas para delimitar el realismo: “A veces se define al realismo como una actitud, como el reconocimiento de una realidad objetiva, a veces como un estilo o un método. A menudo, la línea divisoria entre uno y otro concepto se borra.” (Fischer 125). Por otro lado, los “destiempos” del realismo que señalaba Gramuglio para la literatura argentina estaban, más bien, vinculados con un realismo moderno, proveniente de alguna u otra manera del siglo XIX, y relacionado éste, a su vez, con la filosofía realista. La obra de Laiseca tiene derecho, por su parte, a ser denominada *realista* en el mismo sentido en el que la novela del siglo XIX lo tiene, aunque con otros elementos: si el realismo moderno está afiliado a una filosofía o cosmovisión particular (la realista); si detiene su mirada en un aspecto de la realidad particular (la sociedad) y decide formas particulares que generan ese intento de mimesis respecto de esa realidad (descripción minuciosa, referencias, personajes típicos...), a la ficción de Laiseca no le falta uno solo de estos componentes: fuertemente arraigada por un lado a una

⁴⁹ Hay aquí, como en todo realismo, una inmensa trampa: no es el universo el realista delirante, sino las teorías que en torno a él se entraman. Frente al vacío, sólo queda que la ciencia sistematice la incertidumbre. Al hacerlo, se proyecta sobre el universo una incertidumbre que no le es propia, sino que es propia del hombre. Decir que se es realista delirante, como escritor, porque el universo mismo es realista delirante, es reemplazar una cualidad del universo por una humana. Por eso el punto de partida de la obra de Laiseca es profundamente religioso en un sentido “primitivo”, acaso pagano (tomo las comillas en el término *primitivo* de Mircea Eliade, y remito a su ensayo *El mito del eterno retorno* para cotejar estas relaciones entre la obra de Laiseca y una filosofía de la historia que, como la de Eliade, jamás pierde de vista que, parafraseando a Nietzsche, “no hay universo, sólo hay interpretaciones del universo”).

cosmovisión caótica, se aboca a dar cuenta de una realidad particular (el delirio subyacente en todas las cosas, un delirio ante todo cósmico, como lo expongo detalladamente en breve y a propósito de *Los sorias*) y sus formas responden (superposiciones espacio-temporales, saltos narrativos incongruentes desde la lógica, personajes que *fluyen*, sin una ley que los regule más allá de una ley caótica, recordando el comentario de Sasturain) a esa realidad apuntada (amputada).

Contrariamente a lo que la lógica indicaría respecto de la construcción *realismo delirante*, hay aquí un falso oxímoron. Si el punto de referencia mimético es un universo que, en su interpretación humana, delira, y se es realista con respecto a ese su delirio interpretado, entonces el término *realismo delirante* es mucho antes *redundante* que *paradójico*. Es esta la razón, asimismo, por la cual la psiquiatría no encuentra sencillo distinguir un comportamiento de delirio bien sistematizado de un comportamiento normal (Betta 474). En Freud, según ha sido señalado, los problemas persisten; Lacan asume, más radical (o más “realista”), la imposibilidad de lo sano.

En síntesis, si tal cosa cupiera, debería apuntar que el realismo delirante, en el texto de Laiseca, proviene de o dialoga con un tipo de ciencia y de filosofía que asume un desfondamiento del orden, de la armonía y de los principios de totalidad que las ciencias auspiciaron hasta el siglo veinte.⁵⁰ Ese realismo imita en sus propias formas las de un universo que delira. Ya he subrayado cómo el hecho de que el universo delire implica una personificación de ese universo y una consiguiente cosmovisión teológica “primitiva”, pagana.⁵¹ Aquí, y distanciándome de este politeísmo, creo conveniente señalar que, si su modelo es el del principio de la incertidumbre, quien delira es el hombre frente al universo, y Laiseca proyecta, en ocasiones, su delirio en el universo y, en otras, construye una posición del hombre frente a la verdad: “¿Sabés cuál es la tragedia? Que nadie tiene razón.” (Laiseca, *Sí, soy mala* 21). Todo delirio, dicen la psiquiatría y el psicoanálisis, es consecuencia de una ausencia. Esa ausencia se traduce

⁵⁰ Véase, entre la cuantiosa bibliografía existente sobre el particular, un panorama general de este desfondamiento en VV.AA, *Itinerarios de la modernidad*, y especialmente el artículo de Nicolás Casullo: “Rebelión política y cultural de los 60”. O bien, el clásico *canon de la sospecha* que Ricoeur confecciona al situar a Freud, Nietzsche y Marx como pertenecientes, pese a sus gruesas diferencias “aparentes”, a una misma “escuela” de sospecha respecto del “primado del objeto en nuestra representación de lo sagrado por una suerte de *analogia entis* que nos injertaría en el ser en virtud de una intención asimiladora” (Ricoeur 33).

⁵¹ Utilizo la acepción de paganismo propuesta por Isaac Bonewits, centrado en su clasificación entre paleopaganismo, mesopaganismo y neopaganismo, entre las cuales la primera es descrita por Tassala de la siguiente manera: “término general para los originales cultos politeístas, basados en la naturaleza, de las tribus en Europa, África, América, Asia, Australia y Oceanía.” (ctd. en *Paganos de Costa Rica* s/p).

en *daño* en psiquiatría, en *Verwerfung* (recusación, rechazo) en Freud y en *forclusión* en Lacan. La imposibilidad de conocer el universo es un daño, una ausencia irreparable, que despierta delirio como principio cognoscitivo en todas las ciencias. Ciencia y delirio confluyen en su dinámica de sustitución. Laiseca, que opera en ocasiones (las más interesantes) sustituyendo ciencia y literatura por el universo mismo (“el universo es realista delirante”), hace que el delirio, que la “realidad delirante” del universo y la de su literatura y la de las ciencias sean más o menos una misma cosa. Aquí es pertinente retomar las conjeturas de Fogwill sobre el fractal y la fusión tulásica: Laiseca estaría siendo hecho de la misma composición química que la materia de sus ficciones. En este sentido, polarizar la idea de Fogwill sería decir que también el realismo delirante de la poética de Laiseca es el del universo mismo y el de la ciencia que lo estudia y en la que él se basa para concebirlo. No existiría estrictamente una relación entre un sujeto y un objeto, puesto que todo estaría hecho de la misma composición. Lo que Fogwill no aclara con énfasis suficiente en su notable acotación sobre los fractales en la obra de Laiseca es, precisamente, que este concepto pone en problemas la relación entre sujeto y objeto al desjerarquizar formalmente las relaciones y transformarlo todo en una relación de paralelismo.

Entre otros tantos elementos, el realismo delirante laisecano abarca y problematiza:

- la legalidad e incertidumbre en sí del propio universo (delirio *cosmológico*);
- la relación sujeto-objeto (delirio *gnoseológico*);
- las formas (delirio *poético*);
- la ciencia de la ciencia (delirio *epistemológico*);
- el poder (delirio *político*);
- la validez del delirio para encarar la realidad (delirio *ético*)

Todas estas dimensiones y otras componen el proyecto de Laiseca. Puede agregarse, provisoriamente, que las múltiples causas del delirio trabajadas en su correspondiente subapartado atraviesan cada una de estas dimensiones. Y añadido, todavía, que en Laiseca toda reproducción de este mecanismo de delirio es la forma más acabada de realismo actual que pueda concebirse. Una forma que, en rigor, recibe

inadecuadamente todos los prefijos negativos (negadores) citados al comienzo de este trabajo.

CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN DEL DELIRIO EN *LOS SORIAS*: PROCEDIMIENTOS Y MANIOBRAS DE LA ESCRITURA

3.0. Declaración de principios

Dicho todo lo precedente, y antes de pasar a considerar centralmente aspectos de *Los sorias*, es propicio retomar la aclaración según la cual las formas y los alcances del delirio en esta novela no obedecen nunca estrictamente al delirio como síndrome, como si se tratara, aquí, de la tesis de un aspirante a médico psiquiatra. En “Freud o la glorificación del poeta”, Saer escribe:

“...tal como aparece en muchos textos de Freud, la construcción narrativa del psicoanálisis presenta, en relación con la narración en general, una particularidad reductora: la de pretender que existe un conflicto preciso, una intriga signifiante que se debe resolver, lo que equivale a decir que, en ciertas circunstancias, hay análisis terminable. Esa particularidad podría transformar a la narración analítica en un simple caso de la forma narrativa. Dicho de otro modo, en un género. Para la narración analítica puede haber, como para la novela policial, desenlace.

No pasa lo mismo con la otra: el análisis pretende dejar, de su construcción, un contenido. La narración, en cambio, no deja más que el procedimiento, la construcción misma. La narración no es terminable; queda siempre inconclusa.” (Saer 156)

Seguir a Saer en esta consideración a lo largo de gran parte de la tesis la desliga a su vez de compromisos con una finalidad que, vinculada con un diagnóstico médico, no le correspondería en absoluto. En la generalidad del artículo de Saer, la reducción freudiana de la literatura a mero caso de análisis de la vida psíquica impediría reparar en las implicancias del delirio (y en los compromisos) que sí conciernen aquí, punteadas sobre el final del apartado anterior.

Sólo así reducida una obra es, como algunos casos del análisis psicoanalítico, “terminable”.

3.1. El mundo como máquina delirante

En el subapartado correspondiente, en el que he trabajado sobre el problema del delirio, he señalado entre otras cuestiones que en *Los sorias es el mundo* el que delira. En el subapartado posterior, se especificaron otros aspectos acerca del mecanismo del mundo en *Los sorias* y sus vinculaciones con el delirio. Desarrollo a continuación este aspecto, de acuerdo con otras implicancias.

En su contribución titulada "El hombre considerado como máquina", John G. Kemeny se formula una pregunta que ya prefigura una respuesta: "El hombre, ¿es únicamente una máquina?" (251). El autor es consciente del "únicamente" que regula su pregunta, y se detiene en él. Existe la posibilidad de que, análogamente a lo señalado respecto del realismo, "si damos una definición sumamente amplia de "máquina", cualquier cosa puede ser una máquina" (id.). Inmediatamente después, comienza un estudio comparativo entre memorias, capacidad, velocidad y variables cuali cuantitativas que tornan el cerebro humano irreductible a las cerebro-máquinas. Sin embargo, la propia ejecución de la comparación arroja un saldo que preocuparía a los románticos:

"Hemos considerado aquí de modo sistemático qué es lo que puede hacer el hombre y cuáles de estas cosas pueden ser imitadas por una máquina. Hemos encontrado que la superioridad del cerebro reside en la gran complejidad del sistema nervioso y en la gran eficacia de su memoria. Pero ¿se trata efectivamente de una diferencia esencial o es solamente una cuestión de grado que puede ser superada por los progresos de la tecnología? En este artículo hemos intentado mostrar que no existe ninguna evidencia definitiva de un "salto" fundamental entre el hombre y la máquina; para cada una de las actividades humanas puede encontrarse una correspondencia mecánica." (267-269)

La psiquiatría, de acuerdo con el enfoque e incluso con el tono y las inflexiones que se utilizan en sus tratamientos de las psicosis, no está lejos, en modo alguno, de trabajar sobre una psique en tanto que máquina. Retomando el campo semántico aludido en esas fuentes: "Una de las [causas de delirio] más importantes es la intensidad de la lesión de ataque. Según sea la intensidad será la gravedad del estado orgánico que determinará las características del desarrollo y de la estructura delirante, acordes con el grado de destrucción o embrutecimiento de la personalidad." (Betta 460) Independientemente de las diferencias existentes entre un organismo y una máquina, es evidente que la psiquiatría repasada aquí estudia el organismo como una suerte de "máquina viva", donde determinados desperfectos producen determinados síntomas y

en la que se producen “fallas” causadas por el deterioro de ataques recibidos; la psiquis es un organismo-máquina que, como tal, puede romperse y, en consecuencia, delirar. En la psiquiatría, mucho más patentemente que en el psicoanálisis freudiano, lo emocional queda en segundo plano en relación con lo “organodinámico”, es decir, con aquello que, del organismo, del cuerpo, se altera y perturba, así, la dinámica de la psique. En Freud, al tomarse como causa posible de los trastornos de la psique la “novela familiar”, el tratamiento de la vida psíquica resulta un poco menos maquínico o, por lo menos, es parte de una maquinaria específicamente emocional y, por lo tanto, específicamente humana.⁵² Esta perspectiva maquínica o este abordaje de las complejidades de lo humano desde la máquina atraviesa toda la literatura de Deleuze-Guattari, crítica del psicoanálisis en su abuso de las determinaciones de esta “novela familiar”,⁵³ y se incorpora en la literatura argentina, por ejemplo, en Macedonio Fernández y, fundamentalmente, en Ricardo Piglia. La metáfora de la máquina, posible en Macedonio Fernández, se incita hasta producir, en Piglia, una maquinización de la metáfora. El *Museo de la novela de la eterna* actúa como una máquina de proliferación de ficciones en el presente “real”, de espacios para otros relatos-máquina. En *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la máquina de producir ficción en la realidad, o de desentender las fronteras entre lo real y lo ficcional, se encuentra en el corazón del museo y es creada por un personaje llamado Macedonio. La insistencia en la actividad proliferante, típica de la máquina de producción en serie, aparece explicitada en esta novela de Piglia, que, a su vez, explicita su hipótesis sobre la novela de Macedonio Fernández. Lo que prolifera, en los dos casos, es la ficción en el discurso constitutivo de la realidad, es decir confusión, o más bien: una confusión que compite con la confusión hegemónica que produce el Estado en forma de certeza y de naturalización, que tiene el monopolio de las versiones que constituyen la realidad. Piglia: “La policía -dijo- está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos.

⁵² Deleuze y Guattari llevarían esta especificidad de la maquinaria humana un poco más allá, hacia las máquinas sociales: “el inconsciente no es un teatro sino una fábrica, una máquina productiva; el inconsciente no delira acerca de papá-y-mamá, delira acerca de las razas, las tribus, los continentes, la historia, la geografía, siempre un campo social” (Deleuze, *Conversaciones* 229).

⁵³ “preguntamos a los psicoanalistas si ellos han escuchado alguna vez un delirio. El delirio no es familiar, sino histórico- mundial. Se delira a propósito de los chinos, de los alemanes, de Juana de Arco y del Gran Mongol, acerca de los arios y los judíos, del dinero, del poder y de la producción, y no en absoluto sobre papá y mamá. Aún más: la famosa “novela familiar” depende estrechamente de las catexis sociales inconscientes que aparecen en el delirio, y no a la inversa. Intentamos mostrar en qué sentido esto es ya cierto en la infancia. Proponemos un esquizoanálisis que se contrapone al psicoanálisis” (Deleuze, *Conversaciones* 36)

Somos servidores de la verdad” (Piglia, *La ciudad ausente* 96). La “máquina de Macedonio” (144), el museo proyectado para la instalación de la ficción en medio del presente, instalación que perturba los límites de la realidad y la ficción, es lo que Piglia explicita en *La ciudad ausente*. Una especie de máquina de guerra, el instalarse de un complejo discursivo que sirve para interferir en la realidad, en la versión discursiva de lo que se llama realidad. Esa máquina está en un centro, clandestino, de un museo.

El ser humano, en este sentido, sería máquina orgánica desde la psiquiatría, máquina deseante, inconsciente desde el psicoanálisis, y voluntad de injerto de líneas de fuga y de máquinas de enunciación alternativas a las del Estado desde el esquizoanálisis y desde Macedonio-Piglia respectivamente. En cualquier caso, una lógica de la máquina y de la complejidad de sus elementos articulados aparece en distintos planos y a distintas dimensiones, pero siempre con énfasis y nunca ausente. El lenguaje, aunque desde posicionamientos antagónicos y disímiles en muchos casos,⁵⁴ tiene siempre un lugar reservado junto con esta imagen de la máquina. O *siendo* la propia máquina. Elena Vinelli, en el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, asume que, en *Museo de la novela de la eterna*, los textos *son* máquinas que producen mundos ficcionales y que esta novela de Macedonio Fernández funciona como una máquina que produce máquinas (Piglia, *Diccionario* 61).

El motivo de la máquina puede trazarse como yendo desde la ciencia hasta la ficción, pasando por ser desde una metáfora posible hasta la forma misma de las metáforas. Su estrecha relación con el lenguaje como productor de mundos ficcionales o reales, o como intervención de lo ficcional en lo real, no deja de ser fundamental en *Los sorias* y, dicho sea de paso, es en esta genealogía que debe incluirse, vía Deleuze-Guattari, la reseña de César Aira sobre *La hija de Kheops* en la que apunta que “la literatura en él es una máquina de guerra contra la Pena” (Aira s/p). El comentario de Aira indica una relación entre lenguaje, máquina y proliferación de ficción (¿delirio?) sobre una realidad opresiva. Deleuze: “Si, una vez más, consideramos el caso del delirio, nos parece que tiene dos polos, un polo paranoico fascista y un polo esquizo-revolucionario. No deja de oscilar entre ambos polos. Esto es lo que nos interesa: la

⁵⁴ Ocuparía largas páginas trabajar en una distinción concienzuda de los posicionamientos generales entre el postestructuralismo y las aristas que motivan a Deleuze, perfiles a menudo considerados, sin embargo, afines. Entre el psicoanálisis freudiano, el lacaniano y Deleuze-Guattari, existen diferencias profundas e inconciliables y, de hecho, no es arriesgado suponer que todas las diferencias que existen entre estos autores son desinencias de la profunda distancia de raíz que existe en sus posicionamientos en relación con el lenguaje.

esquizia revolucionaria por contraposición al significante despótico.” (Deleuze, *Conversaciones* 41). Y:

“Por nuestra parte, diferenciamos, de un lado, la esquizofrenia como proceso y, de otro, la producción del esquizofrénico como entidad clínica apropiada al hospital: ambos están en proporción inversa. El esquizofrénico del hospital es alguien que ha intentado algo y ha fracasado, que se ha derrumbado. No decimos que el revolucionario sea esquizofrénico. Decimos que hay un proceso esquizofrénico de descodificación y desterritorialización cuya conversión en producción de esquizofrenia clínica sólo puede ser evitada por la actividad revolucionaria.”

(Deleuze, *Conversaciones* 40)

En *Los sorias*, la tecnología, y particularmente la máquina, ocupa un lugar fundamental en el que preveo detenerme. La ciencia, que por otro lado funciona como un discurso amalgamado con el de la magia y el esoterismo, ocupa también gran parte del discurso del narrador, que enuncia al mundo como una máquina. De hecho, es representado, tal y como se percibe desde la psiquiatría a la psicosis, una suerte de “máquina rota”. Todo el proceso por el cual la psiquiatría narra la psicosis y, particularmente, el síntoma delirante, es el que se narra en este mundo, máquina dañada por una causa exógena en complicidad con una endógena. La causa exógena es lo que el narrador llama el *Anti-ser* (Laiseca, *Los sorias* 1170). La endógena, los hombres cómplices de su plan para acabar con el mundo. La cuestión teológica o metafísica será por el momento postergada.

He discurrido anteriormente acerca de funcionamientos homólogos a los de la narración de la psicosis, del delirio en psiquiatría, y de esta especie de máquina rota en la que se ha convertido el mundo de *Los sorias*: daño, rotura de la máquina, consecuencias que consisten en la fundación de un mundo alternativo. De acuerdo con el psicoanálisis, he recordado que esta fundación del mundo alternativo responde antes a un intento de restauración de lo reprimido que a un “pensamiento desviado” en sí. La máquina, en definitiva, está rota. La evidencia se marca en los momentos en que reaparece, momentáneamente, la huella del “pasado” “real”. Préstese ahora especial atención al campo semántico utilizado:

“El pasado anulado juntó las huestes de sus memorias astrales semianuladas, intentando volver. Mejor dicho, como se trataba de algo más que un olvido, podría decirse: trató de reconquistar su lugar lo que nunca fue.”; “Nadie se

enteraba [de los cambios] pues cada cambio venía acompañado de falsas memorias para cada ser, las cuales hacían que éste justificara dicho cambio.”; “Como siempre, este secreto más allá de los secretos, era conocido por mendigos, linyeras y otros vagabundos, y únicamente por ellos (...) Todos reconocían (...) que la irrupción temporal referida sería la última. La energía gastada había quemado para siempre los restos de las viejas películas temporales del “pudo ser”.

Dudaban en cambio sobre el origen de esta suerte de movimientos tectónicos del tiempo, de esta regrabación del pasado. Algunos pensaban que la culpa la tenían los pocos minutos detonados contra la guerrilla de Chanchín del Sur; ello, a su vez, por reacción en cadena, se habría propagado hasta la remotísima Era Azoica. Sin embargo, pronto fueron disuadidos por los demás. (...) El Anti-ser se valía de ellas [de las armas] como una excusa para hacer creer (...) que el “pasado” había desaparecido de manera irreversible a exclusiva causa de los hombres” (Laiseca, *Los sorias* 1169-1170).

O bien: “La hecatombe podría haberse producido de un día para el otro, luego de una preparación de miles de años. Ese desastre a su vez, esta epopeya a la inversa, puede que esté gestando la aniquilación de toda la cinta magnética viviente espacio-temporal, donde el ser humano está asentado” (651).

Estas “películas temporales”, estas “regrabaciones del pasado” que vienen “acompañadas de falsas memorias para cada ser”, estas “cintas magnéticas”, son algo más que metáforas del cosmos laisecano y ofician como “archirrelatos”, bosquejos de una versión de mundo que incluyen a todos los individuos del mundo con excepción de quienes viven en sus fronteras: los vagabundos, los linyeras.⁵⁵ Aquí, los linyeras, el narrador y también los lectores, estarían ocupando la función de “lectores-psiquiatras” sin *thelos*, al inquirir las causas organodinámicas que originan el delirio y los síntomas y exteriorización de ese delirar. Los debates y las especulaciones sobre estos asuntos son también análogos a los de los psiquiatras: si las causas son internas o externas o bien en qué orden de importancia deben ser interpretadas, o cuál es la frecuencia de los síntomas. Basta releer los fragmentos arriba seleccionados para encontrar estas inquietudes y estas cavilaciones.

El rol de lector-psiquiatra es al mismo tiempo el rol de lector de una máquina rota. Es, de hecho, eso mismo lo que hace el narrador: analiza un desperfecto. En *Los*

⁵⁵ Para que el linyera sea una figura capaz de comprender estos movimientos cósmicos que arman y rearman el “archirrelato” del mundo de *Los sorias*, este “mundo”, se deduce, está presentado como un mundo-ciudad, es decir, hay un “panurbanismo” en la creación de este mundo. De otro modo, la figura del linyera debería ser más provinciana y menos universal. En otras palabras: si la figura del linyera como “sabedor de los movimientos tectónicos de las memorias del mundo” es universal, eso se debe a que la estructura urbana, la estructura de la ciudad se ha universalizado.

sorias, la máquina de enunciar el relato unánime de la realidad sufre la paradójica reincorporación de un pasado sepultado, de otro relato. Si en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la máquina de Macedonio se hallaba en un lugar clandestino produciendo relatos que se infiltraban en los relatos oficiales del Estado, *contra-conspirando*, en *Los sorias* esa máquina de enunciar el “archirrelato” es el mundo mismo en pleno delirio, en plena reconstrucción de una realidad con el material del sedimento, de la huella mnémica.⁵⁶ El problema, en este último caso, está planteado, a simple vista, en términos maquínico-morales en última instancia; en Piglia, se postulan en términos maquínico-políticos. Una máquina rota, en *Los sorias*, que sufre irrupciones de pasados-otros que desaparecen después para siempre y que amenaza con la rotura, y eliminación también para siempre, incluso del pasado-prótesis, del pasado delirante pero legitimado, efectivamente existente, instalado como nuevo archirrelato:

“Sólo un conocimiento universal de la verdad, aún podía detener la aniquilación de los tiempos. Como no era posible recuperar los pasados “ya no sidos”, al menos debía impedirse la caducidad del pasado actual. Ellos [los vagabundos, únicos seres conscientes de lo que estaba sucediendo a nivel cosmológico] tenían la sensación de que a éste –el recordado por todos los habitantes del mundo en que vivían- podía considerársele como el último pasado; el próximo objetivo sería la disolución del cosmos en la nada. Por eso resultaba tan importante ganar la guerra” (1171)

Si la máquina de enunciar archirrelatos, cualquiera sea su legitimidad (porque todo relato es legítimo aquí, en el fondo como en el caso del delirio, *siempre y cuando su función sea recomponer una ausencia constitutiva*), se consume, desaparece la enunciación y se produce “la disolución del cosmos en la nada”. La máquina, la enunciación y, cabe decirlo a estas alturas, el artificio, *es*, aquí, el cosmos. Lo importante es no detenerse, no parar de narrar archirrelatos. Si la máquina de Macedonio, en *La ciudad ausente*, “construy[e] recuerdos pero nada más” (Piglia 168), la máquina-cosmos de *Los sorias* es una tácita voz asumida y con el monopolio del pasado, aunque se vea modificado. Construye recuerdos, y “nada menos”, habría que decir para este caso. Y, como en el caso de la máquina de Macedonio de Piglia, este mundo-cosmos tampoco “pued[e] parar” (id.).

⁵⁶ Recordar la cita tomada de Freud en el apartado “Delirio” del libro “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”.

Esta máquina de archirrelatar, entonces, configura el horizonte de todos los relatos posibles. Y ese horizonte de todos los relatos posibles es el delirio. En *Los sorias* no está en juego la disputa por las versiones de la realidad narrada, porque ninguna de las intervenciones del pasado tuerce el presente: la correlación de fuerzas en la guerra continúa con otros significantes y la historia, ese pasado, al modificarse, no se modifica en la conciencia de sus actores.⁵⁷ El relato sigue en pie, y sus actores no tienen conciencia de los cambios. Son objeto del delirio en el que el mundo ha entrado como máquina rota por el *Anti-ser*. Ese pasado, de significantes y hechos alterables pero de conciencias inalterables, no es problema de hombres sino del cosmos; un cosmos roto que intenta, colmado de vitalidad y de buena salud, recomponerse.

En estas dos formas de la historia que por momentos se interrumpen una a otras, una, aquella cuyos significantes coinciden (casualmente) con los de la "realidad" del lector, muere paulatinamente ("El pasado anulado juntó las huestes de sus memorias astrales semianuladas, intentando volver (...) la irrupción temporal referida sería la última" -1169-1170-), y nada sucede. La verdadera amenaza reside en la posible muerte del otro pasado, del pasado delirado, del "último pasado" (1171). Si el delirio y la literatura son en Laiseca, y en Deleuze y en Piglia, "una salud",⁵⁸ *Los sorias* pone en escena los riesgos de borrar las memorias de una máquina delirante.⁵⁹

⁵⁷ Notable posición sobre la historia, dicho sea de paso, aquella que supone que son las conciencias, y no los hechos, los que deben cambiar para que se produzca un efecto de historicidad.

⁵⁸ "Este conjunto de textos, de los cuales algunos son inéditos, otros ya publicados, se organiza en torno a determinados problemas. El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua de algún modo extranjera. Pone a la luz nuevas posibilidades gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos acostumbrados, la hace delirar. Pero el problema de escribir es también inseparable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando en la lengua se crea otra lengua, el lenguaje entero tiende hacia un límite "asintáctico", "agramatical", o que se comunica con su propio afuera.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que él es su afuera: está hecho de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. Por eso existen una pintura y una música propias de la escritura, como así también efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Es a través de las palabras, entre las palabras, que se ve y se oye. Beckett hablaba de "horadar agujeros" en el lenguaje para ver u oír "lo que se oculta detrás". De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, "mal visto mal dicho", es un colorista, un músico.

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una historia y de una geografía que se va reinventando permanentemente. Es el delirio el que las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Son acontecimientos en las fronteras del lenguaje. Pero cuando el delirio se vuelve *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya nada se oye ni nada se ve a través de ellas, excepto una noche que perdió su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud." (Deleuze, *Crítica* 9).

⁵⁹ Los énfasis, en estas páginas de *Los sorias*, están puestos, es verdad, sobre la legitimidad "mayor" del pasado vinculado con el de la "realidad": "Como no era posible recuperar los pasados "ya no sidos", *al menos* debía impedirse la caducidad del pasado actual". (Laiseca 1171. Las bastardillas son mías). Toda la estética laisecana va, sin embargo, a contrapelo de las preocupaciones de narrador y linyeras. Y, de hecho, la valoración de este mundo *en delirio* es, en un nivel, la poética laisecana en sí misma: un realismo roto en el que intervienen elementos completamente impropios a tomar el lugar de lo ausente. Y

En *La ciudad ausente*, la máquina de Macedonio, siempre conspiradora y por lo tanto peligrosa para la sociedad de control y el Estado que la propicia, empieza en lo clandestino y termina, abandonada, en lo clandestino, siempre subalterna y sufriente. *Los sorias* es una novela en la que el cosmos *está ya delirado*, en la que se borran las memorias “normales” pero en la que el riesgo mayor lo constituye el borrado de las memorias delirantes. *Los sorias* es en este sentido la utopía de *La ciudad ausente*: la máquina ya no en un sótano sino con las formas mismas del cosmos, del mundo. Por eso, *Los sorias* no es la historia de una batalla de Tecnocracia contra Soria y Unión Soviética aliadas, sino la historia de la agonía del delirio como mundo posible (fin de la utopía). Ese mundo delirante está representado en lo humano por el personaje de Monitor. Su derrota es la fase material de la victoria de un Anti-ser derrotando al delirio, a la literatura, a la salud.

La triste historia, en definitiva, del desmontaje y la desaparición paulatina de una máquina que delira.⁶⁰

Al fin y al cabo: ¿qué es una máquina? Conceptualmente, las máquinas simples se componen de un conjunto de mecanismos capaces de transformar una fuerza aplicada en otra saliente, habiendo modificado previamente la dirección o sentido, la magnitud de la fuerza o una combinación de ellas.⁶¹ Una máquina no es sino, en sentido deleuziano, aquello que “empieza por transformar la sucesión en simultaneidad” (Deleuze, *Crítica* 108), una superposición y yuxtaposición de objetos que transforman una fuerza. Es, en lo que a estas mis indagaciones concierne, la máquina la que ha narrado antes que el discurso, que funciona como la máquina.

Las hipótesis saussureanas de *Curso de lingüística general* pusieron en primer plano la posibilidad de objetar, posteriormente, la definición del signo como máquina armónica, estable, de significación en última instancia regulada por la estructura.⁶² En

es, en última instancia, la selección de una lucha épica por conservar *este* pasado, el “pasado actual”, el “ninguneado” por narrador y linyeras, el delirante, lo que se narra en *Los sorias*.

⁶⁰ Desaparición que se advierte, también, en la “máquina-novela” como tal: el “pasado” de la novela también es, paulatinamente “comido”, y esto genera la desaparición (inexistencia, “nunca-existencia”) de capítulos de la novela, esto es, del “pasado delirante”. En la página 1310 dice el narrador: “Fue una suerte que Giri no se encontrara con Tota –la perra terrible a la cual se hizo mención en el capítulo 152-...”. La mención a esa perra, en ese capítulo, es decir en ese pasado, no está. *Los sorias* es, así, el inverso de *El libro de arena* o del libro de Ts’ui Pen: en lugar de proliferar hacia lo infinito, estaría encogiéndose hasta desaparecer.

⁶¹ Fuente: “Las máquinas simples: cuáles son y qué características tienen”, en *ABCpedia* (v. Bibliografía).

⁶² Para un ilustrativo desarrollo, bien que introductorio, de los presupuestos del estructuralismo lingüístico, véase Terry Eagleton, “El postestructuralismo”, en *Una introducción a la teoría literaria*.

Derrida, esta estructura no implica “alguna unidad orgánica, originaria y homogénea, que en un momento dado viene a dividir, a recibir la diferencia como un acontecimiento”, (Derrida, *Márgenes de la filosofía* 49) sino que “desde siempre empezó a anunciarse y a trabajar” (Derrida, *La estructura y la diferencia* 386). Una máquina de significantes “desde siempre” parcialmente incapaces. No hay transformación de la energía en esta máquina rota, porque no hay superposición real de elementos: esos elementos, esas fuerzas, significante y significado, si se quiere, no se combinan para una polea o para una palanca. Hacen los movimientos que les correspondería de estar combinadas pero sin estarlo, por separado, de ahí la reiteración del término “efecto” en las especulaciones post saussureanas, e incluso saussureanas, sobre el signo. No existe el punto central en el que finalmente se produzca el primer giro hacia un encuentro con la realidad en cuanto tal, que es para lo que sirve la máquina del lenguaje de acuerdo con la superstición occidental. En ese punto central, en ese centro, tiene lugar el vacío:

“Y Personaje Iseka arribó finalmente, con su alfombra de Aladino, a la parte más profunda y prohibida (...). Abajo, en el centro, estaba la enorme caja oblonga que contenía el Gran Secreto. Tardó una hora en bajar las gradas. Ya en el fondo, caminó unos pocos pasos y pulsó la orden de apertura (...) Personaje bajó, buscando el corazón iluminado.

Adentro de la impresionante computadora, de la Máquina Maestra de Maestras, en el centro del jardín de los megahierros, no había cosa alguna. Ni siquiera las cápsulas de fundación” (Laiseca 825)

El mundo, y la propia Tecnocracia, operan forcluidos, en delirio. No es casual que Tecnocracia sea el país que defiende, hasta su aniquilación, esta máquina, tan fiel y realista si a lo real lo rige el lenguaje, máquina que no anda “bien” y que, en déficit, manifiesta la voluntad de vivir. Las “funciones” de esta máquina, denominadas como tales, no hacen sino ser consecuentes con esta literalización de la metáfora: “Monitor” (pieza de la maquinaria estatal); “Personaje Iseka” (pieza de la maquinaria narrativa); “Tecnocracia” (maquinaria política).

3.2. Correlación accidental de significantes: ficción y referente

El subtítulo que encabeza este apartado exige un señalamiento preliminar: en *Los sorias* aparecen significantes idénticos a los del universo discursivo “real” (por ejemplo, “Rusia”, “Napoleón”, “Francia”, “Hitler”, “Mozart”), pero, entramados en la novela, no son equivalentes. En *Los sorias*, es esta fisura entre lo idéntico y lo equivalente lo que nombramos como la accidental correlación entre significantes “ficticios” y “reales”. Al manifestarse “coincidente por casualidad” con relación a lo “real”, este factor acentúa el carácter autónomo de la ficción:

“Un millonario joven, llamado Napoleón, compró un planetoide deshabitado de “equis” kilómetros de diámetro y se instaló en él a vivir. Con máquinas carísimas produjo aire, luz, calor, gravedad artificial. Dividió la superficie del cuerpo celeste (...) en una serie de países arbitrarios y les puso nombres que él inventó. No sé... Francia, por ejemplo *—te estoy diciendo un sonido cualquiera...—* Inglaterra, Alemania, Austria...” (Laiseca, *Los sorias* 49. Las bastardillas son mías).

Del mismo modo, las menciones “Soria” y “Unión Soviética” no están operando, tampoco, en términos de documento.

“La lógica de los discursos —retomo a Ferro ahora en esta clave— y la lógica de lo que llamamos “mundo”, o “realidad”, son inconciliables” (Ferro, *La ficción* 92-93). No existe, para ser preciso, una sola palabra que pueda dar cuenta del mundo, sino que las palabras dan cuenta sólo de las palabras, del lenguaje. Lacan:

“Recuerdan que en lingüística existen el significante y el significado, y que el significante debe tomarse en el sentido del material del lenguaje. La trampa, el agujero, en el que no hay que caer, es creer que los objetos, las cosas, son el significado. El significado es algo muy distinto: la significación, les expliqué gracias a San Agustín que es tan lingüista como Benveniste, remite siempre a la significación, vale decir a otra significación. El sistema del lenguaje, cualquiera sea el punto en que lo tomen, jamás culmina en un índice directamente dirigido hacia un punto de la realidad, la realidad toda está cubierta por el conjunto de la red del lenguaje. Nunca pueden decir que lo designado es esto o lo otro, pues aunque lo logren, nunca sabrán por ejemplo qué designo en esta mesa, el color, el espesor, la mesa en tanto objeto, o cualquier otra cosa.” (Lacan, *Las psicosis* 52)

Derrida: “No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (Derrida, *De la gramatología* 32).

Estas postulaciones lingüísticas, y fundamentalmente sus implicancias, permiten percibir de qué modo y hasta qué punto la operación mencionada en *Los sorias* constata el problema de la imposibilidad del lenguaje para designar al mundo. Esto, desde luego, no niega la existencia de lo real, sino que aclara que “la realidad toda está cubierta por el conjunto de la red del lenguaje”. Del mismo modo, la construcción de los estados-nación no son (y los teóricos poscoloniales, meticulosos lectores de las obras derridianas, bien lo saben) sino fronteras zanjadas por la guerra y legitimadas por el lenguaje:

“La emergencia de una “racionalidad” política de la nación entendida como una forma de la narrativa –estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativas- tiene su propia historia. Está, por un lado, sugerida en la perspectiva de Benedict Anderson según la cual espacio y tiempo de la nación moderna se ven encarnados en la cultura narrativa de la novela realista; por otra parte, es explorada en la lectura que Tom Nairn realiza del racismo postimperial de Enoch Powell, basado en el “fetichismo-símbolo” que habita su poesía febril, neorromántica”. (Bhabha, *Narrating 2*)

Así, “Rusia” no “designa” la parcela de territorio de coordenadas 60° 0' 0" N, 100° 0' 0" E, sino que ese territorio estaría mucho más desunido (de lo que se lo supone) si no estuviera cubierto por el conjunto de la red del lenguaje que hace que se la considere nación soberana.

Sin embargo, la operación de *Los sorias*, el denominar “Rusia” a una porción de tierra igualmente colosal que aquella que está entificada por la palabra “Rusia” en este lado de la frontera denominado “realidad”, hace otra cosa que dudar de la capacidad de significación de lo real por parte del lenguaje: otorga al territorio de la ficción un grado de autonomía tan pronunciado y radical, que da cuenta de la autonomía del lenguaje en el territorio de la “realidad” misma. En otras palabras: sólo este manejo especular y por lo tanto falsificador de los significantes es el que puede mostrar el procedimiento específicamente ficcional y falsificador de *todo* lenguaje. Esta operación hace al lenguaje apropiarse, desde su autonomía, de la realidad, como si estuviera reflejándola pero sin tocarla ni vincularse con ella. O más claramente: el lenguaje crea una realidad antojadiza como la ficción de la que está hecho lo humano. Pero, inmerso lo humano en el lenguaje, la operación creativa sólo se vuelve visible a través de una ficción que la ponga en evidencia con los mismos elementos. Allí donde “Soria” ya no es la provincia

española ni “Mozart” el compositor salzburgués ni Napoleón el Napoleón “histórico”, sino expresiones desviadas, el lenguaje de la ficción muestra una cualidad que es en realidad del lenguaje, a secas: la de postular toda la realidad con su red autónoma. Que la Unión Soviética de este lado no tenga cosa alguna que ver con la Unión Soviética del lado de *Los sorias* sugiere, a lo largo de una inmensa parte de la novela, que los significantes “realidad” y “ficción” también cubren lo real con esta jerarquización inobjectiva. La Rusia “real” no sería, en rigor, más real que la Rusia de *Los sorias*, porque la operación del lenguaje para dar entidad es exactamente la misma.

Existe la realidad y existe el lenguaje. Y existen los cruces entre la realidad y el lenguaje. La correlación accidental de significantes entre los de la “realidad” y los de la “ficción” en *Los sorias* marca que todo intento por designar la realidad con el lenguaje remite antes a la autonomía del lenguaje que a una representación de la realidad.

Pero hay más: he dejado entrever que a lo largo de esta historia, el mundo de *Los sorias* sufre “fisuras” temporales y que, poco a poco aunque nunca en forma definitiva, la “realidad”, es decir el conjunto de significantes que pretenden referir a la realidad más acá de la ficción, se va filtrando en la imaginaria de la novela:

“Antes de seguir debe aclararse que las irrupciones de falsas memorias (o, si se prefiere, de las únicas verdaderas) pocas veces eran totales. Salvo las mutaciones referidas, los sucesos continuaban idénticos. A lo sumo variaba un nombre y apellido (Monitor solía transformarse en Julio César, por ejemplo), o un teatro de operaciones (Soria pasaba a ser la Soria Cisalpina), los rusos eran ahora los germanos y Tecnocracia, la península itálica en épocas del Imperio) o las armas (en vez de blindados o astronaves de combate, legiones que luchaban con espadas). Pero todo resultaba igual (...) Resultaba torcido, en todo caso, el “falso” pasado surgido de las sombras” (Laiseca 1171. Errores del original).

Tanto el primer paréntesis como la palabra entrecomillada operan en un mismo sentido en la cita. Mientras que “falso” está aludiendo al pasado “histórico”, es decir a la irrupción de un pasado que coincide, ahora sí, en todo con los significantes utilizados en nuestra historia “real”, el primer paréntesis repara en la construcción “falsas memorias” sin comillas diciendo “(o, si se prefiere, de las únicas verdaderas)”. La ambigüedad del narrador resulta perturbadora: no jerarquiza, permanece siempre ante la posibilidad de que lo falso sea “falso”, o aclara entre paréntesis que lo que se considera falso puede en realidad ser lo único verdadero. Y, cuando aclara que, por esa intrusión

¿falsa? de la historicidad que nosotros, los lectores, conocemos como verdadera, “los rusos eran ahora los germanos y Tecnocracia, la península itálica en épocas del Imperio” (id.), no se siente, el narrador, en la necesidad de explicar qué cosa serían las épocas del Imperio ni qué cosa serían los germanos. Simplemente, da esa información por sabida. En este momento, se filtran los significantes de la historia “real”.

En el cuento “Una flor amarilla”, Julio Cortázar hace narrar a un borracho la historia de una repetición infinita de avatares, de hombres cuyas identidades se veían modificadas pero no los patrones generales de sus actos a lo largo de sus historias personales:

“Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, que pasar de lavaplatos a dueño de una buena panadería en Montparnasse es la misma figura que saltar de Córcega al trono de Francia, y que escarbando despacio en la historia de su vida encontraría los momentos que corresponden a la campaña de Egipto, al consulado y a Austerlitz, y hasta se daría cuenta de que algo le va a pasar a su panadería dentro de unos años, y que acabará en una Santa Helena que a lo mejor es una piecita en un sexto piso, pero también vencido, también rodeado por el agua de la soledad, también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas” (Cortázar 65)

En el caso del cuento de Cortázar, se eslabonan dimensiones históricas a dimensiones históricas, y la hipótesis misma, el eslabonamiento, es el argumento para lo potencialmente fantástico. Pero el relato de Laiseca va un paso más allá, y, al yuxtaponer las figuras de Julio César y Monitor, opera poniendo en escena el espesor del realismo: viene a indicar que, si los referentes son utopía, en el plano del lenguaje y sus operaciones, la ficción puede ser la línea de continuidad, el avatar sin original, la réplica sin patrón, de la llamada realidad. Por eso el paréntesis en el relato: ficción y realidad, bajo esta concepción del lenguaje, son perfectamente intercambiables, porque aquí se las presenta como no dependientes de una correlación con la realidad, con la presencia, que las legitime como existentes.⁶³ El mundo, las cosas, los objetos, el afuera,

⁶³ Planteo, el de este pasaje, profundamente antimetafísico. *De la gramatología*, y acaso “*La différence*”, son ejemplos significativos en los que Derrida expone las complicidades entre la escritura fonética y el logocentrismo. La escritura fonética, señala Derrida para una arqueología del logocentrismo, es representación de la palabra hablada y por lo tanto, supersticiones occidentales mediante, de la presencia metafísica del logos, del sentido (Derrida, *De la gramatología* 68-69). Pero ocurre que esta especie de “violencia originaria” (69) de la escritura que “está en lugar del” habla, “no le sobreviene a un lenguaje inocente” (69). “Hay una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término

lo dado, la cosa-en-sí, es, una vez que se enhebra quiméricamente en el lenguaje, tan legal como todo lo que el lenguaje articula. Cuando el narrador no da explicación alguna sobre la Soria Cisalpina, sobre los germanos y sobre el Imperio, se debe a que se elige conocedor de los significantes de la “realidad” y nos sabe conocedores a nosotros, en tanto lectores, de estos significantes. Justamente por eso la intercambiabilidad surte efecto: la “historia” “real” es, en *Los sorias*, tan falsa como verdadera. De aquí se desprende que también los significantes que circulan en *Los sorias* son verdaderos y falsos.

Bajo estos dos casos, el de Cortázar y el de Laiseca, subyacen otras diferencias: en la cita de Laiseca se lee: “Salvo las mutaciones referidas, los sucesos continuaban idénticos”. En Cortázar, se dice, en última instancia, que “Todo era análogo” a una secuencia temporal otrora similar en su generalidad. En el fragmento omitido en la cita de más arriba, se dice en *Los sorias*: “Pero todo continuaba desarrollándose igual, con la misma correlación de fuerzas entre los beligerantes. El presente, aun con todas las transformaciones aludidas, hacía sentir su poderoso campo gravitatorio y era casi inmodificable. Resultaba torcido, en todo caso, el “falso” pasado surgido de las sombras” (1171). Las analogías en Laiseca y en Cortázar no son las mismas. En Cortázar se produce, al menos en la ebria teoría del personaje, un eterno retorno con actores distintos que reproducen los mismos ciclos en contextos diferentes. En Laiseca, en cambio, es el presente el que derrota al pasado: “El presente, aun con todas las transformaciones aludidas, hacía sentir su poderoso campo gravitatorio y era casi inmodificable” (id.). El efecto es muy otro: aunque retornen los significantes de la “realidad”, es decir aunque retorne el mismo contexto, el presente es irreductible al eterno retorno, e incluso, frente a él, el propio pasado se ve en la obligación de “torcerse” (id.). La diferencia es ilustrativa y es una lección de (anti)metafísica y de historia.⁶⁴ ninguna esencia tomará el lugar de lo existente: la fuerza irreductible del presente, lo irreversible de la historia, es la única forma de presencia. En la concepción

(...), escritura” (69). Y es una (archi)escritura en la que “En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple.” (69). No hay, en términos generales entonces, presencia representada por el lenguaje. El lenguaje re-presenta algo nunca presente.

⁶⁴ En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade define a la historia como la “corrosiva acción consistente en la revelación de la irreversibilidad de los acontecimientos” (Eliade 97) en los sujetos. En este sentido estricto, la concepción del tiempo es por definición histórica en *Los sorias*, y puede sintetizarse desde esta perspectiva como una batalla que se da, fundamentalmente, entre el tiempo mítico de las sociedades arcaicas y el tiempo histórico de las sociedades modernas.

de la historia de *Los sorias*, si la existencia no precede a la esencia, al menos la existencia no se deja reducir por la esencia. Esto, sin duda alguna, tiene todo que ver con el teorema de la incertidumbre, que es un teorema de lo irreductible al cálculo por excelencia.

De la correlación accidental de significantes a una concepción de la historia en *Los sorias*, pasando por consideraciones de cariz postestructuralista. Las relaciones no son todo lo delirantes que parecen, y guardan una estrecha relación con la historia y con la temporalidad en general. No es casual, así, que, en *Los sorias*, lo que tienda a retornar sean las huellas de la historia, es decir, las huellas de lo que se conoce a través de la escritura, y no es casual que llegue precisamente como huella, y que su presencia sea una forma de la huella, indicio de una presencia que no termina de ser tal y que, en última instancia, desaparece por completo.⁶⁵ La correlación es un elemento que encierra otros, y que da cuenta de una relación específica con los significantes que se utilizan para definir lo “real”: precisamente, una relación de igualación.

De esta igualación es precisamente de donde surge una teoría de lo irreversible y de lo antimetafísico. Porque si, justamente, el pasado, es decir aquí, la “realidad”, no es “más” que el presente, es decir aquí la “ficción”, ese presente no tiene condicionante ni origen y no se define por la negativa, es decir, por lo que no llega a ser como discurso: veraz, real, legitimado por el pasado. Como si la hipótesis implícita aquí fuera, únicamente en esto, del todo hegeliana: “el ser consiste en el aparecer”.

Por último: la desjerarquización entre realidad y ficción puede ser leída, como lo plantea Derrida, como otro punto más en la desarticulada historia del origen de una escritura postlogocéntrica, una escritura no lineal, plurilineal, esa escritura que Derrida cree ver en el ideograma chino:

“...desde hace mucho tiempo sabemos que la escritura china o japonesa, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desarrollándose al margen de todo logocentrismo” (Derrida, *De la gramatología* 142).

⁶⁵ “El fenómeno [de la aparición del pasado, de la historia] duró aproximadamente tres meses en total, antes de su desaparición abrupta y completa” (Laiseca 1171).

Tampoco es casual un cierre de apartado que vincule a Derrida con Laiseca: ambos encuentran en el ideograma chino una alternativa a la escritura monodireccional, compuesta por oposiciones jerárquicas, cuyas debilidades se encuentran en la estructura misma del signo lingüístico occidental de acuerdo con la crítica deconstructivista. Una vez más: que los personajes de Laiseca se justifiquen en su delirio alegando que participan en novelas chinas (Laiseca, *Beber* 116-117), o que el prólogo del “traductor” en *Poemas chinos* señale sobre el ideograma (Laiseca, *Poemas chinos* 7) aspectos del todo y en todo afines a los mencionados por Derrida en *De la gramatología*, hace posible, como lo he mencionado líneas atrás, que *Los sorias* se ubique, en estas correlaciones accidentales de significantes, *al mismo tiempo* en la realidad y fuera de ella.

3.3. Temas y motivos del delirio en *Los sorias*:

3.3.1. Arquitecturas y decoración

Las piezas arquitectónicas y los elementos decorativos, insistencias de la obra en general de Laiseca, aparecen en *Los sorias* como elementos centrales de escenificación del delirio megalómano y de la desmesura. Por un lado, la arquitectura y la decoración son formas que adopta el totalitarismo en la novela, en la medida en que las grandes construcciones, palacios, foros y monumentos son los centros de aparición de los líderes carismáticos (el caso paradigmático es Monitor) e invisten al tirano de (literal y figurativa) grandeza.

Al mismo tiempo, el cuerpo mismo de la novela, como objeto, resulta caramente consecuente con el cuerpo de la ciudad. Gobierno totalitario (y algo más que eso, como se indicará en breve), país llamado como la forma de gobierno y, además, superpotencia desmesurada, ciudad (Monitoria) que evidencia lo gigantesco de sus edificios y hasta de los emprendimientos arquitectónicos de los vagabundos, Tecnocracia constituye una cadena de megalomanías de la cual la arquitectura y la decoración son sólo dos de sus eslabones.⁶⁶

⁶⁶ Totalitarismo, locura y megalomanía participan, en el contexto que he creado, del mismo campo semántico. Arendt: “En realidad, los dictadores totalitarios no se lanzan conscientemente por el camino de la locura. El hecho es más bien que nuestra sorpresa ante el carácter antiutilitario de la estructura del

Pero la megalomanía no alberga más que una función de la poética delirante. Hay, aquí, más implicancias. Presento a continuación tres casos y tres implicancias:

El primero remite a una peligrosa excursión (con resonancias de catábasis) de Personaje Iseka hacia las instalaciones de la policía secreta tecnócrata. En ese recorrido por pasillos blindados y subsuelos escondidos bajo falsas superficies, figura la siguiente descripción: “Pese a lo recargado, ecléctico e incongruente de la decoración interior había cierta armonía y una fuerte presencia” (437). Este fragmento debe ser puesto en una suerte de “contexto poético”, que no sería el contexto de la historia, del argumento, sino un contexto de indicios sobre la dirección estética que sugiere el texto. En la página que antecede a la cita de 437, Personaje Iseka debe actuar, a modo de “contraseña”, con un falso mayordomo de la casa que oficia como “pantalla” de acceso a la “ciudad clandestina” que alberga a la policía secreta tecnócrata:

“También el jardinero estaba armado; y el mayordomo, que en ese momento la interpelaba con una sonrisa de camello muy parecida a la que tenía en ocasiones el hombre de la sonrisa de camello:

—Buenos días, señor. ¿En qué puedo servirlo?

—Buenos días. Me informaron que el dueño de esta casa posee una enorme biblioteca sobre el tema de arqueología, y que permite a los estudiantes su consulta. ¿Cree usted que me autorizaría?

Mayordomo, con cara de boludo:

—¿Y cuánto tiempo necesitaría usted para esa consulta?

—Veinte minutos y un tercio.

Con una privación aún más absoluta, si cabe, de todas las facultades intelectuales:

—¡Ah! Un estudiante de arqueología... Sí, cómo no. El amo estará encantado de ayudarlo. Pase.” (436)

He destacado, de la breve cita que precedió a esta última, un fragmento en el que el comentario sobre la decoración remite mucho más enfáticamente a la propia

Estado totalitario procede de la errónea noción de que al fin y al cabo estamos tratando con un Estado normal —una burocracia, una tiranía, una dictadura—, noción debida a nuestra desatención a las enfáticas afirmaciones de los dominadores totalitarios según las cuales consideran al país en donde se han apoderado del poder sólo como sede temporal del movimiento internacional en el camino hacia la conquista mundial, conciben las victorias y las derrotas en términos de siglos o de milenios y según las cuales también los intereses globales siempre se imponen a los intereses locales de su propio territorio” (Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* 331); Deutscher: “Los vulgares slogans eugenésicos en un caso, las retumbantes frases económicas en otro, fueron el prelude de «una muestra de prodigiosa insania, en la que se invirtieron todas las normas de la lógica y todos los principios de la Economía»” (Idem); Weber: “La caracterizan [a la dominación carismática], antes bien, la revelación o la creación actuales, la acción y el ejemplo, las decisiones particulares, o sea en todo caso —medido con la escala de las ordenaciones estatuidas— el elemento *irracional*” (Weber, *Economía y sociedad* 712. Las bastardillas pertenecen al original).

desmesura, incongruencia, eclecticismo y a la propia condición de “recargada” de *Los sorias* que a las paredes del laberinto clandestino de la policía secreta tecnócrata. O, por lo menos, hay, demasiado pocas líneas atrás (en la cita de 436), un recordatorio acerca de la importancia de “hacerse el boludo” para traficar un doble fondo, uno clandestino, mientras se habla un lenguaje artificial *de superficie*, mal actuado. Las capas se superponen, y pasan a volverse hartamente susceptibles de ser enfocadas con esta lógica paranoide. El paralelismo permanente, los niveles de alcance de los procedimientos utilizados en esta novela serán tema específico de otro apartado, pero aquí cabe adelantar que la arquitectura y el decorado en el ejemplo anterior a la última cita se articula con la de 436 configurando una secuencia: *superficie (mayordomo con sonrisa de camello, en mansión)*-“hacerse el boludo” (*estudiante de arqueología y actuación con el “mayordomo”*)-*zona solapada (túneles de la policía tecnócrata bajo la mansión)*, que se repite en el plano de la arquitectura de la propia novela: *superficie (pasillos de la policía secreta tecnócrata)*-“hacerse el boludo” (*descripción del decorado en los pasillos*)-*zona solapada (descripción a base de adjetivos absolutamente encajables y de hecho encajados a la propia novela y poética del autor)*.⁶⁷

El recurso del “doble fondo” es ilustrativamente traído como tal en la repetición evidenciada en la descripción de caracteres: el mayordomo es descrito con “una sonrisa de camello muy parecida a la que tenía en ocasiones el hombre de la sonrisa de camello” (436). Esta extraña (pero no) unificación de dos personajes en un solo adjetivo oficia como la secuencia presentada, que funciona, única, para los dos niveles o “arquitecturas”.

⁶⁷ “Recargado”, “ecléctico”, “incongruente”: es sugerente reunir ahora, sintéticamente, los tres adjetivos en una descripción tomada de un episodio de *Los sorias* ocurrido a los mendigos: “Poco a poco la floresta calcinada se fue transformando en algo viviente. Entrémecidos con los árboles de ceniza aparecían bananos y jirafas intercaladas a su vez con mamuts y bestias del pleistoceno. El tigre dientes de sable – ahora podía vérselo— caminando junto a helechos diminutos, conejos de Alicia, Sombrereros y Liebres de Marzo y pisando arena mezclada con trilobites. Cascarones de enormes araucarias, trincheras de álamos, ornitorrincos y monos cinocéfalos, al lado de caudalosos ríos siberianos vueltos tropicales por inversión de polos y trópicos y desbarajuste de los solsticios”, etc. (849). Por lo demás, recálese en el señalamiento de Osvaldo Gallone a *Los sorias* como novela de “acumulación gratuita”, es decir, lo recargado por excelencia; recuérdese la intuición del entrevistador del elenco y directores del film *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat: “El grupo que llega a la entrevista con Clarín parece ecléctico. Cohn se presenta como un Andrés Calamaro -y se le parece mucho- “sin talento, dinero ni mujeres”. Laiseca, con sus bigotes que le tapan la boca teñidos de nicotina, deja que un cigarrillo se le consuma entre el índice y el dedo mayor con gesto inmutable. Pángaro luce un dandismo extraño, cordialmente distante. Duprat -cuyo hermano, Andrés, es curador de arte y autor del guión de la película- parece el más formal de todos, la cabeza parlante del cuarteto” (Laiseca, entr. por *Clarín.com* s/p), y considérese “incongruente” como parte de los adjetivos estrechamente relacionados con el delirio.

Todo lo vinculado con la arquitectura, en *Los sorias*, es la arquitectura del doble fondo: incluso la propia novela en la bivocidad de las descripciones y de las adjetivaciones, como se ha mostrado. La imagen del doble fondo reaparece una y otra vez. En esta otra descripción de los subsuelos secretos de la policía secreta tecnócrata o *I doble E*: “Aparte del acero, el plástico especial y el cemento armado, la rueda estaba forrada con plomo en cada una de sus partes para impedir así todo espionaje” (367); “coincidía [la edificación de la “pantalla” que disimula los subsuelos secretos] en su perímetro exterior –en todo un arco de su circunferencia- con las estribaciones de Máquinas Centrales” (368).

La arquitectura constituye a tal punto una zona relevante en lo que puede denominarse la *conciencia de sí de la novela*, que la utilización del campo semántico de esta disciplina para la realización de paralelismos no debería ser considerada como una metáfora como cualquiera, o tan siquiera como una metáfora. En sus insistentes comparaciones de los avatares de la Tecnocracia con la ópera de Wagner *El anillo del Nibelungo*, el narrador, o su huella, procede así comenzando el capítulo 145:

“Wotan y Fricka duermen sobre un verde refulgente. Amarillos, azules y rojos terrenales componen una floresta sanguínea, llena de flores. Wotan reposa y habla en sueños: Fricka lo sacude con preocupación:

“Despierta del dulce engaño del sueño: despierta y reflexiona.”

Wotan despierta y ve en la lejanía el castillo de los Dioses, con sus altas y espejeantes torres, sus formidables murallas y profundos fosos. Se escucha imperante el tema de *Walhalla*, asociado con *Terraza de Águilas*. Ambos *leit motiv* se unen inextricablemente hasta que ya no es posible separarlos.

Wotan dice:

“Terminada veo la obra eterna. Majestuoso se alza sobre aquel agreste pico el castillo de los Dioses. Allí está, hermoso, sublime y fuerte, tal como lo forjó mi fantasía, tal como lo edificó mi voluntad.”

El Monitor se despertó. (Oímos asociado el tema *El poder de Wotan*.) Estaba en el cuarto más elevado de Terraza de las Águilas, cerca de las defensas exteriores. Era su cuarto preferido. Desde que se trasladó del viejo Palacio Monitorial lo había reservado para sí, como su domicilio particular. Tenía otro cuarto idéntico, con los mismos objetos de uso diario, libros, discos, películas, cintas magnéticas. Jamás visitaba este último, que se hallaba en los subsuelos; a gran profundidad bajo el edificio con sus accesos sellados por blindajes” (1095-1096)

Por supuesto, y para completar el paralelismo, aunque por ahora sea lo de menos, Monitor despierta al lado de Kundry, su amada. Toda la comparación se produce, aquí, desde la impronta de la arquitectura. Las “revelaciones” que sufre Wotan comienzan, primero, con la vista del “castillo de los dioses” y terminan en la coincidencia entre lo que Wotan esperaba y el modo en que la realidad se manifiesta a sus ojos. La palabra “edificado” es fundamental. La expectativa, en ese pasaje, es un subgénero de la arquitectura pero, fundamentalmente, termina por entramar la comparación en paralelo con Monitor, quien, a su vez, despierta y a quien se lo sitúa narrativamente, en forma inmediata, en “el cuarto más elevado de Terraza de las Águilas”, es decir, unido “inextricablemente hasta que ya no es posible” separarlo no sólo del *leit motiv* de *El anillo del Nibelungo*, sino particularmente de la edificación soñada por la voluntad de Wotan: el “castillo de los Dioses”. Las alturas, las águilas de la terraza, animal en el que además subyacen profundas connotaciones patrióticas en Tecnocracia, y los dioses del castillo, no son sino dos materiales, uno metafísico y otro terrenal, que sirven para desarrollar la narración de una misma batalla: la de *Los sorias*. Batalla a la vez, también, física y metafísica. De tecnócratas contra sorias y soviéticos pero también del Ser contra el Anti-ser.

Las proximidades, los acercamientos de niveles entre sí: estos movimientos no finalizan allí: Monitor posee en los subsuelos, “con sus accesos sellados por blindajes”, un cuarto exactamente igual al que se apropia en Terraza de las Águilas. La especificación del arriba y del abajo, de esta “terrace” y este “subsuelo”, no remiten sino, fundamentalmente, a la legibilidad que pide el argumento de la novela y la estética, las formas de la misma. En esta batalla combaten soldados, robots y magos. Este eclecticismo no es gratuito ni disfraza un nihilismo ni un borramiento de fronteras *per se*: enlaza las multiplicidades de una realidad compleja, de un realismo no signado por las experiencias sensibles y multidimensional. Por ello, las formas de la máquina, las superposiciones, le dan a la novela lo que la novela requiere: movilidad, rizoma, nomadismo, pero no anarquía. Por otra parte, la conducta misma de la superposición *Anillo del Nibelungo/Los sorias* hace que la zona más nítida y, acaso por ello, menos evidente de residencia de esta arquitectura de dobles fondos virtualmente infinitos sea la de las propias formas. Quiere decirse con esto: en la superposición, en el corte sin advertencia (narrador atenuado, aquí en retirada) de los episodios del *Anillo del*

Nibelungo y la novela de la Tecnoocracia, ya hay una exteriorización de una arquitectura de doble fondo cortada ilustrativamente en forma transversal y traslúcida.

Las formas laisecanas son complejas. Sin embargo, el doble fondo se hace notar, aunque tenue o diseminado por completo en su jerarquización binaria. Opera una unión “inextricable... hasta que ya no es posible separar...” sus términos. Al menos no aquí.

3.3.2. Totalitarismo

“Más breve que *Los Soria, El jardín* es el nuevo Tulasi de Laiseca. Su escritura, fechada en 1984, lo ha ido devorando y reelaborando hasta el extremo de que en cualquiera de sus personajes y sus escenas se puede descubrir la biografía del autor de *Los poemas Chinos* y *Los Soria*. No la biografía episódica (nacimiento, bautismo, apendicitis, comunión, iniciación sexual, estudios, milicia, paternidad, etcétera), sino la verdadera biografía de un escritor: la disolución de cualquier intercambio que no esté referido a una obra total que se nutra del hombre hasta convertirlo en una huella, no de su paso sino de su mero carácter de pasaje de información genética a través de la supuesta temporalidad.”

(Fogwill, *Los libros de la guerra*)

“6) El final de la escala de los delirios está señalado por los desarrollos paranoides de la demencia precoz de Kraepelin. En estos casos ya no existe organización alguna; son concepciones delirantes de perjuicio y de persecución, algunas veces místicas y algunas eróticas, totalmente inconexas, alimentadas por un mecanismo alucinatorio y en parte interpretativo de influencia y autorreferencia, donde dominan las formas primitivas de pensamiento intuitivo o mágico”

(Carlos Betta, *Manual de Psiquiatría*)

En los textos narrativos de Laiseca circulan frases, expresiones o palabras que son totalmente independientes de las narraciones en las que están insertas. Como si una legalidad paralela a la del “hilo narrativo” o la “coherencia narrativa” estuviera desde siempre instalada en el texto. Existe, en la obra de Laiseca, un plano autónomo, independiente, líneas desentendidas e hilvanadas para otra cosa: mostrar una figura

particular de autor, o, mejor dicho, un *gesto* de autor. Una relación entre la representación del autor y su propia obra: una biografía, pero en los singulares términos del epígrafe de Fogwill que encabeza este apartado. La traducción en hechos es entre otras la siguiente: el nombre de Laiseca, por ejemplo, o nombres afines hasta el hartazgo al significante “Laiseca” se imprimen reiteradamente en sus textos. En ocasiones, las más de las veces, como autor, desentendido del plano de la ficción que se narra, y en otras ocasiones como significante premeditadamente casual, al modo de la correlación accidental de significantes.

Sobre el comienzo de la tesis he señalado el caso de *Beber en rojo*: Laiseca es allí evocado como un autor extraordinario, y la mención de *Los sorias* hace incurrir a Drácula en una súbita “recaída”. También, bajo el nombre de “El autor”, se introduce la figura de Laiseca, en *El gusano máximo de la vida misma*, con declaraciones autobiográficas iguales a las que ha aportado en entrevistas. En *Sí, soy mala poeta pero...*, aparece el siguiente fragmento:

“Y ahora viene la joya: mi primer chiste alemán.

Un profesor enseña gramática sumeria en la Universidad de Heidelberg. Como es una asignatura muy difícil sólo tiene seis alumnos: cinco varones y una chica. Bastantes, aún por ser Alemania. No ha llegado a mis oídos el nombre de este profesor, de modo que vamos a ponerle un sonido cualquiera: “*Herr Professor Albert von Laiseca*” ” (Laiseca, *Sí, soy mala* 176)

En *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* se lee, por su parte, esta petición: “—Eusebio...

—Decime Lai. Ése es mi nombre chino de guerra: Lai Chu Tsé.

—Ya sé. Lai...” (Laiseca, *Las aventuras* 10) y este verdadero injerto o imposición en medio de la narración de episodios inherentes a la “novela”, a la “aventura”: “Mientras escribía lo anterior encendí uno de mis deliciosos *Achalay* con los dedos húmedos por la cerveza, y la consecuencia fue que el cigarrillo, de piel de seda, casi se destruye. Pero voy a fumarlo igual (Así habló Alberto Laiseca).” (id. 71).

Estos efectos de aparición del autor, como tal o “subliminalmente”, ganan entidad totalitaria precisamente por su grado de insistencia: su imagen hecha

significante se acerca al “culto a la imagen” de regímenes totalitarios del siglo XX.⁶⁸ Esta insistencia va de la mano de otra, algo menos anecdótica y más estratégica: la aparición de Tecnocracia como espacio de la narración y de la figura de Monitor como, efectivamente, lo que es: un líder totalitario, personalista, carismático:⁶⁹ el tirano por excelencia, que produce en la ciudad-texto recordatorios de que todo lo que está allí es parte de su gestión de gobierno. La propia mención de la novela *Los sorias*, que al menos aparece en las novelas aludidas, va, junto con estas otras alusiones, en una dirección que tiende a centrarlo todo en dos figuras: la del autor como insistente presencia, por encima de la del propio y diseminado narrador, y, en otro nivel, la de *Los sorias* y todos sus elementos como novela-centro de toda la creación laisecana. Mecanismo, si se quiere, por varias razones acercable a lo que Ricardo Piglia llama *lectura estratégica*, aunque en términos diferentes respecto de los que Piglia utiliza, por ejemplo, para Borges: mientras que Borges, como arquetipo del lector estratega y de acuerdo con Piglia, es “un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe” (Piglia, *Crítica* 161), Laiseca, sin los alcances de Borges en sus intervenciones críticas, incorpora, en su novelar, un amplio, contradictorio, a veces ilusorio y en última instancia inextricable y tautológico stock de opciones críticas para el abordaje de sus novelas. Su doble fondo, planteado en el ítem anterior, consiste, precisamente, en revelar la conciencia de sí del *espíritu ficcional* laisecano. He de agregar que entonces ese fondo es triple: la materia narrativa solapa las herramientas constructoras de la poética de Laiseca, que solapa, a su vez, lo ilusorio de esta “explicitación”. Las “claves” son tan proliferantes que el acto de “recordarnos” (“acosarnos”) permanentemente cada una de ellas implica, como en el caso del Funes borgiano, el problema de no seleccionar los énfasis y los susurros y, por lo tanto, de no estar recordando nada.

⁶⁸ Remito, para un ejemplo ilustrativo del culto a la imagen del dictador, al film *El gran dictador*, de Charles Chaplin, 1940. Véase también la vigésima nota a pie de página de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*: “Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros. La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.” El artículo de Benjamin es cuatro años anterior al film de Chaplin.

⁶⁹ Más adelante me encargo de los vínculos entre una figura como la de Monitor y un como la del propio Laiseca.

Las diversas formas de mostración de una presencia autoral que no es absoluta pero sí obsesiva, deliberadamente innecesaria y persecutoria, y por otro lado, las remisiones permanentes a la novela *Los sorias* en las otras novelas y cuentos laisecanos dan cuenta de dos dictaduras, de dos cultos a la imagen que en el fondo son uno solo. Pero no es éste el gesto principal, según parece, de esta verdadera *obsesión por comparecer*.⁷⁰

Al comienzo de este ítem se puso como mero ejemplo el caso de la mención de Laiseca, que en *Los sorias* también se marca, aunque en forma algo más solapada o fragmentaria.⁷¹ Otros sin embargo, y más precisos y maquinales, son los elementos que, invariablemente, configuran esta red narrativa que es la narración del comparecer autoral en el planisferio de su creación. Se trata, si no de más, al menos de tres frases-estribillo en sus novelas, a saber: “morirse pa’ siempre”; “si no le gusta vayasé”; “lo que no es exagerado no vive”. Estas frases, que aparecen, en efecto, en forma invariable, dan cuenta mucho más francamente de una presencia que el nombre propio, distorsionado (“Lai Chu Tsé”, “Conde Láisek”) o no. Funcionan como columnas que definen una recurrencia, una identidad ficcional, una pequeña tradición en la bibliografía de un solo autor. Por otro lado definen, de un lado (los dos primeros casos), vivencias del autor, de acuerdo con sus declaraciones en entrevistas;⁷² de otro, su perspectiva estética “de cabecera”. Los dos frentes, condensados en estas tres frases que circulan transversalmente en las novelas de Laiseca, son los componentes “oficiales” que constituyen al dictador carismático: datos de su biografía personal susceptibles de devenir mito (o viceversa) y programa general de gobierno en forma de máxima.⁷³

⁷⁰ De lo cual podría sugerir: la lectura estratégica de Borges *remite*; la de Laiseca, *comparece*.

⁷¹ Su presencia se construye a partir, al menos, de tres elementos: por un lado, la descripción suya entrando a un bar: “Muy alto, de bigotes. Campera negra, *jean*, camisa a rayas” (358); por otro, los personajes de *Tecnocracia*, apellidados todos Iseka y, por otro, la denominación “Conde de la Laguna” al autor –o compilador– de la “saga”, nombre afín a su alter ego en *Beber en rojo* y a su identificación con el Conde Drácula.

⁷² “En realidad *Los Sorias* es la obra de mi vida. La estuve escribiendo, sin saberlo, desde que tenía nueve años, cuando empecé a inventar historias y mundo completos para defenderme de mi padre. Mi padre estaba totalmente loco.” (Laiseca, entr con Patricia Rodón s/p); “En relación a esto que conversábamos de cómo se transforman los personajes en el “alter ego” del autor, en el “gusano máximo de la vida” describe una infancia aterradora. ¿Cuánto tiene que ver con la suya?

Sí, mucho, Yo siempre que hablo de la infancia tomo cosas verdaderas de mi vida, eso seguro.” (Laiseca, entr con Víctor Malumián y Ariel Fleischer s/p);

⁷³ Cfr., respecto de estos dos elementos, por una parte, Weber, Max, *Economía y sociedad*; especialmente el apartado “Los tres tipos puros de la dominación legítima” y, allí, “Dominación carismática”. La figura del dominador carismático es descrita a partir de una compleja e indeterminable serie de elementos afincados en la esfera personal (713-714). Ver, por otra parte, Arendt, Hannah, *Los orígenes del*

Un pasaje de la entrevista realizada a Laiseca en el marco de esta tesis se hace relevante antes del cierre de este apartado:

H.B: Usted tiene estos términos como lo “Mozart”, los “si no le gusta vayase”, “morirse pa’ siempre”... Son como estribillos o marcas, muchas autobiográficas.

A.L: Por supuesto que sí. Claro.

H.B: Estas marcas ya no serían tanto del narrador. Sí se le atribuyen al narrador, pero a mí se me salta de ahí, del narrador, y digo “Alberto Laiseca”. Su biografía contada en otras entrevistas, las coincidencias entre estas frases y frases que le dijeron en su vida.

A.L: Sí, claro.

H.B: Y aquí irrumpe su imagen habitando, con estas intervenciones, o mejor dicho *interviniendo* sus textos. Entonces le quería preguntar por esa presencia suya, de estos estribillos, de estas apariciones *suyas* más que del narrador. Me hacen acordar mucho a los regímenes totalitarios (y usted lo sabe muy bien porque también habla de eso en sus novelas), totalitarios también con la imagen.

A.L: Sí. Empezando por la imagen.

H.B: Claro. La foto de Stalin estaba hasta en el baño público.

A.L: Exactamente. Y Hitler... había bustos y banderas y toda clase de cosas en cualquier casa alemana.

H.B: Claro. Y me puse a pensar con respecto a esto. Estas apariciones me parecieron parte de las representaciones del poder totalitario que usted hace con ahínco.

A.L: No es disparatado lo que decís porque uno también se ve obligado; ante tanto totalitarismo, uno también intenta tener algo de totalitarismo. Una suerte de poder, aunque sea un poder dentro de la novela. Claro, yo soy... vos me ves así, indeseable. No, momentito: si vos supieras que yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecnocracia, etcétera... la única cagada es que todo eso es falso. Pero, fuera de eso, a *Los sorias* lo ideé así, a los nueve años, precisamente por sentirme el último orejón del tarro, que así me hacía sentir mi padre. Yo sin saber que iba a ser escritor inventé una Tecnocracia, con ella estaba todo el día, pensando, siempre.

H.B: Es el contrapoder.

A.L: Un poder que supusiera el poder omnímodo de los demás.

H.B: Claro. Dice en *Los sorias* un sargento tecnócrata: “Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera”.

A.L: Sí, exacto. Soy un dictador frustrado.

H.B: Escribir es gobernar, también, entonces.

A.L: Sí, cómo no.” (Laiseca, entr. con Hernán Bergara, inédita)

totalitarismo, el recuento de slogans, fundamentalmente en Hitler y Stalin, utilizados como principios de gobierno, insistencias afines a las del culto a la imagen.

La imagen del “dictador frustrado” no ha sido mérito de las preguntas de la entrevista para esta tesis. Ya en entrevista con Flavia Costa se declara lo mismo, y en varias otras oportunidades: “Yo siempre digo que soy un dictador frustrado”, declara en aquella entrevista de *La nación online* de 23 de Mayo de 1999. Escribir, como se rescata de la entrevista para esta tesis, es gobernar. Y los “estribillos” que recuerdan con insistencia poética (ahora política) y autobiográfica funcionan como huellas de una presencia autoral en lo “real”, que se evocan en forma más eficaz que en la articulación de su nombre. El significante “Laiseca” puede caer, como cae en el ejemplo del “*Herr Professor Albert von Laiseca*”, en el juego de la deliberada correlación accidental de significantes, donde *el significante Laiseca, en la ficción, puede ya no remitir al significante “Laiseca” de la “realidad”*. Las frases reiteradas, los estribillos “morirse pa’ siempre”, “lo que no es exagerado no vive” o “si no le gusta vayasé”, ofician como una presencia que es más relevante en su relación entre las propias obras de Laiseca que en el contexto mismo en que son articuladas. Esos estribillos, extraídos del relato autobiográfico que Laiseca construye en sus entrevistas, se integran *fuera* de las novelas antes que en ellas. Se leen, además y por ello, en forma inter-novela, antes que intra-novela; responden, son plagios, de otro libro antes que responder a los libros en los que están inscritos: el libro del autor, su biografía poética. Su autobiografía, tal y como la define Fogwill, es a la vez un despliegue de la biopolítica en la novela.⁷⁴

Estas (el término es irónico) teofanías funcionan, probablemente, en forma inversa a los significantes de la *correlación accidental de significantes*: en ella, he dicho que los significantes deconstruían la legitimidad, la falsedad o la verdad en el uso de significantes con valor de “realidad”, poniendo en evidencia, de ese modo, el carácter y la identidad discursivos tanto de la realidad como de la ficción. En este caso, el procedimiento es muy otro: las frases recurrentes desembocan en el relato autobiográfico, pretendidamente “real”, y es ese género y esa dimensión la que se activa cada vez que una de estas frases aparece en las novelas.

La imposibilidad del autor de manifestarse, desde lo real, en el plano de la narración, evidenciable en el hecho de que incluir el significante “Laiseca” o derivados

⁷⁴ En esta dirección, sería por demás productivo cotejar relaciones entre biopoder y biografía en el texto laisecano en general y en *Los sorias* en particular. Agradezco el señalamiento y todo su potencial a la colega Mariela Flores Torres.

no es incluir a Laiseca en el relato, suspende esta aparición y deja sus huellas, solamente articulables si se sale de las novelas.

“Escribir es gobernar”. Un último señalamiento sobre esta frase: en una de las trincheras del frente de batalla, un sargento tecnócrata es el que se encarga de hilvanar la frase citada en la entrevista a Laiseca. Vale la pena ampliar esa cita: “Después de que termine la guerra no tendré otro remedio que dedicarme a la literatura. Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera. Las novelas son el último reino a disposición de los dictadores frustrados” (778). La frase se dispara, citada, y encuentra comodidad en la zona narrativa, en el relato autobiográfico de Laiseca. Esta digresión, por lo demás, acumulada junto a otras, se encuentra profundamente “incómoda” entre sus destinatarios allí ubicados, quienes “hacía un buen rato que lo miraban con la boca abierta sin poder creer en lo que oían” (778). Un sargento que, atrincherado y victorioso en plena guerra, habla de literatura, no es ya ese sargento: es Laiseca.

Por último todavía, una relación final, casi dialéctica. Se ha anotado, como parte de la cita a la entrevista realizada a Laiseca para la presente tesis, que el escritor dice, al pasar, “yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecnocracia, etcétera”. Esa identificación con Monitor es, en realidad, mucho más curiosa de lo que parece, teniendo en cuenta que en *Los sorias* hay, además de Monitor, dos figuras mucho más próximas a la del escritor que la de Monitor: la de Personaje Iseka y la del Conde de la Laguna, que se atribuye ambiguamente la autoría del relato. Las identificaciones ameritan un detenimiento: “Personaje ansiaba dar remate a la Kalevala fisicoquímica, a la epopeya de los altos hornos y blindajes. El libro de las Hordas: el gran poema nacional tecnócrata. La saga mitológica de los primeros habitantes de Tecnocracia, la nueva Suomi. Él sabía que la guerra era algo más que una lucha entre naciones.” (824). Su descripción física: “Muy alto, de bigotes. Campera negra, *jean*, camisa a rayas” (358).

El capítulo 93, por otra parte, comienza del siguiente modo:

“Después de que le publicaran *El Supremo Graznador*, su primera novela, Personaje Iseka comenzó a escribir otra, más ambiciosa y de largo aliento.

Muy largo debía ser, en efecto, como que su engendro tenía mil quinientas páginas a máquina, tamaño oficio, doble espacio. Es decir: la obra por el momento estaba en manuscrito, con letra de imprenta (dos mil quinientas hojas), pero luego de un concienzudo cálculo tecnocrático llegó a la conclusión

de que a máquina se reducirían al número ya indicado. El optimismo de su autor se ha transmitido al Conde de la Laguna, juglar de esta saga, quien ya la da por cosa hecha. En realidad Personaje debía aún reescribir capítulos enteros, quitar algunos y agregar otros, etc. Un trabajo infernal. Nada más riesgoso, pues, que pronosticar el número final de páginas.

Iseka se proponía escribir la epopeya de la Tecnocracia. Indispensablemente debería trabajar en cuatro planos: ético, estético, místico y práctico. Apenas.⁷⁵ Le faltaban años de esfuerzo, información y desarrollo personal. Para colmo la guerra podía estallar en cualquier momento y nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645)

La ambigüedad de un pasaje específico de la cita, “El optimismo de su autor se ha transmitido al Conde de la Laguna, juglar de esta saga, quien ya la da por cosa hecha”, es notable: ¿qué implica esa “transmisión” del optimismo del autor aludido, Personaje Iseka, al Conde de la Laguna (parte, como se ha señalado más arriba, de la representación de la figura de autor de Laiseca en *Los sorias*)? ¿Implica acaso que esa novela es parte de la que el “Conde” está “recopilando”? El “Conde”, por momentos, se asume como “autor” de esta “saga..., kalevala, epopeya” (601), pero, en otros momentos, especifica su posición frente al relato y se rectifica: “(Conde de la Laguna, autor —o mejor dicho recopilador— de la saga)” (690. Las bastardillas son mías). El “recopilador”, encarnado en el Conde de la Laguna, habita un rol lo suficientemente sugerente en más de un aspecto: si recopila las historias de Personaje Iseka, entonces es, en su recopilación, autor de la “saga”, ya que Personaje Iseka muere y la narración continúa. La frase final de esta cita, “Para colmo la guerra podía estallar en cualquier momento y nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645) funciona como un indicio de que no toda esta “saga” es obra de Personaje Iseka y sí, probablemente, del Conde de la Laguna. Por otro lado, “re”, prefijo que remite a *nuevo, repetición*; “com” que indica *convergencia o reunión*; y el verbo “pilare”, que implica *apilar, pillar*, dan cuenta de una justeza en los étimos susceptible de ser reconstruida en su interpretación precisamente como lo que conforma el sistema *Personaje Iseka-Conde de la Laguna*: una *repetición*, una *convergencia*, dos entes *apilados*.

Si recopila el “Conde” los manuscritos de Personaje Iseka, de cuya publicación nada se sabe y de cuya muerte, en combate, sí se sabe, por ejemplo, al igual que las

⁷⁵ Enfatizo con ahínco el paralelismo, sobre el final de esta cita, y cito aquí el epígrafe de Almanzor que encabeza toda la novela: “El mundo está sostenido solamente por cuatro cosas: la ciencia de los sabios, la justicia de los grandes, la plegaria de los justos y el coraje de los valientes” (13).

cuestiones antes planteadas, son sólo sospechas y conjeturas superfluas frente al hecho posible de que, en cualquier caso, la figura de Personaje Iseka y la del Conde de la Laguna, comparecencia de Laiseca en el relato, trazan en ocasiones un estrepitoso paralelo y, en ocasiones, algo más próximo a la fusión en una identidad solapadamente única, a otra comparecencia.

Lo relevante aquí, sin embargo, es el hecho de que tanto el Conde de la Laguna como Personaje Iseka, o ambos como figuras concluyentes y *apiladas* deberían, por una cuestión *gremial*, remitir mucho antes a la figura de Laiseca que Monitor, y sin embargo, las identificaciones más significativas aparecen antes con Monitor que con el Conde de la Laguna y Personaje Iseka. La homología alcanza también la propia descripción física de Monitor, quien es descrito como

“...un tipo muy alto a quien la gorra y el ángulo desde el cual forzosamente se lo observaba, contribuían a hacerlo todavía más inmenso. (...) Probablemente no pasara en realidad del metro ochenta y cinco; a lo sumo uno noventa. En ningún caso llegaba a dos. Usaba mostacho impresionante —tipo Nietzsche cuando estaba más loco—, el cual le tapaba toda la boca” (40)

Monitor, por otra parte, está encarnando homologías respecto de la poética laisecana, del mismo modo en que el “doble fondo” de la arquitectura remitía a la propia novela y a la vez a su propio doble fondo que suponía esa arquitectura bívoca. Cabe exponer, sin embargo, una diferencia terminológica en relación con la arquitectura y su doble fondo: los personajes, sus discursos y, particularmente, su comunicación, se describe en muchas oportunidades como una cuyo mensaje más relevante es el *subliminal*:

“Monitor de ninguna manera se había despreocupado del incidente con el robot de la biblioteca. Todo un rincón subliminal de su intelecto permaneció investigando, el resto del día, a fin de hallar solución al misterio. El Jefe de Estado daba muchas veces la impresión de carecer de unidad temática. Esto no era cierto del todo, pues si bien saltaba de un tema a otro, por completo distinto, con diversos planos de su interior seguía operando sobre lo en apariencia abandonado” (185)

Este “doble fondo”, aplicado a una comunicación de carácter “subliminal”, coloca en la misma cita la herramienta para la lectura de los derroteros de la epopeya y

la lectura del posible avatar de la poética laisecana que es Monitor.⁷⁶ Y da cuenta, al mismo tiempo, de otro aporte a la idea de que, “debajo de la línea” del escribir, está el gobernar: Monitor, que no escribe, gobierna, y *escribir es gobernar*: “Como la Tecnocracia era bastante descentralizada, pese a su apariencia monolítica, cada uno podía llevar a cabo sus delirios” (327); “Me parece que exagerás bastante [dice el Barbudo, asesor y amigo de Monitor, a este último]. Sos tan excedido en tus cosas que te movés mediante afirmaciones absolutas, sin dar más explicaciones. Por otra parte, el ser absoluto de tus afirmaciones es lo que las hace interesantes” (1143); y seguidamente, Monitor responde: “Lo que ocurre es que la gente no tolera el humor, lo nuevo y lo grande” (id); así, por último, responde Monitor al reproche del Kratos de Campo de Marte, Eusebio Aristarco Iseka, de no haber construido a tiempo una máquina para viajar hacia otro planeta y salvarse de la derrota total: “Qué me viene a mí con fuga a otros mundos. ¡Tanto daría viajar en la máquina del tiempo! Las únicas máquinas del tiempo que conozco son unos vehículos con ruedas cuadradas llamadas novelas” (1313).⁷⁷ La poética “subliminal”, mediante la cual se producen estas identificaciones, confluye en una deliberadamente mal disimulada autorreferencia, que a su vez se “maldisimula” en la propia novela: “...Monitor prosiguió:— Supongo que para usted será cosa sabida, y si lo ignora le informo, que el carbón, pese a ser mucho, no alcanzará para cubrir nuestros ambiciosos planes para el año que viene. —Con firmeza y siempre a partir de una autorreferencia: —No importa. Lo fabricaremos a partir del momio.” (806-807). Estos mensajes, precisamente “subliminales”, indisimulan la proximidad de Monitor con la poética de Laiseca, en términos distintos sólo en los detalles a como sucedía con Personaje Iseka. La relación dialéctica final tiene que ver con la pregunta por la transformación de estos y otros personajes en motivos de una presencia única, omnipresente y realmente dictatorial: Monitor es omnipresente en todas las novelas de Laiseca porque *es*, al menos en parte, Laiseca novelizado, es otro más de los injertos (“si no le gusta vayase”, “lo que no es exagerado no vive”, “morirse pa’ siempre”), de las citas de una autobiografía tácita. Es otro modo de sus estrategias en la construcción de la obsesión por comparecer. La relación de Laiseca con la escritura es política antes que estética, y probablemente eso sea lo que haga que la identificación sea con el totalitarismo de Monitor antes que con el escritor Personaje Iseka. Incluso sucede algo

⁷⁶ “Monitor decidió dentro suyo que el otro tenía razón. Pero, con la falta de unidad temática que lo caracterizaba, en un segundo rotó sobre su eje cambiando de ruta” (176. Las bastardillas son mías).

⁷⁷ “La literatura es la única máquina del tiempo”, dice Laiseca en su entrevista con Graciela Speranza para *Primera persona*.

interesante en lo inherente a las propias cualidades expuestas de Personaje Iseka: escribe una novela político-militar por excelencia: la epopeya. Y, por otro lado, escribe una epopeya en una novela en la que escribir está entramado con una implicancia política (recuérdese al sargento en la trinchera) y entramado, a la vez, con una coyuntura política (se escribe sin saber si se va a vivir lo suficiente para culminar la obra, según he citado). Personaje Iseka escribe y es, a su vez, precisamente, *personaje* de la narración política de Monitor.

Personaje Iseka, en definitiva y en su rol de escritor que debería aproximarlos antes a Laiseca que Monitor, no se acerca como lo hace la figura de Monitor debido a esta compleja cuestión: la “gran novela de la Tecnocracia”, las ambiciones que Personaje Iseka posee en la plasmación de *una novela total sobre un régimen totalitario*, y su “recopilación” probable por parte del Conde de la Laguna, se ven interrumpidas, re-relatadas en el marco de las circunstancias, de una guerra que “podía estallar en cualquier momento” (645). Personaje Iseka sabía perfectamente que, en su coyuntura, “nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645), y, por lo tanto, como novelista, no estaba en condiciones de asegurar que la narración de la Tecnocracia no se vería interrumpida precisamente por los hechos en Tecnocracia.

¿Quién puede novelar, confeccionar la epopeya total? Personaje Iseka, por supuesto, no: la “totalidad” de su “gran novela” se destruye con su muerte. El “Conde de la Laguna”, o bien el narrador, tercera figura que no se deja reducir a ninguna de las otras dos, es quien continúa narrando. La distinción es anecdótica y, muchas veces, imposible. Lo cierto es que quien narra la epopeya, en todo caso, no es el escritor de esta novela, muerto, sino mucho antes el responsable de las decisiones sobre el destino de ese escritor, que necesitó ser reemplazado por alguien que pudiera narrar su propia muerte. Ese responsable hace narrar lo que el escritor de *Los sorias* no pudo narrar, y de esta manera, entre Monitor y Personaje Iseka, el que dispone que la narración continúe, sea más “total” y más “grande”, es Monitor, narrador en tanto posibilitador de una realidad que trascendió la vida de Personaje Iseka. El Conde de la Laguna, de este modo, compila, antes, la novela monitorial que la de Personaje Iseka. Es la novela monitorial lo que leemos, que incorpora la muerte de Personaje Iseka y que tiene al Conde de la Laguna como un autor autodesplazado, corrido como autor y reubicado como “compilador”.

Escribir es gobernar: Personaje Iseka, en sus ambiciones de construir la gran novela de la Tecnocracia, oficia como un prólogo a la novela que no puede escribir. El prólogo de la novela que Monitor fuerza continuar un poco más: porque, también, por supuesto, gobernar es escribir.

3.3.3. Ciencia, tecnología, magia, religión

“Estamos rodeados de enemigos
Pero no vamos a transar.”

(Movimiento Juvenil Tecnócrata)

Teocnología, acaso, podría ser una muestra lexical pertinente para dar cuenta, desde el comienzo, de los tipos de condensaciones existentes entre lo teológico-metafísico y mágico, por un lado, y el lugar de la tecnología y de la ciencia, por otro, en la novela. La yuxtaposición, la ausencia de una demarcación clara entre las barreras que la especialización occidental ha fundado, fuerza los neologismos, recurso poético del delirio.

Vuelvo brevemente a los pasajes basados en el discurso psiquiátrico: según se dijo en el apartado correspondiente, las formas variadas del delirio se caracterizan por una suerte de borramiento de líneas separadoras. Entre los ítems inherentes a la “severidad del delirio”, el *Delirium Rating Scale*, evocado en su capítulo correspondiente, señalaba la “Evidencia de que el paciente está marcadamente confuso acerca de la realidad exterior; ej: no discrimina entre sueños y realidad.” (*Delirium Rating Scale* ítem 2), o “respuesta a estímulos ambientales mal interpretados, p.e. de tipo paranoide y que afectan a personas que en realidad son sus cuidadores, familiares, personal hospitalario, etc.” (id. ítem 4); o bien “desorientación respecto a personas” (id. ítem 6), “Cambios de ánimo significativos, los cuales son inapropiados a la situación” (id. ítem 9). Poco, en fin, de lo que se parece a una conservación de la noción de “frontera” es enfáticamente afín al delirio como patología. El delirio, en todo caso, *desrelaciona* y *rerelaciona*. Crea nuevas relaciones y, simultáneamente, se libera de (o directamente ignora por completo las) relaciones estatuidas. Por ello, también, se ha dicho que el delirio pone en conflicto al mecanismo lógico-inductivo-deductivo.

Las relaciones entre la ciencia y la tecnología, por un lado, y la magia y la teología-metafísica, por otro, resultan algo digno, en *Los sorias*, de una mayor cantidad de páginas que las que ofrezco aquí. Sin embargo, basta con subrayar cruces que, por

serlo, son perfectamente obedientes a la manifestación delirante por excelencia, de acuerdo a lo que acabo de retomar, y, por ello mismo, constituyen, en esta novela, una forma de liberación, “una salud”. Este constituiría el primer problema, de dos, que presento en este subapartado.

En *Los sorias*, en efecto, la máquina delirante funciona también a nivel epistemológico. Podría rastrearse una teoría del conocimiento, o una ciencia de la ciencia, cuyo punto de partida sería múltiple, variopinto, constituido por incontables líneas desordenadas pero no anárquicas. Este “eclecticismo” se traduce de diversos modos en la novela. En el capítulo 134, la descripción de los robots que entran en combate superpuestos y casi disimulados entre los humanos es relevante:

“Podía [el robot] hablar y, hasta un punto, pensar. Este tipo de máquina, igual a los miles que luchaban en todos los frentes, había llegado a ser tan perfecta como las usadas por los esoteristas desde que el mundo es mundo. El mérito consistía en haberlo conseguido por el camino difícil: en forma exclusivamente técnica y dentro de un proceso de montaje” (967-968)

Las referencias a las “máquinas” usadas por los esoteristas responden a varios capítulos previos en los que se describe el proceso de fabricación de gólems y zombies. La combinación, entonces, de ciencia y magia, es lo “normal” en una narración que se sorprende por haber, los ejércitos tecnócratas, logrado la fabricación de robots “por el camino difícil”: el “solamente” técnico. Personaje Iseka se asombra por el mismo acto meritorio de su amigo y colega el Profesor Dionisios Iseka 77, quien fabricara una serpiente-robot con el fin de inyectar por control remoto una droga denominada “achicol” a unos espías sorias: “Ha de saber usted, querido profesor [replica Personaje Iseka al “hallazgo” de Dionisios Iseka 77], que los esoteristas trabajan con tales aparatejos desde hace siglos. (...) Debe haber hecho astrales sin darse cuenta, mientras dormía, porque no puede ser tanta casualidad. Es doblemente meritorio, pues ha logrado todo eso con instrumental exclusivamente científico, sin el auxilio de la magia” (602). Los procedimientos mágicos y técnicos se confunden a cada momento: las máquinas de la ilusión, por ejemplo, se confunden con “mudras” de la ilusión (147).

Del mismo modo, las superposiciones, borramiento de fronteras entre la tecnología y la magia, se reproducen en las relaciones entre teología y técnica. Allí debe situarse el siguiente lamento de Monitor: “Yo no entiendo cómo alguien puede traicionar a su Patria o al principio de la máquina sacra, que defendemos” (148). La

sacralización de la máquina no es metafórica sino literal (todo lo literal que puede ser una sacralización). El país, llamado con gran precisión *Tecnocracia*, excede la denominación común de “gobierno de técnicos” y se propone, desde el comienzo del propio régimen, como un significante reivindicado para el Ser, esto es, para la vida:

“—¿Sabe? Alguien me contó que el Monitor, cuando estaba al principio de su gobierno, encontró —en algún aspecto— la resistencia de muchos partidarios. Estos hombres se opusieron a la denominación *Tecnocracia*, pues consideraban que ello daría lugar a confusión. Esta palabra siempre significó algo deshumanizante; o sea: un gobierno de técnicos donde la máquina esclaviza al hombre. Ellos decían entonces: “Nosotros, por el contrario, nos proponemos librar al hombre de la horrenda esclavitud del trabajo; que trabaje sólo quien lo desee y en aquello que le guste. Llamemos entonces *teknocracia* a nuestra forma de gobierno, con una `ka´ en el medio, para dar a entender la diferencia con el concepto clásico de *tecnocracia* chichi. O si no le gusta, mi Monitor, o no le parece lo suficientemente aclaratorio, ya que en nuestra cosmovisión la técnica no está separada de la ontología, vale decir, de la trascendencia, llamarla *tecnontocracia*. En realidad somos *tecnontócratas* y no *tecnócratas*.”

Eusebio Aristarco Iseka: no se puede figurar usted la furia del Monitor al oírlos. (...) Les dijo con la voz alucinada y terrible que tiene a veces: “¡Cómo no comprenden que el término *tecnocracia* ha sido desvirtuado por los chichis! Por algo el Anti-ser se ha preocupado tanto por desacralizar y desprestigiar tanto el concepto; demasiado bien sabe ese hijo de puta que la *Tecnocracia*, como posibilidad benefactora del hombre, entraña un peligro para lo diabólico.”
(1031)

Los términos en los que la discusión se dirime son aquí, por lo menos, políticos, metafísicos y teológicos. Y se discute acerca de la técnica *como* ontología y como religión, mucho antes que las dicotomías “técnica y religión”, por ejemplo, o “técnica y ontología”:

“Necesitamos una nueva metafísica [sugiere un matemático tecnócrata] antes de que sea demasiado tarde. Una que verdaderamente merezca el nombre de tecnócrata; que incluya lo mágico dentro suyo, lo humano, y el problema de que el Anti-ser existe y es una realidad muy seria. Debemos decidimos de una buena vez por todas a encabezar un gobierno teológico. —Desesperado como un hombre al que se le está acabando el tiempo:— ¿No comprenden? Pero si es tan sencillo. Ésta es la única *Matemática*, así, con mayúscula, que vale la pena.”
(674)

Estas superposiciones alcanzan hasta el corazón mismo de la guerra, residente en la batalla teológica (con sus particularidades como teología, aunque deba soslayar por ahora este asunto) entre Ser y Anti-ser.

El elemento más contundente para el desarrollo de esta profunda línea que va de lo aparentemente metafórico (“máquina sacra”) hasta la utilización de un término decididamente literal (“gobierno teológico”) consiste en la existencia, que circunda la novela en todo momento, de las “bombas temponucleares”. Se ha citado un fragmento, en el punto “El mundo como máquina delirante”, en el que se trazaba una rectificación en el narrador:

“Dudaban en cambio sobre el origen de esta suerte de movimientos tectónicos del tiempo, de esta regrabación del pasado. Algunos pensaban que la culpa la tenían los pocos minutos detonados contra la guerrilla de Chanchín del Sur; ello, a su vez, por reacción en cadena, se habría propagado hasta la remotísima Era Azoica. Sin embargo, pronto fueron disuadidos por los demás. (...) El Anti-ser se valía de ellas [de las armas] como una excusa para hacer creer (...) que el “pasado” había desaparecido de manera irreversible a exclusiva causa de los hombres” (1169-1170).

Esta línea, subrayo ahora, va de lo humano a lo divino vía armas temporales. El fragmento presenta una secuencia como la que sigue: las armas temporales son las causantes de los “movimientos tectónicos del tiempo” en la novela. Lo que se pone en duda es quién es el “autor intelectual” de este crimen. El narrador lo resuelve rápidamente a través de la sabiduría de estos personajes intersticiales que son los linyeras: el Anti-ser “filtra” su influjo y procede a través de los hombres con el fin de ocultar su tangible presencia metafísica.⁷⁸ La destrucción proporcionada por la técnica

⁷⁸ El oxímoron pretende dar cuenta del abordaje metafísicamente particular de lo teológico en la novela, que lo indica, indicando al mismo tiempo su nivel de autoconciencia: “Los metafísicos [piensa Personaje Iseka] se equivocan: el problema no es ‘ser o no ser’. Ser o anti-ser es la cuestión. La nada constituye tan sólo una de las consecuencias que padecen los hombres y el ser mismo, por su derrota frente al anti-ser. Entidad diabólica ésta que, lejos de limitarse como un hombre loco al golpe contra un grupo de personas, su atentado es contra el cosmos íntegro, imponiéndole la discordancia en progresión geométrica” (28). El desplazamiento de la nada a una de las tantas consecuencias producidas por el Anti-ser elimina la dicotomía ser-nada y bosqueja un cuadro de dos positividads, de dos manifestaciones activamente antagónicas: el ser y el anti-ser. De este “Dios del Mal” que es el Anti-ser, por lo tanto, no se *presupone*, meramente, su existencia: su presencia es tangible en la destrucción y corrupción del ser y de los hombres en él. Parafraseando a Hegel, el *Anti-ser consiste en manifestarse*. Por lo tanto, la metafísica o teología, como la denominan en ocasiones los personajes indistintamente, del Ser y el Anti-ser, se traduce en un tipo de manifestación mucho más violento, por tangible y concreto, que la nada: “El problema del hombre es el Dios del Mal, el Anti-ser. Y eso no va a ser detectado ni con un lenguaje metafísico usual ni con uno matemático” (674). El problema de la metafísica en *Los sorias*, y en la poética de Laiseca en general, trasciende, desde luego, la presente nota, y también las sugerencias de Paola Piacenza en su ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)”, de

humana es, en realidad y al mismo tiempo, destrucción teológica del Anti-ser, aniquilación del pasado que produce los “movimientos tectónicos del espacio-tiempo”. La técnica, entonces, es, al mismo tiempo, metafísica y teología: *teocnología*.

Por último, debe repararse, asimismo, en el estatuto de la magia como una “ciencia oculta” cooptada, refuncionalizada por el Estado tanto en el caso de la Tecnocracia como en el de Soria, en un acto de (digo provisoriamente) totalitarismo, un acto en el que las ciencias ocultas continúan operando como piezas del Estado: “En los laboratorios de esta Monitoría, los sabios buscaban aleaciones mediante procesos mitad científicos y mitad mágicos” (578). La magia, la ciencia, la tecnología y la teología, entonces, confluyen más allá de todas las metáforas: “La magia es una ciencia, un sacerdocio, una vocación” (623).

El segundo aspecto, con el que cierro este subapartado, queda evidenciado por una *teleología teológica de la tecnología*. La construcción es cacofónica pero precisa: todos los dispositivos técnicos creados e ideados en Tecnocracia confluyen en afrontar la batalla, terrenal pero teológica, que se librará en la novela. El mecanismo paranoico por excelencia consistiría en hilvanar toda la actividad técnica de un país *para la guerra*. Este procedimiento puede percibirse ya en los ejemplos suministrados para el “doble fondo” de la arquitectura y el decorado; allí se advierten los mecanismos de seguridad que desembocan siempre, literalmente, en dispositivos de seguridad radicalizados hasta el delirio: planchas de plomo para bloquear el espionaje astral, planchas de acero para evitar el bombardeo y el ataque “tradicional”, dobles fondos para despistar al enemigo desde el país vecino... Toda la construcción de la ciudad, con su contratara bajo tierra, es el plano arquitectónico mismo del delirio; toda su producción técnica, en esta misma dirección, es una producción dirigida hacia la guerra:

“Como se ve, dentro de la Tecnocracia, al lado de gente dedicada a tomar las providencias necesarias para enfrentar el hecho trascendente que se avecinaba - la guerra-, existía una cantidad de individuos sumergidos en su cosmovisión privada. Parecían no comprender la inmediatez de la gran prueba. (...) Así pues,

quien, sin embargo, tomo una hipótesis que acompaña y amplía la mía: “El absurdo, que Laiseca prefiriere llamar “delirio”, afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad. De este modo se instala lo que quisiéramos llamar “humorismo del todo” por oposición al “humorismo de la nada” que Ana María Barrenechea leyera en Macedonio Fernández. Este “humorismo del todo” ya no postularía el no-ser ante el ser sino el anti-ser que no dejaría hojas en blanco sino que colmaría todas las disponibles”; “El anti-ser se manifiesta, entonces, en la proliferación y esta sobredeterminación provoca la “discordancia”, la falta de armonía...” (551).

La guerra total, como un animal enorme, como una gigantesca esfinge con la cara de von Ludendorff y cuerpo de león, aprestábase a salir del abismo con fragor de terremoto e interrogar a cada hombre y matarlo si no sabía responder; y sin embargo, esta Guerra Absoluta en apariencia no preocupaba para nada a ciertas personas, quienes seguían desplegando sus vibraciones en espiral, sus hélices coloreadas y fugaces” (589).

Es notable el contraste que se genera, en esta cita, entre las gentes que parecían “no comprender la inmediatez de la gran prueba” y quienes estaban en los preparativos para ella. Y, fundamentalmente, es de radical importancia el “Como se ve” que abre este capítulo 80, pues remite, con escasas excepciones, a los setenta y nueve capítulos anteriores, en los que se venía describiendo la discordia entre tecnócratas y sorias, pequeños incidentes diplomáticos, discursos e incontinencias por parte de los dos mandatarios (Soriator y Monitor) y dispositivos, herramientas, utensilios y tecnología aplicada a la seguridad interna de Tecnocracia. Si bien la inminencia de la guerra es aquí esperable, no lo es el hecho de que todo lo que se hace desde el Estado tenga como correlato esa “gran prueba”. En cualquier caso, la “sorpresa”, que puede ser tal o no, queda en segundo plano: lo que resulta relevante es el hecho de que todos aquellos que vivían en Tecnocracia “ignorando” la guerra que se avecinaba, son descriptos como lectores desorientados de la realidad que dispone Monitor (*gobernar es escribir*): “sumergidos en su cosmovisión privada”, es decir, ensimismados, alienados; que “Parecían no comprender”; “una gigantesca esfinge con la cara de von Ludendorff y cuerpo de león, aprestábase a salir del abismo con fragor de terremoto e interrogar a cada hombre y matarlo si no sabía responder”, es decir, víctimas inminentes de su propia *mala fe*; “desplegando sus vibraciones en espiral, sus hélices coloreadas y fugaces”, es decir, idiotas. Tecnocracia, un país de poco más de veinte años de antigüedad (1025), se forja, por lo tanto (para los lectores-ciudadanos que no supieran “leer” el perfil aquí construido), para la guerra. Una guerra enmarcada desde la metafísica y la teología. Porque esa guerra se forja bajo los principios de proliferación del Anti-ser mencionados al describir someramente, en la última nota al pie, la condición general de ese Anti-ser.⁷⁹

3.3.4. Lo vasto y lo nimio

⁷⁹ Sigo a Laiseca en que una de las mayores tragedias de esta novela consiste en el hecho de que, una vez que Monitor toma conciencia de su error teológico-político, es demasiado tarde para volver atrás en los hechos, y se ve obligado a proseguir con una guerra bajo otras excusas.

“Así como es arriba es abajo. La batalla terrenal es un espejo de la guerra celestial”

(Alberto Laiseca, *Los sorias*)

En lo cuantioso, en lo pequeño que prolifera hasta lo gigantesco, y también en la exageración de lo gigantesco mismo, tiene su morada la desmesura. Lo vasto y lo nimio, por lo tanto, no pueden conceptualizarse fuera de su articulación constitutiva. Sobre todo porque, por lo general, lo vasto está constituido por lo nimio.

“Desborde de enormidades y errores groseros” (Betta 470); “predominio de lo absurdo”, “falta de claridad y verosimilitud” (470); razonamiento “desorbitado y difuso” (471), “ideas megalómanas” (474). Estos eran elementos del inventario de manifestaciones delirantes del *Manual de Psiquiatría*, en perfecta consonancia con el *Delirium Rating Scale*, que, en su ítem 2, incluye entre las opciones del test como síntoma de delirio próximo a lo severo las “Ilusiones visuales o alteraciones de la percepción, incluyendo macropsia, micropsia”.⁸⁰ “Lo que no es exagerado no vive”,⁸¹ por otra parte, era, en consonancia con una patología devenida principio poético, uno de los estribillos de la escritura laisecana.

La problemática de lo vasto y de lo nimio entrama una compleja relación con lo que es susceptible de ser denominado, con terminología algo residual, la “cosmovisión” de la novela: no existe, en *Los sorias*, sino una relación entre vastedades y nimiedades, relación que en ocasiones es jerárquica, inclusiva, y que, en otras, es de paralelismos y contigüidades. Ambas variables bosquejan dos conductas narrativas articuladas pero discernibles en términos teóricos. En las primeras, el todo contiene, abarca a sus partes, y las explicaciones de los acontecimientos o sus fundamentos son parte de una serie de causas o principios teo-teleológicos; en otras ocasiones en cambio, lo suelto, independiente y aislado, individual, se sitúa en un primer plano, y surge en estos casos una suerte de épica del “soldado desconocido”, una épica individual de la novela.

⁸⁰ La micropsia, o “síndrome de Alicia en el País de las Maravillas”, es un síndrome descubierto en 1955 por el psiquiatra inglés John Todd. Consiste, en términos generales, en un desorden neurológico cuyo síntoma principal es la alteración en la dimensión de los objetos que se perciben. Los objetos, de este modo, se agrandan (macropsia) o se encogen (micropsia) en la percepción distorsionada. “Visión” o “alucinación liliputiense”, en alusión a Gulliver, es otro nombre con el que se conoce este síndrome. (Kevorkian s/p).

⁸¹ “Quien no es extremo, quien no es exagerado, no vive” (Laiseca, *Los sorias* 83).

En el segundo capítulo de la tesis he postulado que Personaje Iseka habitaba o padecía “dos adentros y un afuera”: la interioridad de la pensión intersticial de Tecnoría, y la interioridad de su propia represión en la convivencia con los hermanos Juan Carlos y Luis Soria. Esta última interioridad se descubre contenida por una exterioridad, la ciudad tecnócrata, que exterioriza lo que Personaje Iseka había estado reprimiendo a lo largo de todo el primer capítulo. Esa contención se advierte inmediatamente en el discurso de Monitor, a quien observa en carne y hueso por primera vez, y ayuda a explicar las razones por las cuales Personaje Iseka se nota tan cómodo: “Por fin un jefe carismático” (33). La “contención”, por lo tanto, es literal: los residuos del pensamiento reprimido que Personaje Iseka destila una vez que por fin decide marcharse hacia el centro de la Tecnocracia son exactamente iguales al sentir y al funcionamiento del Estado tecnócrata, cuyas características he venido explorando con fines diversos. Estos pensamientos de un Personaje Iseka desconocedor de la Tecnocracia y del funcionamiento de sus vericuetos políticos, resultarán del todo familiares:

“Porque yo ya sé que mi Policía Secreta continuamente descubría complots y arrestaba cientos de sorias, en un sentido espiritual. Pero de qué me servía estar atrincherado detrás de mi cama, o tras mi chaqueta verde, tomar vino de desfile, etc., si no por eso dejan de filtrarse sorias por las zonas desmilitarizadas pese a que continuamente llamo a nuevas clases bajo las armas” (33).

La correlación entre esta sensación de desprecio respecto de los hermanos Soria y el sentir del propio Monitor puede rastrearse en el propio discurso del líder de la Tecnocracia, además de en los propios periódicos que venden en el sector tecnócrata de la ciudad compartida con Soria. Por otro lado, la perspectiva de Personaje Iseka, a continuación, resulta igualmente contenida, literalmente, por la propia realidad de la novela: “Le pareció descubrir (...) que los Soria no eran sólo dos ex compañeros de cuarto, sino la expresión de una propiedad teológica de desgaste. Como si en algún rincón del Cosmos estuviera un Dios del Mal dedicado sin descanso, día y noche, a la tarea de producir sorias y cagarle la vida a la gente” (31). En efecto, toda la novela es una parábola de la disputa entre, fundamentalmente, dos naciones, de las cuales Soria está firmemente comprometida con el Anti-ser y Tecnocracia titubea, porque Monitor mismo titubea y se encuentra “con una pata adentro y otra afuera”, es decir, entre el ser y el Anti-ser (762). Todo: desde la estrategia soria en el cuarto de pensión, que Personaje Iseka amplifica hacia lo militar en forma intuitiva, hasta la paranoia de sus

construcciones imaginarias, con Policía Secreta y bloqueos astrales al enemigo, es el bosquejo preciso del funcionamiento mencionado: el de inclusión de espacios, uno dentro de otro. La secuencia final sería aproximadamente la que sigue: *interior de Personaje Iseka-pensión intersticial-exterior, ciudad-plano teológico*. La relevancia de la serie no solamente está en lo que se ha desarrollado en el apartado dedicado a las condensaciones entre lo técnico, lo científico, y lo metafísico-teológico, sino también en su condición teleológica: todo desemboca, a través del recurso del paralelismo o de la yuxtaposición, en un motivo teológico de lucha del ser contra el Anti-ser, que ya Personaje Iseka intuye incluso antes de sentirse plenamente un ciudadano agenciado en lo tecnócrata: así, como es predominante en esta novela, la metáfora se literaliza: que los sorias sean percibidos por Iseka como “la expresión de una propiedad teológica de desgaste”, y que los intuya como configurados por “un Dios del Mal” son impresiones que, paulatinamente, se van constatando en los hechos.

Esta composición, de los pensamientos de Personaje Iseka a la batalla entre dioses, marca un sentido, un *telos*, una línea francamente dirigida hacia una finalidad. El paralelismo, por su parte, oficia análogamente a los comentarios de Fogwill sobre el árbol tulásico, la simbiosis, el fractal. La fórmula de esta convivencia entre el paralelismo y la *muñeca rusa* podría ser afín a la siguiente: *también cada elemento del conjunto, que todo lo comprende, lo comprende todo*. Las piezas nimias constituyen lo vasto; pero a su vez todo lo vasto está en lo nimio, en cada personaje. Esto dispara lo que he de dar a conocer como una “épica del soldado desconocido”.

Esta épica se demuestra, con una precisión tal que ingresa de lleno en el terreno de la trágica ironía, en el propio Personaje Iseka, que comienza la novela con su odio personal hacia sus dos compañeros de pensión y muere justamente en combate con sus dos compañeros de pensión. Este derrotero, al cual más de mil doscientas páginas no alteran en lo más mínimo pese a que todo se ha alterado ya, escenifica a la vez la irreductibilidad del elemento “nimio” que compone lo “vasto” y lo vasto mismo en donde se produce el encuentro fatal, paralela a la confrontación nimia, particular, entre un iseka y dos soria: la batalla entre Tecnocracia y Soria. La coyuntura, la fuerza de lo vasto cambia, al mismo tiempo, todo y nada. O, dicho en otros términos, Personaje Iseka es al mismo tiempo un odio personal y todo el combate teo-teleológico que propone y dirige la destrucción mutua.

Este doble juego entre paralelismo e inclusión se aprecia en cada una de las descripciones de episodios en los que se muestra a soldados soviéticos, sorias o

tecnócratas luchando contra máquinas, entre sí o contra robots. El caso más inmediato es el encuentro final de Personaje Iseka con sus antiguos compañeros de pensión, pero la novela tiene sus formas de autoexplicitación (desperdigadas, engañosas, muchas falsas y, por lo tanto, que hacen, de la lectura *a contrapelo*, no una mera opción, sino algo a lo que el lector está, por el modo en el que se autocritica el propio texto, obligado), y Personaje Iseka articula, al comienzo de la novela, en plena decisión de salir de la pensión intersticial, esta frase sobre los hermanos Soria: “Así, permanentemente esta agresión, este crimen absoluto. Matar a un individuo también es un genocidio” (25).

Todo lo nimio, en definitiva, remite a (y *es*) lo vasto, que tiene las formas de (y *es*) lo nimio: un hombre muerto es un genocidio, y por eso la tensión en la pensión intersticial *es ya* la batalla librada entre Tecnocracia, la Unión Soviética y Soria, que *es ya*, a su vez, una baldosa de la vastedad máxima del orden bélico: la del Anti-ser contra el ser. Las ínfimas batallas ya son las grandes, pero las grandes son la condición de posibilidad, teológica y metafísica, de las ínfimas. Por eso, los paralelismos son tales pero están estructurados en medio de una flecha que va de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo o religioso, de lo nimio, en fin, a lo vasto. De allí su carácter *teleológico*, o bien, *teo-teleológico*.⁸²

Esta perspectiva, que se narra con el esqueleto de la inducción pero que termina brindando una explicación de estructura delirante,⁸³ permite ahora dar cuenta de su contrataria, o bien de su parodia: la que parte de la desmesura, tanto en lo vasto como en lo nimio e igualmente articulados, como hipérbole a-funcional, anti-teleológica y, por lo tanto, aquella en que la coherencia entre estadio y estadio no resulta tan definida como

⁸² Cfr. Bataille, Georges, *Teoría de la religión*, especialmente el apartado “El ser supremo”, en el que se ponen en juego relaciones que pueden ser de utilidad para una profundización en la lectura de las que en mi trabajo se presentan.

⁸³ En Freud, “Lo característico de la [religión como] ilusión es que siempre deriva de deseos humanos; *en este aspecto se aproxima a la idea delirante de la psiquiatría*, si bien tampoco se identifica con ella, aun si prescindimos del complejo edificio de la idea delirante. Destacamos como lo esencial en esta última su contradicción con la realidad efectiva; en cambio, la ilusión no necesariamente es falsa, vale decir, irrealizable o contradictoria con la realidad. Por ejemplo, una muchacha de clase media puede hacerse la ilusión de que un príncipe vendrá a casarse con ella. Y es posible que haya sucedido en algunos casos. *Mucho menos probable es la venida del Mesías para fundar una nueva Edad de Oro; esta creencia se clasificará como ilusión o como análoga a una idea delirante, según sea la actitud personal de quien la juzgue. No es fácil hallar ejemplos de ilusiones cumplidas.* (...) Tras esta orientación que hemos tomado, volvamos a las doctrinas religiosas. Nos es lícito, entonces, repetir: todas ellas son ilusiones, son indemostrables, nadie puede ser obligado a tenerlas por ciertas, a creer en ellas. *Algunas son tan inverosímiles, contradicen tanto lo que trabajosamente hemos podido averiguar sobre la realidad del mundo, que se las puede comparar -bajo la debida reserva de las diferencias psicológicas- con las ideas delirantes.*” (Freud, *El porvenir* 31. Las bastardillas son mías.)

en la línea que dominaba en el caso anterior.⁸⁴ El caso intersticial de la novela lo constituye un personaje que se viste con el ropaje del “soldado desconocido”, ejemplificado en el caso anterior, pero cuyo lema es a tal punto hiperbólico e infundado, que ni siquiera se detiene en la fe como pretexto delirante legitimado. El “sabio loco”, radicalmente solitario y autónomo, verbaliza, antes de destruir enorme cantidad de enemigos tan sólo presionando unos pocos botones, el siguiente slogan: “a las guerras las gana uno solo y si no no” (1268). Este ejemplo funciona, ni más ni menos, como una suerte de contratara desacralizante de la frase anteriormente citada, “Matar a un individuo también es un genocidio” (25). La inversión paródica se produce porque, en su versión “seria”, las batallas se mantienen entre conjuntos equivalentes en fuerza: personas individuales contra personas individuales, naciones contra naciones, dioses contra dioses. El desplazamiento de un conjunto contra el otro despliega la parodia: una nación descargando toda su artillería contra una persona inofensiva, un dios descargando contra una nación inofensiva todo su poder⁸⁵ o, como es el caso del “sabio loco”, una sola persona contra dos superpotencias.

La descripción inicial de este personaje es parte en este caso de lo vasto. Si el ejemplo anterior, además de paródico, se condecía con una suerte de “filosofía de la micropsia bélica”, esta descripción lo sitúa, a través de un narrador que fracasa felizmente (para nuestras hipótesis) en su intento de neutralidad, en una especie de “macropsia inmobiliaria”: “En los arrabales de Monitoria, donde comenzaba el campo, vivía el último sabio loco de la Tecnocracia. Poseía una casa de planta baja y primer piso, con setenta y dos pináculos o altillos (en vez de siete), un terreno de cuarenta mil metros cuadrados y medio kilómetro de túneles, pasadizos, secretos, laboratorios, etc.” (1263). La observación del narrador llega a tiempo: “(en vez de siete)”. Este comentario marca el parámetro de la normalidad respecto del cual se produce el desborde y la hipérbole. La parodia, como se sabe, remite etimológicamente a un “canto a la par de”, un doble distorsionado, en este caso respecto de un parámetro de normalidad. La escala, monstruosa, del inmueble del “último sabio loco”, resulta, así, subrayada por el

⁸⁴ Traigo nuevamente a colación aquí las distinciones entre “delirios bien sistematizados”, “delirios mal sistematizados” y “delirios polimorfos” de la psiquiatría, por un lado, y “delirio creador” y “delirio patológico” en *Los sorias*.

⁸⁵ Es tentador, en este caso, pensar que los episodios (por ejemplo, los bíblicos o los míticos) en los que un dios descarga su ira contra una ciudad, no son una parodia de la guerra únicamente porque se pone un valor moral y una intención didáctica en primer plano: dejar de lado la soberbia, ser piadoso, no rebelarse contra lo establecido. Sólo la moral, subrayada como justificadora de las descargas de ira de los dioses, detiene el mecanismo formal de la parodia. Sin esa moral, un dios aplastando una ciudad en un solo segundo y “por que sí” resultaría, en términos bélicos, una burla.

paréntesis. La megalomanía, constitutiva de la definición del delirio y reforzada aquí por el adjetivo “loco” y la descripción de sus conductas, además del “slogan” citado más arriba, terminan por enmarcar la zona de lo vasto en estos casos “desacralizados”: lo vasto, lo nimio, carecen de fin y se convierten en fines en sí, en des-propósitos:

“Algunos meses antes de la llegada de Personaje Iseka a la Tecnocracia, había comenzado en todo el país una gran campaña contra los contrabandistas de fósforos a pilas. Los mencionados adminículos eran un invento tecnócrata. Servían para encender cigarrillos, el gas de la cocina, madera o papel, una vez y otra, durante larguísimo tiempo. Tenían el tamaño de un fósforo de madera común. Sus diminutas pilas de energía resultaban increíblemente longevas. Los habitantes de Soria intentaron plagiar el invento, pero logrando resultados muy pobres. Sus fósforos eran grandísimos, además no duraban tanto y salían más caros” (53)

Es relevante subrayar el hecho de que, aunque en sí mismo resulte algo inverosímil, hay en todos estos casos un parámetro de referencia explicitado en la desmesura. La estructura descriptiva es clara: lo vasto, lo nimio, aparecen bajo la forma de lo desmesurado, de lo exagerado, como principio del delirio en sí mismo. Esto, como se va advirtiendo con los ejemplos mencionados, conformaría lo que he denominado, en su momento, la diferencia más importante entre el delirio creador y el delirio patológico o “chasco” (remito al apartado 2.3.). El caso del propio “sabio loco” es central en esta distinción. Desmesurado “por ideología”, su hipérbole es el fracaso por ser hipérbole en sí, sin teleología. Otro, menos cómico y más “heroico”, habría sido su destino de haber puesto su desmesura al servicio de una causa: “Si actuando en el anonimato, con pobreza de medios, había logrado fabricar semejantes chichis, qué no habría hecho con el auxilio de Campo de Marte, sus Máquinas Centrales y laboratorios gigantescos en las épocas de gloria” (1268). La diferencia entre un delirio sin más que el delirio como “cosa en sí” (566, 598, 958) y el delirio como ser-en-relación-con, es decir el teleológico, es lo mismo que separa un delirio “épico” de uno “paródico”. Al tratarse de delirios, sin embargo, el manto de la parodia envuelve, en última instancia, a los dos, pero deja en evidencia mayor al segundo, que sería algo así como una “parodia de la parodia”.⁸⁶

⁸⁶ “Así pues, hay en la locura tal como la analiza Diemerbroek dos niveles: uno, el que se manifiesta a los ojos de todos: una tristeza sin fundamento en un hombre que se acusa erróneamente de haber asesinado a su hijo; una imaginación depravada que se representa demonios; una razón desmantelada que conversa con un fantasma. Pero más profundamente se encuentra una organización rigurosa que sigue la armadura sin falla de un discurso. Ese discurso, en su lógica, apela en él a las creencias más sólidas, avanza por

El tema de lo “en sí” y lo “en-relación-con” como parodia y parodia de parodia respectivamente, queda evidenciado en la siguiente misiva que el Kratos de Campo de Marte, Eusebio Aristarco Iseka, envía a Monitor, en última instancia, para corregir en él su brutal indistinción entre delirio patológico y delirio creador:

“Deberán terminarse para siempre los proyectos soñadores para destruir a los sorias en un minuto y otros parecidos. Gran cantidad de dinero, técnicos y máquinas electrónicas irremplazables, están al servicio de investigaciones estúpidas, tales como verificar cuántas toneladas de pájaros vivos hay en el gran cinturón de pájaros, existente al sur de Soria, occidente de Rusia y norte de Tecnocracia; esto, para mencionar sólo una de la tantas iniciativas descabelladas” (964)

En este pasaje, el Kratos no cuestiona en absoluto al delirio como tal, sino su falta de *thelos*. El Kratos, de este modo y saliéndose del delirio patológico para posicionarse estratégica y políticamente en el delirio creador, se manifiesta, para diagnosticar el error, a través de adjetivos que forman parte de la familia semántica del delirio: “descabellado”, “soñador” en su acepción más escéptica, “estúpido”. El contenido de estos proyectos (o su crítica, justamente, a su falta de contenido y dirección) es, literalmente, “ninguneado”.

Esta forma de delirio, la inconducente y la tendiente a lo en-sí, es asimismo, por lo tanto, vinculada con el nihilismo y, como puede deducirse consiguientemente, con las prácticas vinculadas a la más grande parodia de la existencia, del ser: el Anti-ser. En épocas en las que, en Tecnocracia, reinaba todavía el caos y la bajeza teológica-moral, se describe una orgía colmada de escenas desmesuradas y sin *thelos*, *nihilistas*:

“Teníamos allá a la Orejaria Coca (...) Supo usar durante más de veinte días corpiños y bombachas hechos con alambre de púa. (...) Después, notando que caía en el nihilismo y la confusión, pues ya nada la satisfacía, para desprenderse de todo ello decidió cambiar su vida en forma más bien radical: ahora se alimentaba exclusivamente con el licor seminal de cincuenta y ocho amantes, a quienes se los extraía, cuando estaban dormidos o distraídos,

juicios y razonamientos que se encadenan; es una especie de razón en acto. En suma, bajo el delirio desordenado y manifiesto reina el orden de un delirio secreto. Y en ese segundo delirio, que es, en un sentido, pura razón, razón liberada de todos los oropes exteriores de la demencia, se recoge la paradójica verdad de la locura. Y esto en un sentido doble, puesto que se encuentra allí, a la vez, lo que hace que la locura sea verdadera (lógica irrecusable, discurso perfectamente organizado, encadenamiento sin falla en la transparencia de un lenguaje virtual) y lo que la hace verdaderamente locura (su naturaleza propia, el estilo rigurosamente particular de todas sus manifestaciones y la estructura interna del delirio).” (Foucault, *Historia* 365-366).

mediante unas raras maquinatas denominadas “sorbedores”. Se inquirirá, sin duda, el por qué de un recurso tan insólito habiendo medios más sencillos y gratos. (...) se me ocurre una sola explicación: había decidido mantener en su psiquis un rinconcito cariñoso lleno con los trastos de sus antiguas ideas y formas de sentir” (332)

La comicidad de este fragmento consiste en dar cuenta, mediante una disposición textual que parece especificar dos niveles de desmesura en los actos de la “Orejaria Coca”, a saber uno “nihilista” y otro posterior a un “cambio radical”, en verdad de un solo estadio: el “nihilista”, el del delirio inconducente que hace que el propio narrador quede desconcertado (marcando con ese desconcierto, de paso, el parámetro de “normalidad” en que la parodia pisa para efectuar su coro). No hay ejemplo, aquí, de los actos de este personaje después de su “cambio”, sino un ejemplo de sus actos sostenidos excepcionalmente en “sus antiguas ideas y formas de sentir”. Nada de esto es sino, como bien se describe, “nihilismo”. Y lo es precisamente porque el narrador sienta con claridad que a todos estos actos les falta un “por qué”.

Hacia el cierre de este ítem, una idea que puede ser tentadora: los cruces entre lo teleológico y lo no teleológico, entre delirio patológico y delirio creador, son los que constituyen los efectos de mayor tensión: la fuerza, casual, nihilista o de una convicción que parecía vana y sin *telos* (“a las guerras las gana uno solo y si no no”), en determinadas ocasiones, se enmarcan, si pretenderlo, en un *telos* más digno y heroico, generando una suerte de “soldados inocentes” o “inimputables”, sin conciencia de sí o con poca conciencia de sí, cuya inocencia deriva en una de las convicciones más firmes de toda la poética de Laiseca: aquella según la cual los sanos son “sanos de mierda”; su inversión es, en Deleuze-Guattari, la propuesta del delirio como “una salud”. Incluso, y fundamentalmente, el delirio paródico, por vuelta dialéctica, pasa de ser una parodia del heroísmo a ser un heroísmo que posee las formas de lo paródico, pero que, al estar enmarcado poco voluntariamente a un *telos* trascendente, sin embargo no lo es.

El caso paradigmático lo constituye aun el sabio loco en el que he venido deteniéndome. Es particularmente relevante estudiar su caso, debido a que obliga, de cierto modo, a corregir al propio narrador de la novela, y enfatiza la idea según la cual la propia novela fuerza a una lectura *a contrapelo* de sí misma, como he dicho ya.

Algunos párrafos atrás he incluido, para dar cuenta de la diferencia entre delirio patológico y delirio creador, una cita sobre el sabio loco que incluía al narrador, y en la

que éste decía que “Si actuando en el anonimato, con pobreza de medios, había logrado fabricar semejantes chichis, qué no habría hecho con el auxilio de Campo de Marte” (1268). El “reclamo” del narrador tiene que ver con la falta de *thelos*, que acarrea una consiguiente falta de medios (es que el *thelos* es cuestión de Estado en Tecnocracia, un Estado que está “más cerca de un gobierno imperial y teológico que de una democracia” -53; Nota 6-) en el “sabio loco”. Esta consideración, no obstante, no tiene en cuenta que, por fuera del *thelos* del Estado, el valor de los actos del “sabio loco” pasa por otro *thelos*: el poético, el de la épica involuntaria de un loco puesto, desequilibrado en sus objetivos, al servicio de la batalla teológica y política. Su “a las guerras las gana uno solo y si no no” es el lema de su inimputabilidad y de su extravío teleológico, pero, al mismo tiempo, es la propia locura lo que hace retroceder y atemorizar a los ejércitos sorias, chanchinitas y soviéticos durante seis días. Desde el delirio por el delirio mismo, sin *thelos*, se configura la realidad en esos seis días, y no es casual que, por un lado, Monitor exteriorice su optimismo ni que se incluya la hipótesis según la cual “los Dioses se habían decidido, de una buena vez por todas, a intervenir para darles personalmente la victoria” (1269). Los dioses, el elemento más significativo del *thelos* de la batalla en la novela, se yuxtaponen al que es probablemente el personaje más delirante de la novela y unifican sólo en ese instante un “verdadero físico” con un “verdadero moral”.⁸⁷ Este acercamiento no comprueba simplemente el carácter delirante del *thelos* en toda la novela, incluso en su versión de delirio creador, y por lo tanto la proximidad de superficie y apariencia existente entre ambos delirios, sino que, fundamentalmente, hace del loco, del delirio como cosa-en-sí, una pieza existente y por momentos valiosa precisamente por la autonomía que le proporciona su locura.⁸⁸

⁸⁷ “...la *Enciclopedia* distingue el “verdadero físico” y el “verdadero moral”. El “verdadero físico” consiste en la justa relación de nuestras sensaciones con los objetos físicos”; habrá una forma de locura que estará determinada por la imposibilidad de acceder a esta forma de verdad, especie de locura del mundo físico, que abarca las ilusiones, las alucinaciones, todos los trastornos perceptivos; “es una locura escuchar conciertos de ángeles, como ciertos entusiastas”. El “verdadero moral —en cambio— consiste en la precisión de las relaciones que vemos, sea entre los objetos morales, sea entre esos objetos y nosotros”. Habrá una forma de locura que consistirá en la pérdida de esas relaciones; tales son las locuras del carácter, de la conducta y de las pasiones: “Son, pues, verdaderas locuras todas las extravagancias de nuestro espíritu, todas las ilusiones del amor propio y todas nuestras pasiones cuando son llevadas hasta la ceguera; pues la ceguera es el carácter distintivo de la locura.” (Foucault, *Historia* 376-377). Esta distinción es confrontable con mis especulaciones acerca del delirio con *thelos* y el delirio sin *thelos* en el caso que aquí me ocupa. El “sabio loco” podría habitar, en el marco de la novela, una forma de “verdadero físico” en tensión con una forma de “locura moral” en su ausencia de *thelos*. Los reproches que recibe provendrían desde este flanco, manteniendo, siempre, a lo teológico en un lugar ambivalente entre el delirio y la ilusión (v. mi nota 83).

⁸⁸ En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno remite a la ruptura de la necesidad del *decir* para criticar la realidad imperante y pide a la obra un distanciamiento *formal* respecto de la realidad, que impida toda posibilidad de diálogo con esa realidad, para conservar, en su radical autonomía, una trinchera

3.4. Explicitaciones desplazadas

Estoy donde no soy descrito; soy
descrito donde no estoy

(Paráfrasis lacaniana)

Este apartado da provisional término al núcleo del abordaje crítico de la poética del delirio a partir de la hipótesis según la cual los procedimientos y formas arriba trabajadas funcionan, en todos los casos, no como un delirio anárquico y azaroso, innominable, es decir: no como algo de prefijo negativo, sino como una poética, del mismo modo en que Roberto Ferro, en su texto “De la genealogía a la referencia”, define *genealogía*, es decir, como “...una red de insistencias con la que [es posible] renombrar algunos puntos de sutura entre la inquietud de la lectura y la permanencia inestable de los textos, figurando una cartografía temporal” (Ferro, *La narrativa* 6).

Es fundamental aquí, como apartado de clausura del capítulo, recordar que muchos de los temas abordados en él pueden enmarcarse en este apartado, pero que abordo aquí, en toda su particularidad, un elemento otras veces mencionado con cierta ligereza. Una particularidad cuyo gesto más significativo podría ser el diálogo entre el uso de los procedimientos de delirio con la explicitación, dislocada, desplazada, a propósito aparentemente de otros temas, de esos mismos recursos. El trabajo en este punto involucra, por lo tanto, una labor crítica en tanto que artística.⁸⁹

El funcionamiento general de este diálogo entre los procedimientos *en acción* (poética) y *la explicitación* (crítica, teoría) de esos mismos procedimientos en otras capas, para otros casos, a propósito de otras cosas (por eso, la explicitación está desplazada, dislocada en sentido estricto: dis-locus; “sacado de su sitio”), remite al ítem “Totalitarismo”, en el que se dio cuenta de una insistencia, por parte de la novela, en concentrar este *diálogo* aludido en la figura de Monitor.

infranqueable por un sistema que todo lo fagocita para transformarlo en mercancía. Una de las principales reivindicaciones, en Adorno y probablemente en el delirio laisecano, es la de la autonomía como objeto impugnador y como variante que resiste lo hegemónico.

⁸⁹ Véase, a propósito de esta posición, el por Laiseca siempre calurosamente recomendado libro de Oscar Wilde *El crítico como artista*.

Como en cierta medida lo había indicado para el caso de la arquitectura y decoración en la novela de Laiseca, sucede, en ocasiones, que las formas arquitectónicas “coinciden” con las formas de la novela: los “dobles fondos”, la paranoia, lo desmesurado y excesivo, lo recargado y ecléctico. Esto puede, asimismo, ser notado, como lo he hecho, en otros casos. Pero se hace necesario darle a esta insistencia el lugar que merece: el de una práctica que atraviesa casi siempre, despareja y transversalmente, los recursos, insistencias y formas en las que ya he reparado.

La forma arquetípica de este desplazamiento, de esta dislocación de los procedimientos y de su propia teoría, se lee en la siguiente cita: “... el Monitor habló de la siguiente guisa con su flamante Kratos de Minerales Raros...” (577). Este pasaje, que puede ser uno entre muchos o un fragmento narrativo “al paso”, creado para construir y enfatizar lo posterior (en este caso, lo que Monitor dijo), es sin embargo merecedor, al menos, de un breve comentario. Más de ochenta páginas atrás de la cita aquí anotada, el capítulo “La Monitoría de las Lenguas financia el delirio” (491), al que regresaré en breve, describe la variada fauna de locos que se tornan funcionales al Estado en múltiples frentes. Entre estos personajes se describe al “Influible” (cuyo nombre, más allá del apodo, es Iseka 42.008 ABSZ). La mejor descripción del personaje la aporta el Obsecuente, otro de los locos favoritos de la Monitoría de las Lenguas: “—No le haga caso, Excelencia. Siempre habla de la misma guisa que el último libro que leyó. Y hasta yo mismo me influyo de él indirectamente. Ahora se le ha dado por los libros de caballería. Esto puede seguir así sus buenos tres meses hasta que empiece a leer las *Memorias* de Rommel” (498). El Influible, como “réplica de tono”, contagia al Obsecuente (“Siempre habla *de la misma guisa* que el último libro que leyó. Y hasta yo mismo me influyo de él indirectamente.”), que trae, en su propia explicitación teórica de la conducta del Influible, restos del procedimiento de aquél. El narrador, influido por el Influible, a su vez incurre en su “réplica de tono” con su “...el Monitor habló *de la siguiente guisa...*”. Estos contagios no son, por supuesto, ni casuales ni inocentes, sino, bien lo señala el Obsecuente, *indirectos*. Aparecen en un nivel narrativo, el de los personajes, y saltan a otro, el del narrador. Cuando llegan al otro nivel, la explicitación del procedimiento o de la “conducta” está no aquí, sino en otra parte: en el nivel de los personajes. Los procedimientos, al funcionar cada uno en varios niveles pero al no ser explicitados toda vez que se dislocan, que se trasladan, que se *reterritorializan*, quedan sólo *indirectamente* explicitados. Este panorama invita a pensar acerca de las estrategias de legibilidad que instala un autor para su propia obra, y en qué medida cada autor

ofrece o no un mapa (un candelabro) para sus bosquejos. La sutileza de la exposición de ese mapa, si el mapa se ofrece desde la elipsis o desde lo explicitado, y cómo se construyen esas elipsis y esas explicitaciones, constituirían una cantidad y calidad de problemas atendibles en otra tesis, una tesis que desde luego deberá partir desde o trabajar con el concepto de Ricardo Piglia de "lectura estratégica", ya aludido en el ítem sobre totalitarismo, y con sus apreciaciones e hipótesis sobre Borges y, fundamentalmente, Macedonio Fernández, además de sus propias estrategias.

Pero la "estrategia de lectura" y la "estrategia de legibilidad" aquí propuesta podrían ser dos estadios distintos de lo que puede englobarse como la estrategia general de un escritor. Piglia señala, por un lado, un gusto personal por escritores como Macedonio, quien "Escribió toda su vida y sus libros están llenos de prólogos y de avisos al lector y de anuncios y opiniones sobre sus libros pero en vida podríamos decir que se negó a publicar" (Speranza, *Primera Persona* 121) y, por otro, aprecia en Borges su claridad para constituir, como crítico, un espacio que "decodifique" en forma pertinente lo que escribe (Piglia, *Crítica y ficción* 161). En ese mismo terreno, para definir la "lectura estratégica" de un modo general, afirma:

"Cuando un crítico dice que ve un corte y una renovación por ejemplo en Manuel Puig en lugar de Cortázar, parece que estuviera opinando sobre la base de una objetividad que tiene que ver con la construcción de tradiciones y contextos, pero en realidad también está pensando, sin decirlo, en función de una cierta estrategia de apropiación de la literatura. Define una tradición porque imagina que tiene una lectura renovadora para enfrentar a las tradiciones críticas dominantes. En el caso de un escritor, como esa poética está más presente, las relaciones resultan más nítidas" (Piglia, *Crítica y ficción* 160)

Y, finalmente, no es otra cosa que eso mismo lo que Piglia hace cuando trabaja desde la crítica los espacios para incorporar su literatura y sus códigos en los que ella debe ser preferentemente leída:

"Usted busca, sin embargo, el origen de la novela argentina contemporánea en Macedonio.

Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído, que **Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción**. Si volvemos a lo que hablamos a principio, diría que en ese sentido **Macedonio es la antítesis de Sarmiento**. Por un lado en política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la

intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.” (Piglia, entr. por *Cuadernos de Recienvenido* s/p. Las negritas pertenecen al original)

Entre dos esferas, la de la teoría o crítica y la de la ficción, se arma la estrategia de lectura. La estrategia de legibilidad, o de *legibilización*, para ser más preciso, remitiría, en cambio pero en la misma dirección, a una búsqueda de decodificación relativa de las formas atravesadas *en la propia ficción* o en el mapa general de las ficciones propias. No habría, o no sería necesaria, con los riesgos que ello implica, ninguna estrategia ni en el “afuera” ni en el discurso crítico. De esta manera, en una novela como *La ciudad ausente* discernimos, ilustrados por una noción general de *literatura argentina* o avisados por las entrevistas a Piglia, relecturas de obras y de procedimientos ya existentes en obras que no son de Piglia, como el caso de Macedonio Fernández, y, guiados por entrevistas y por las líneas a las que la propia crítica de Piglia nos remite, conocemos las líneas de su ficción. En Piglia, como en los lectores estratégicos a los que Piglia alude, las referencias están, primero, afuera de la ficción. Una estrategia de legibilidad, en cambio y como en el caso de Laiseca, es autista: abre, instauro, suma, resignifica procedimientos, y otra voz, o un personaje, o la descripción de un espacio, o de un decorado, o de un edificio, la explicitan desde otro lugar.

Desde luego, esto que he llamado estrategia de legibilidad exige como requisito excluyente que se lea cada libro, cada construcción gramatical y fundamentalmente cada palabra a través de la lente del delirio paranoico, mucho antes que desde las entrevistas a Laiseca o su crítica. Porque todo está, ya, aquí: la voz crítica, la voz de la entrevista, la voz de la ficción. Pero todo, a su vez, está, como en el ejemplo del Influido, dislocado: registrado allí y *también* al servicio de otro nivel, de otra cosa.

Esta posición de lectura contribuye a comentar un aspecto del que, probablemente, sea el capítulo más enigmático y significativo de la novela: “El falso Bayreuth”. Es, por lo pronto, el más extenso, y el que articula la parábola teológica de las obras de Wagner *El anillo del Nibelungo* con la situación teológico-moral de Monitor y la Tecnocracia. Que estas obras sean interpretadas por los linyeras, en un teatro construido con materiales propios de linyeras, sería también objeto de una extensa disquisición sobre el papel de estos personajes, de esta “clase teológico-mágica” en *Los sorias*. Lo cierto es que estas más de sesenta páginas, colmadas de descripciones acerca de la estructura montada por los linyeras para la construcción de una suerte de Bayreuth “clase b”, y de la narración de su puesta en escena, abultan más que en ninguna otra

parte de la novela un arsenal de detalles. El proyecto, por otra parte, se anuncia desde el principio como un delirio (895). El capítulo entero, por lo tanto, puede percibirse como decididamente aburrido. Deliberadamente aburrido. De un innecesario exceso. Y esto no puede deducirse desde una difusa teoría de la recepción ni desde un impresionismo devaluado hace un siglo, sino de las propias marcas del texto: “Era admirable todo este gigantesco esfuerzo; pasmaba tal despliegue de energía fantástica en una cosa aparentemente inútil” (919). El narrador, o en realidad Laiseca y sus procedimientos, parecen saber perfectamente de lo excesivo del capítulo. El término “aparentemente” actúa, justamente, como un marcador de esa conciencia. En este capítulo, el falso Bayreuth se termina incendiando a causa de estar confeccionado principalmente con papel y otros materiales inflamables. Ese incendio perturba al Vicesubsecretario enviado por el Gobierno, quien advierte la posibilidad de que el incendio sea una señal de la decadencia de la Tecnocracia. Lo “aparentemente inútil” de este capítulo, extenso y descriptivo, deviene el capítulo central en el aspecto moral y teológico de la novela. Todo lo que es inútil, en esta novela, y todo lo que está al servicio del delirio, es lo que debe ser leído como central, o al menos no como periférico ni como *negativo*. Como con el caso de las edificaciones (dentro de las cuales podría haber incluido el caso del falso Bayreuth) y de la decoración, lo que se apunta sobre estos objetos particulares supone una condensación semiótica en la novela y, también, en la poética de Laiseca. Estos detalles, en *Los sorias*, nunca hablan de una sola cosa, sino, al menos, de tres: del detalle particular (el incendio del teatro de los linyeras), de las implicancias de este detalle particular en las preocupaciones centrales de la novela (que este incendio sea una señal de la decadencia de la Tecnocracia) y las implicancias poéticas de este detalle particular (son, aquí, el delirio y las formas de lo marginal lo que constituye la legalidad de la novela, y ese delirio es al mismo tiempo una comprometida forma de realismo). Los elementos descriptivos, entonces, de la novela, son desplazados elementos de autorreferencia, y la narración de una batalla moral, teológica y militar es, al mismo tiempo, una poética que se narra y que narra, también, su propia teoría, su propia crítica.

El siguiente fragmento, que señala la relación de *El Supremo Graznador* (nombre de la “novela de la Tecnocracia” que escribe Personaje Iseka) con sus lectores, caracteriza el modo en el que actúa, al mismo tiempo, una crítica *sobre* la novela de Laiseca y *en* la novela de Laiseca. En este sentido, también la novela es formalmente totalitaria: no hay absolutamente nada que deje fuera, a consideración. Todo lo contiene

en la especulación ficcional, incluso su propia recepción.⁹⁰ A esta novela de Personaje Iseka, una vez transcrita en parte por el narrador, le sigue la siguiente glosa:

“[La novela] se limitaba a la descripción de personajes de la dictadura: el Monitor, el architraidor Tofi, etc. Con otros nombres, por supuesto, pero resultaba muy fácil identificarlos.

(...) La gente (...) no comprendía cómo era posible que esa novela, ferozmente satírica para con la dictadura tecnócrata y ofensiva para con el Monitor —a quien dejaba en ridículo—, no fuese secuestrada y quemada, y su autor encerrado en un campo de concentración.

(...)

En opinión de Katel la obra era despareja, contradictoria, juvenil; había iluminación, pero entorpecida a cada rato por cúmulos de futesas. Después de todo, ¿cuál era la tesis del autor? ¿Estaba a favor o en contra de la Tecnocracia? ¿Acaso lo sabría él, por lo menos? *¿Era consciente de lo que parecía estar diciendo, o las entrelíneas serían un invento del lector y a más lectores más entrelíneas? Cada vez que suponía estar cerca de la respuesta, Katel rebotaba contra otro espejo o su lucidez se diluía en las galerías góticas de un nuevo laberinto.* De cualquier forma el Kratos estimaba que la novela era bastante pretenciosa e insolente, y su autor un arrogante boca larga. *Habría pensado que algunas cosas estaban puestas exclusivamente para confundir, si no fuese porque le constaba que el otro tenía una gran confusión.* (...) “Niñito caprichoso (‘a la alemana’, como quien dice), *evadido de la realidad*; se cree que la Tecnocracia es suya” (...) El tal Personaje Iseka, —le pareció recordar vagamente que en cierta ocasión le mandó una carta— había tenido muchísima suerte, definitivamente” (469-470. Las bastardillas son mías)

Este pasaje es de una importancia capital, en la medida en que se explicitan problemas que no le son ajenos al autor y que, por lo tanto, no son aquí “forzados”, sino subrayados: la conciencia o inconsciencia respecto de lo que se escribe, la elaboración de las “entrelíneas”, la poética de la confusión y nuevamente, la conciencia o inconsciencia del autor en esa construcción poética. Todos estos son elementos de la poética de Personaje Iseka, y sus lectores-críticos (“la gente” y “Katel”) están incorporados en la narración de los sucesos de esta novela. Pero, y justamente por lo que se ha venido trabajando hasta aquí, es ineludible la hipótesis según la cual muchos de los elementos aquí “criticados” guardan una relación estrecha con la propia novela de la que Personaje Iseka es eso; *personaje*. Los niveles de explicitación están desviados,

⁹⁰ En este sentido, si la hipótesis sobre los pasajes de Macedonio Fernández y sus tendencias a injertar ficción en la realidad son un punto de referencia, por ejemplo, en las lecturas que sobre su actitud estética hace Ricardo Piglia (*Crítica y ficción* 130-131), puedo señalar, en cambio, que Laiseca “repatria” la realidad al territorio de la ficción (“realismo...”) pero sin resignar el delirio de esa misma realidad repatriada (“...delirante”).

torcidos, dislocados nuevamente, y en esta dislocación queda habilitada una pregunta en relación con algo que ya está incluido en la propia crítica a *El Supremo Graznador*: ¿en qué medida asistimos a una novela que *se sabe a sí misma* y en qué medida hay confusión real? ¿En qué medida se conoce si *Los sorias* es una novela a favor o en contra de la Tecnocracia? ¿En qué medida, fundamentalmente, lo que se desplaza funciona de la misma manera en su nueva esfera que en aquella en la que estaba originalmente? Es decir... ¿en qué medida, finalmente, los elementos criticados en *El Supremo Graznador* siguen siendo viables para una crítica de *Los sorias*? Sin dudas, ni aquí ni en ningún otro caso se trata de un paralelismo perfecto, sino de una serie de traslaciones que van perdiendo huellas e incorporando propiedades nuevas en el camino. Quien intente confeccionar el mero juego de paralelismos, se tropezará, justamente pero en parte, “contra otro espejo” o su lucidez se diluirá “en las galerías góticas de un nuevo laberinto”.

Si los registros en la novela de Laiseca se caracterizan por contrastes y alternancias, entre cuyos casos podría, al menos, mencionar, por un lado, el de los empleados telefónicos y su lenguaje marginal (45), el de las alternancias de Monitor entre el tuteo y el voceo⁹¹ y, por otro, el de los linyeras, quienes, arropados de harapos, son dueños de una oratoria y de un léxico que se desentiende por completo de su propia coyuntura, la propia novela explicitará, en otro pasaje, que “Con el paso de los años todo se volvió más informal, directo, y aparecieron los vulgarismos en el lenguaje” (737); si los recursos rotos que utilizan los linyeras para construir su falso Bayreuth (“Es cosa marginal y nuestra”, se expide Moyaresmio Iseka cundo el Estado intenta ayudar económicamente el proyecto linyera del falso Bayreuth -900-) se condicen con los que utiliza el propio autor (“Texto en alemán y traducción, extraídos del libreto editado por Discos Columbia S.A.”, reza una nota al pie, página 927); si la razón de la utilización de los recursos, en esos linyeras, de crear un *proyecto marginal* se condice con la completa y ensañada desacralización de las fuentes en las notas al pie y en el antojadizo manejo de personajes históricos, países, religión, tabúes sociales como la tortura y otros, además de en la utilización de materiales marginales incluso en el

⁹¹ “—¿Ningún otro chiste, decís? Oh, ¿pero por qué? Prosigue, prosigue, ¿qué más? ¿Qué nuevo chascarrillo vas a mandarte? —al Monitor le encantaba mezclar el tuteo y el voceo dentro de la misma oración.” (685)

léxico;⁹² y si, finalmente, un insecto-robot es descrito en términos homólogos a los que utilizara el Kratos Katel para describir la novela de Personaje Iseka, que era a su vez una zona de similitudes con la propia *Los sorias*,⁹³ estamos, entonces, frente a una novela hecha de superposiciones y en las que no habría una zona central en donde se unificuen los niveles en relaciones causales precisas u organizadas. Todos los elementos están dispuestos como explicaciones de sí mismos y, a su vez, como explicaciones posibles y parciales de elementos de otros niveles, particulares ellos o generales. La imposibilidad de asimilar, de asir el circuito general se corresponde parcialmente, al mismo tiempo, con la imposibilidad parcial que tiene el delirio de asir los significantes y narraciones que remiten a la realidad.⁹⁴

⁹² “Con furia cayó el telón. Había finalizado la primera ópera de la tetralogía. Entonces se oyó un ruido horrisono, llamado piñoneo, que es una forma estruendosa de aplaudir con las llaves, poniendo el manajo en una mano y golpeando la palma con otra” (934); a esta necesidad de explicar el uso de un término, hay que agregar toda la jerga antisacra utilizada en la novela y cuya muestra más cabal es acaso el tango más famoso de Tecnocracia: “Qué conchaza tenía la vieja,/todas las noches en ella guardaba el piano,/luego de haberlo plumereado/y envuelto en celofán./Viejo puto,/todas las hechicerías que quedaron sin venganza./Viejo puto, las viejitas yeguazas con sus yeguarizadas./Viejo puto,/como pululan los sorias en su progresión./La sumatoria infinita de la concha tendiendo a cero./La verga desmesurada como integral indefinida y las constantes/variables./¿Dónde está?/¿Dónde está?/¿Dónde está la teta calculada con el auxilio de pi?/Tres catorce quince nueve veintiséis cinco treinta y cinco./¡Tclang! Como los guitarristas, de Gardel.” (189-190).

⁹³ “Mire mi Monitor que todos los que intentaron dibujar, describir o fotografías a esas bestias, fracasaron. Sus biólogos, por ejemplo, son incapaces no obstante haber observado el progresivo desarrollo de las proteínas en los tanques. Usted mismo no puede, pese a que los soñó. Es posible por partes y en líneas generales, pero cuando la gente trata de particularizar determinados detalles es como si debiera cuadrar miles de pequeños círculos. Se torna una tarea sin esperanzas.” (761) Esta descripción abarca el tópico sobre aquella novela de Personaje Iseka, que guiña a *Los sorias*: la de una novela inasimilable, imposible de ser comprendida “en términos generales”, una pieza en la que los laberintos y la perdición acechan a cada momento.

⁹⁴ Invito a visitar el ítem “Totalitarismo” para leer en esta clave, ahora, la figura de Monitor.

CAPÍTULO 4: EL DELIRIO COMO CONTRAPODER

Este capítulo pretende atender ciertas especificaciones que han quedado, en otros apartados, sugeridas pero no lo suficientemente desarrolladas. Es en realidad una tentativa acerca de la consideración y los alcances del delirio como formas de subversión, por ahora, en un sentido amplio.

Seleccionados y trabajados los elementos en acción de una novela que delira; desarrollada la positividad del delirio en la configuración de una poética y sugerida una estrategia de relacionamiento entre la (posible) cartografía literaria nacional y la novela en cuestión de Laiseca; sentados los límites de este estudio y los peligros de intentar sistematizar demasiado enfáticamente determinados elementos de algo que no hace *sistema* sino *máquina* y *rizoma*, desde el legado de la filosofía deleuziana, debo preguntarme ya insoslayablemente: ¿cuáles son las implicancias políticas o los diálogos con la esfera política por parte del acto constitutivo de delirar en *Los sorias*? La pregunta es deliberadamente ingenua, en la medida en que presupone la inexistencia del delirar como forma o problema político en sí mismo. Como se ha subrayado, no existe nunca una inimputabilidad total en el delirio: siempre es, esa autonomía, un posicionamiento político y, en *Los sorias*, novela en delirio, se discurre, fundamentalmente, acerca del delirio como una máquina de cruces teológico-metafísicos, políticos y morales.

4.1. *Los sorias* como novela subversiva

Tecnocracia es un gobierno “imperial y teológico” que, además, emplaza el delirio en el centro móvil de su propio proyecto. Pero un delirio *no patológico* y una desmesura *funcional*. La distinción entre los delirios patológico y creador es aquí fundamental. Sin embargo, es también fundamental el hecho de que el delirio patológico no sea peor que la ausencia total del delirio. De hecho, mientras que el delirio patológico es considerado como una suerte de “desvío desaconsejable” respecto del otro delirio, que es el que se invita a seguir, el verdadero problema es el *no delirar*. El desprecio por el no delirar y el desprecio por lo sano caracterizan a la Tecnocracia y su, si cabe la licencia, *sentir común*. El primero de los desprecios queda sentado, por ejemplo, en un comentario del Monitor sobre los rusos: “La tierra para sepultar, el fuego

que destruye la aventura y la posibilidad del delirio, me parece el mayor de todos los crímenes que cometieron esos tipos. Peor incluso que el “realismo socialista” en el terreno del arte.” (657); que, por otra parte, el alimento de la cultura soria sea el yogur y el de Tecnocracia sea el vino, invita a converger en el segundo de los desprecios sugeridos, que se percibe en este guión para un trabajo de propaganda política soria: “Primer plano: (Rostro firme, noble y austero, de un soria tomado en contrapicado. El semblante propio de una persona alimentada a yogur con azúcar, que no come carne, ni fuma, ni bebe, porque es pecado y da daño)” (254). El sano, tanto psíquica como físicamente, encuentra la resistencia ideológica de la cultura tecnócrata, una cultura apoyada en el delirio creador y también en el elemento que aparece como la contrapartida de la imagen de sanidad Soria, una suerte de *anti-yogur*: el vino (255).

Por lo tanto, todo este aspecto, que por momentos no es un mero aspecto sino parte de lo constitutivo de la novela y de su poética,⁹⁵ es estrictamente anti-foucaultiano en sus genealogías del concepto de locura. Propongo repasar por un instante, pero en términos cada vez más radicalmente políticos, un Foucault que detectaba en la época clásica la reducción, dogmática, ceremoniosa y a-crítica (en suma, que soslaya la medicina en sentido estricto y se instala en otro patrón –) de la locura al silencio:

“Lo que sabemos ahora de la sinrazón nos permite comprender mejor lo que era el internamiento.

Ese gesto que hacía desaparecer a la locura en un mundo neutro y uniforme de exclusión no marcaba un compás de espera en la evolución de las técnicas médicas, ni en el progreso de las ideas humanitarias. Tomaba su sentido exacto en este hecho: que la locura en la época clásica ha dejado de ser el signo de otro mundo, y que se ha convertido en la paradójica manifestación del no-ser. En el fondo, el internamiento no pretende tanto suprimir la locura, arrojar del orden social una figura que no encuentra ahí su lugar; su esencia no es la conjuración de un peligro. Manifiesta solamente lo que es, en su esencia, la locura: es decir, una revelación del no-ser; y al manifestar esa manifestación, la suprime por ello mismo, puesto que la restituye a su verdad de nada.” (Foucault, *Historia* 388-389)

La Tecnocracia, como la propia novela, cada una en su nivel pero siempre *periparalelas*, no sólo hacen hablar, en contraposición a la lectura foucaultiana de la

⁹⁵ Reitero el comentario de Piglia en el prólogo a *Los sorias*: “La novela se construye desde el delirio, no tiene al delirio sólo como tema.” (Laisecca, *Los sorias* 9)

locura en la época clásica, al delirio, sino que instalan a la máquina delirante *encima de* la cartografía de la razón.

La imagen anterior intenta ser todo lo precisa posible: un palimpsesto. Una máquina delirante sobre una cartografía de la razón. La imagen quiere acercarse, a su vez, a un abordaje del crítico Mijail Bajtín que Julia Kristeva, en *Semiótica I*, relea como “novela subversiva”.

En la noción de “novela subversiva”, que Julia Kristeva enmarca en su estudio sobre la menipea, el dialoguismo y una discursividad poética de constitución ambivalente y de origen carnavalesco frente al monologuismo, la épica y el pensamiento oficial de origen religioso, se construyen descripciones como las que siguen:

“Si la sociedad moderna (burguesa) no sólo ha aceptado sino que asegura reconocerse en la novela, se trata de esa categoría de relatos monológicos, llamados realistas, que censuran el carnaval y la menipea y cuya estructuración se dibuja a partir del Renacimiento. Por el contrario, la novela dialógica menipea que tiende a rechazar la representación y la épica, sólo es tolerada, es decir, declarada ilegible, ignorada o escarnecida: comparte, en la modernidad, la suerte de ese discurso carnavalesco que los estudiantes de la Edad Media practicaban fuera de la Iglesia” (Kristeva, *Semiótica I* 219)

Entre la genealogía de la locura de Foucault y la descripción de Kristeva se ensambla un convincente contorno del delirio como lo subversivo y peligroso, como aquello que se necesita alejar de los discursos dominantes fundamentalmente a causa de su poder ambivalente (Kristeva 223 –esquema-), es decir, por su potencial disposición a combinar lo alto y lo bajo (216), lo cómico y lo trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo *suyo* con lo *de todos* en una serie de falsas oposiciones excluyentes, puesto que la menipea no estaría meramente *contra lo alto* sino fundamentalmente *a favor de la hibridación de estas variables*, en lo que se entiende como la democratización de esas fronteras. El carácter subversivo, parece indicar Kristeva, de la menipea que lee en Bajtín, no consiste en una mera inversión, sino más bien en el libre intercambio entre los términos en oposición. Las oposiciones, ahora, no son excluyentes (219). Romper los pasos aduaneros entre los discursos oficiales y los marginales, hacer negociar la realidad a la realidad, es la versión más eficaz de la subversión y de la denuncia a una realidad que no era más que una versión hegemónica de un estado de cosas: ello, de

hecho, impone ambivalencia allí donde se pretendía ir dogmáticamente del cero al uno.⁹⁶

Es tan tranquilizador como reductivo leer la descripción sobre la menipea (con la que Kristeva acompaña truculentamente a Bajtín) en consonancia plena con *Los sorias*. La experiencia es equivalente a la que, en otro nivel, había tenido un personaje de la novela: “Cada vez que suponía estar cerca de la respuesta, Katel rebotaba contra otro espejo⁹⁷ o su lucidez se diluía en las galerías góticas de un nuevo laberinto” (Laiseca, *Los sorias* 470): algunos puntos resultan seductores por su consonancia con la novela, y otros son quebrados irreparablemente por los derroteros del texto. La novela de Laiseca, por cierto,

“Libera el habla de las exigencias históricas, lo que implica una audacia absoluta de la invención filosófica y de la imaginación. (...) La fantasmagoría y el simbolismo (a menudo místico) se fusionan con un naturalismo macabro. Las aventuras se desarrollan en los lupanares, entre ladrones, en las tabernas, las ferias, las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc. La palabra no teme mancharse. (...) orienta el lenguaje hacia un universalismo filosófico. (...) Aparecen elementos fantásticos, desconocidos en la epopeya y la tragedia (por ejemplo, una perspectiva desacostumbrada, desde arriba, que cambia la escala de la observación...). Los estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia del relato (...). Esos elementos tienen, según Bajtín, una significación estructural más que temática; destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo. Al mismo tiempo se presentan a menudo como una exploración del lenguaje y de la escritura (...). La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra “fuera de lugar” por su franqueza cínica, (...) por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes. (...) Utiliza los pasos y los cambios abruptos, lo alto y lo bajo, la subida y la caída, los malcasamientos de todo tipo. El lenguaje parece fascinado por el “doble” (por su propia actividad de *trazo* gráfico que dobla un “exterior”) y por la lógica de la oposición que reemplaza a la de la identidad en las definiciones de los términos. (...) Incluye todos los géneros: cuentos, cartas, discursos, mezclas de versos y prosa cuya significación estructural es denotar

⁹⁶ “Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico: no tiene nada de extraño que a causa de ese discurso subversivo, el término “carnaval” haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca” (Kristeva 209).

⁹⁷ La imagen, por lo demás, de impactar contra un espejo cuando se creía haber adquirido una solución de lectura, ameritaría largas, complejas derivas a las que no puedo entregarme pero sí dejar enfáticamente sugeridas.

las distancias del escritor con respecto a su texto y textos. El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea...” (214-215-216)

La cita es extensa pero da cuenta, con eficacia, de un registro discursivo que es, a la vez, político y que, en todos los puntos seleccionados, podrían conformar un marco general de lectura de *Los sorias*. En su artículo de 1966 (el año es de radical importancia para Europa en general, para Francia en particular y para Kristeva en lo que aquí concierne, ya que es ese el año en el que se afinca en Francia), Kristeva sostiene que la menipea, de la que es propia la novela subversiva, parece hacer un nuevo elogio de la locura y una profunda reivindicación de la alteridad contra el colonialismo discursivo de la épica y de toda forma de discurso teológico y metafísico y, en ese sentido, represivo de la realidad, que es escisión. Una suerte de murmullo poscolonial atisba esta descripción de la menipea, pero, fundamentalmente, la sospecha frente a todo lo naturalizado: lo unilineal, lo causal, lo tradicional. El delirio se muestra así como una forma de la democratización del relato, puesto que en efecto, el delirio era “...una yuxtaposición, una sucesión de gran número de cuentos, más que una sistematización, permaneciendo el colorido general de las múltiples fabulaciones, uniforme y subordinado a las tendencias del sujeto” (Betta, *Manual de Psiquiatría* 499).

Sin desmedro de lo dicho, debo explicitar lo que me he visto obligado a hacer en la extensa cita sobre la menipea en Kristeva: recortar elementos que no eran de mi conveniencia para ese argumento.⁹⁸ Los fragmentos de la descripción mayormente omitida de Kristeva eran estos:

“[La palabra] Se emancipa de “valores” presupuestos; sin distinguir vicio de virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones.”; “...su profanación de lo sagrado...”; “La menipea está hecha de contrastes: una hetaira virtuosa, un bandido generoso, un sabio a la vez libre y esclavo, etc”; “...el estatuto dialógico de la palabra menipea explica la imposibilidad que han tenido el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela heredada de la menipea”; “El dialoguismo de sus palabras es la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).” (215-216)

Los fragmentos omitidos, y ahora incluidos, son harto elocuentes: discurren acerca de todo lo inherente a lo moral y a un punto de partida metafísico, cuestiones y

⁹⁸ “La verdad debe ser dicha aunque no convenga a los fines de la tesis” (Laiseca, *Los sorias* 466)

elementos que sí, como se ha advertido, aparecen enfáticamente problematizados en *Los sorias*. Algo, entonces, sucede con una novela que transcurre en un régimen totalitario y que es ella misma, desde su disposición formal, totalitaria, *pero a la vez menipea*. Una novela en la que los valores profesados no están transgredidos pero que, al mismo tiempo, se transgreden, muestra, además de una complejidad notoria en la propia novela, un elemento discutible en la teorización de Kristeva: todo lo que transgrede un orden establecido no decanta en la nada, sino que ya está obedeciendo otro orden. En términos foucaultianos, la transgresión, en esta descripción de Kristeva, está confinada a una negatividad informe, meramente existente a través de una relación, un polo que, si cabe, la *anti-define*.⁹⁹ Hay elementos, en el orden moral, que, por otra parte, se reterritorializan en la novela, que no es sino la historia de un trayecto moral: pasar de ser parte del Anti-ser a ser parte del ser (en el apartado siguiente me encargo de este

⁹⁹ En rigor de verdad, reducimos a Kristeva si le hacemos decir que es, aquí, binaria, meramente oposicional, cuando la autora estaría trabajando, precisamente, en otra cosa, en la teorización del concepto de menipea como ambivalencia entre lo monológico y lo dialógico, entre lo épico y lo carnavalesco, entre lo lineal y lo multilíneo, como queda sentado en un cuadro de doble entrada casi burlescamente claro de su página 223. Lo que, acaso inevitablemente, pongo en discusión, es el momento positivo de su definición de *menipea* citado arriba. En él, opera Kristeva a través de una enumeración que no siempre se condice con las ambivalencias y el dialoguismo de que ella misma da cuenta en otros pasajes del mismo capítulo. Tendría que poder esperarse de Kristeva, que jerarquiza “dialoguismo, más que el binarismo” (225), un trato no tan marcadamente binario de algunas oposiciones: “Liberar el habla de las exigencias históricas” es, probablemente, una operación binaria contra la tradición; calificar de *absolutamente audaz* a las formas menipeas anula toda posibilidad de hibridación y de ambivalencia; marcar que las aventuras “se desarrollan en los lupanares, entre ladrones, en las tabernas, las ferias, las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc.” es poco menos que una marginalización espacial esencialista o mecánica; sentenciar que “La palabra no teme mancharse” implica una distancia moral insalvable respecto de aquello que la menipea, sin embargo, habitaría en su carácter ambivalente; señalar que las menipeas “destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo” puede pasar por una operación binaria también insalvable, lejana respecto de lo ambivalente, al igual que el señalamiento (que constituiría antes una inversión que una superposición) según el cual “La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje” o la imagen negativizadora según la cual “La palabra “fuera de lugar” por su franqueza cínica, (...) por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea” (214-215-216). Asimismo, decir que “[La palabra] Se emancipa de “valores” presupuestos; sin distinguir vicio de virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones.”, no se condice con lo que la propia Kristeva señala con respecto a las meras oposiciones binarias en términos de *parodia*: “Habría que advertir en contra de una ambigüedad a la que se presta la utilización de la palabra “carnaval”. En la sociedad moderna, connota en general una parodia, y por lo tanto una consolidación de la ley; se tiene tendencia a ocultar el aspecto *dramático* (homicida, cínico, revolucionario en el sentido de una *transformación dialéctica*) del carnaval en que insiste justamente Bajtín y que halla en la menipea de Dostoievski. La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su otro” (211); en este no ser ni lo uno ni lo otro, ni la parodia ni la ley (siendo que parodia es, por invertir meramente la ley, consolidación de esa ley), sino otro, un tercer espacio (el término es de Homi K. Bhabha), señalar que la carnavalesca menipea incurre meramente en una “...profanación de lo sagrado” o que “El dialoguismo de sus palabras es la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).” (215-216), puede ser una marca del desperdicio de las propias postulaciones teóricas, en la medida en que las conclusiones continúan dejando intacta la binariedad general “dialoguismo vs. monologuismo”.

asunto en particular). En *Los sorias*, por lo tanto, novela menipea desde lo estético-político, se retorna a la positividad, se vuelve de la marginalidad y se reconstruye una moral y una metafísica desde lo estético-ético. Del régimen autoritario y carnalesco en sí mismo a su destrucción y, allí, en plena agonía, en plena recuperación desde lo bajo,¹⁰⁰ ingresa, por la ventana, lo épico en dos versiones: en tanto que “idealismo y... metafísica religiosa” (Kristeva 216) y, formalmente, en tanto que unidad y conformidad con la identidad y las causas, así como con la totalidad (id. 215), aspectos que pueden, respectiva pero simultáneamente, advertirse en el último discurso que da Monitor y en las intervenciones del narrador en la situación del discurso final:

“Nosotros, al fracasar como criaturas vivientes, somos quienes invadimos el Universo con nuestra derrota teológica, propagándola.

Desde otros planetas, si se toman la molestia de mirarnos, observan con horror a estas criaturas llenas de manchas, manijeadas, que en vez de vivir encapotaron los cielos de un planeta hermoso. Un mundo que pronto estará bajo completo control del Anti-ser. ¿Cree que en otros mundos anhelan contactarse con el leproso? Nada de eso, a ver si se contagian. No hay, no existe cosa que se extienda mejor que la locura, entre los hombres sanos, cuando la potencia el Nibelungo, Alberich (...)

Aquella era la caída de Nínive y Monitor moría como Sardanápalo, su último rey, que mató a sus caballos, y en cuya hoguera funeraria perecieron por propia voluntad sus mujeres” (1314-1315)

En Monitor por un lado, y en el propio narrador, se utiliza el recurso de la relación con epopeyas: la más constante es la ópera wagneriana *El anillo del Nibelungo*, y la novela misma transita en esas páginas finales la derrota de una épica que terminaba de definirse como tal. Una épica que comienza a forjarse, probablemente desde el capítulo 131¹⁰¹ de la novela. Una épica que, finalmente, va constituyendo las propias formas de la novela.¹⁰² Restaría investigar, en esta última dirección, si en el nivel

¹⁰⁰ Recorro para acompañar este efecto a una relación entre Monitor y los espacios de sus quehaceres. El tirano de Tecnocracia, y todo lo que su figura implica en los distintos niveles de la novela, aparece en la misma por primera vez en una tarima y con reflectores que iluminan el cielo, es decir, en lo alto (Laiseca, *Los sorias* 40), y termina sus días en un búnker subterráneo que es, arquitectónicamente, descrito como réplica especular de la Terraza de las Águilas (1278).

¹⁰¹ “El falso Bayreuth”, ya aludido capítulo 131 (de 165), es todo él un injerto de la historia de la construcción de un teatro wagneriano (el mítico Bayreuth) y de la representación de *El anillo del Nibelungo*, obra que, a partir de este capítulo, irá poniéndose cada vez más enfáticamente como parábola de los sucesos de la propia novela, es decir, solidificando un afianzamiento del carácter épico de *Los sorias*. El final de la novela de Laiseca es fuertemente alusivo de este afianzamiento: “...escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, ésta sí, en toda la casa cósmica” (1316)

¹⁰² Tanto los elementos épicos-monológicos como carnalescos-dialógicos tienen “una significación estructural más que temática” (Kristeva 215)

estructural van adoptándose paulatinamente las formas monológicas de lo que Kristeva define como épico. Sin asumir el compromiso de responder este punto específico con toda la investigación que sin dudas ameritaría, creo que este fragmento de la entrevista realizada a Laiseca para esta tesis puede ser de valor:

“H.B: A veces (por ejemplo en *Los sorias*, o en el *Manual sadomasoporno*, o incluso en *La mujer en la muralla*), hay un momento, que podría ser el final aunque no está necesariamente allí, en el que los tonos de sus novelas dejan un poco a un costado las referencias tan enfáticas al humor, como si en un momento todo se volviera más melancólico. ¿A qué cosas deja usted de concebirlas desde las formas del humor?”

A.L: No lo había pensado, no te sabría decir. *Seguramente se debe a que el cierre de una obra es el momento de la tesis*. Por si no había quedado aclarado antes, a lo largo de toda la obra, *lo ponés al final, ya sin humor, para que no distorsione el momento de la tesis*. Pero ya *sin distorsiones*, como para que *quede clarísimo lo que se ha venido diciendo*. Sí, está en *Los sorias*, está en *Beber en rojo*, está en todos los libros míos. Yo no lo había observado, pero tenés razón: hay un momento en que *se termina la joda*.” (Laiseca, entr. con Hernán Bergara, inédita. Las bastardillas son mías)

Invito a retomar dos observaciones de Kristeva sobre la textualidad épica como discurso monológico: “pretende poseer la verdad entera” (212); “Es fácil entonces comprender por qué la novela llamada clásica del siglo XIX y toda la novela de tesis ideológica tiende hacia un epismo y constituye una desviación de la estructura propiamente novelesca” (221). En los párrafos siguientes me ocupo, más o menos solapadamente, de las implicancias posibles del término “joda” en la respuesta de Laiseca. Aquí concierne únicamente sentar después de lo citado que gran parte de lo que parece “acabarse”, según la declaración de Laiseca, en sus novelas, es el carácter orgiástico, menipeo de las obras. Y que su final está, precisamente, dando paso al discurso épico: ese discurso que utilizan quienes necesitan de una “tesis ideológica”, de una “verdad entera”, “sin distorsiones” y “sin humor”, para poseer y que no se produzcan “desvíos” de lectura. En este sentido, y de continuar por esta línea, se llegaría al flanco puramente decimonónico, puramente “clásico” de *Los sorias*.

A medio camino entre lo menipeo y lo épico, es decir, conservando el carácter ambivalente que Kristeva había señalado en determinados pasajes para la menipea, retomo, en toda su ambivalencia y significación, la descripción del delirio elaborado en

Sergent: “Es una yuxtaposición, una sucesión de gran número de cuentos, más que una sistematización” (Betta 499). Hasta aquí, la voz menipea; pero sin embargo, permanece “el colorido general de las múltiples fabulaciones, uniforme y subordinado a las tendencias del sujeto” (id.). Hasta aquí, la voz épica.¹⁰³

Lo orgiástico, como elemento por excelencia de la mezcla propia de lo menipeo, de lo carnalesco, se sugiere, en algunos pasajes, a dos niveles de dudosa separación: lo orgiástico, en el seno de las formas, como la materialización de lo polimorfo e inasible, y lo orgiástico, en el seno de la trama, como el proyecto de gobierno por excelencia.

La escena del capítulo 148, titulado “Las armas del planeta Venus” (1125), es elocuente: Tecnocracia, cerca ya de la derrota, da lugar a esta orgía institucionalizada:

“En el sótano de Orgías N° 4 se encontraban reunidos esa noche bajo la sapiente presidencia del Religador o Sumo Sacerdote de los tecnócratas: mujeres de funcionarios; funcionarios; oficiales de los frentes Soria y ruso, con licencia; cabareteras; ogresas; diablas; tigresas; elementos femeninos de la Asociación Pro Medias y Ligas Fetichistas Negras; ex derviches —en sus orígenes al servicio del Dios Bitecapoca—; antiguas vestales de Pentacoltuco —quienes ya no eran vestales y mucho menos vírgenes—; sacerdotisas del Dios Tetramqueltuco, ahora renegadas; dos Kratos y otros orgiastas. (...)”

El ambiente era irrespirable a causa del humo, el alcohol, la música progresiva y las ninfómanas, quienes a esa altura se hallaban listas para cualquier abnegación. (...)

Con rumor de terremoto, cada cual empezó a tocar sus propios centros erógenos con un solo pensamiento: destruir a los soviéticos.” (1125-1126)

El resultado de ese procedimiento allí descrito es la destrucción del ejército ruso en Smolensko. La fuerza de lo orgiástico se advierte claramente en esta escena sin metáforas: el poder de lo dionisiaco¹⁰⁴ subvierte en ese momento la fuerza de una potencia a la que, antes, se había maldecido por haber destruido “la aventura y la posibilidad del delirio” (657). Justamente a esta potencia, y no a Soria, más afín a Tecnocracia en el lugar del delirio¹⁰⁵ que la Unión Soviética, es a la que hace daño el

¹⁰³ Ello deconstruye, al mismo tiempo, la pregunta de Lukács aludida en su momento: ¿narrar o describir? Dos posibles respuestas: narrar y describir. O tal vez: narrar *es* describir. Por otra parte, y para ampliar el concepto de epopeya antigua y de épica moderna, véase Georg Lukács, *La forma clásica de la novela histórica*, especialmente el apartado dedicado a Walter Scott y su obra.

¹⁰⁴ “¡Oh, vosotras, respuesta dionisiaca a las caducas sombras, escuchad la palabra del Religador!” (1126)

¹⁰⁵ En rigor, la batalla entre Tecnocracia y Soria está más cerca de ser, culturalmente, una guerra civil que una guerra entre Otros. La proximidad en todas las líneas entre Tecnocracia y Soria sería también un difícil tema de estudio para esta novela.

poder del delirio, aquí asimilado, no sin una notable precisión, a lo orgiástico.¹⁰⁶ El poder subversivo de lo orgiástico-delirante, entonces y para completar la imagen, se construye desde “el sótano” de Orgías N° 4. Es, justamente, desde el subsuelo donde se produce la correspondiente subversión; un subsuelo que, para los rusos, es mortal, pero que, en Tecocracia, está institucionalizado por el dictador menipeo (“sótano de Orgías N° 4”). Las instituciones mismas, involucradas en la orgía aniquiladora, dicen también de esta institucionalización: “Asociación Pro Medias y Ligas Fetichistas Negras”. Los “oficiales, de los frentes Soria y ruso, con licencia”, radicalizan la ya evidente mezcla y destrucción definitiva del discurso monológico, unidireccional, atribuido al enemigo. La música progresiva, asociable a la dodecafónica y a lo atonal en su proyecto general, constituyen una verdadera menipea en música y completan la ofensiva contra los rusos, que es, al mismo tiempo, una ofensiva contra el monologuismo de una potencia que renunció al delirio y, por lo tanto, a lo dialógico.

Es, por otra parte, significativo que se mencione, en la cita de las páginas 101-102 de la tesis, a los rusos como destructores del delirio y también, en un crimen apenas menos condenable, como los creadores del realismo socialista en arte (657). Este realismo, que ha generado disputas de toda índole, ha reunido a varios de sus teóricos principales en derredor de las pretensiones épicas que debía habitar el género.¹⁰⁷

Pero lo orgiástico-delirante no es únicamente una energía contra los rusos, sino una fuerza que trasunta a la Tecocracia entera. Un film, dirigido por un documentalista aficionado como Monitor, permite la conjetura. El film intenta condensar los instantes de peor dolor y sufrimiento en las personas, a la vez que los de mayor gozo. Sobre el final de la novela, cuando Monitor muestra el film a los sobrevivientes que lo secundan (esta palabra es totalmente irónica), ha suprimido las escenas de dolor y dejado las de goce, que no son sino escenas pornográficas. Al proyectarla Monitor, el narrador apunta: “Las escenas filmadas no eran “realistas”, como las palabras del Monitor pudieron haber hecho pensar; por el contrario, las atmósferas mostrábanse mágicas y sugerentes. Los cuerpos contaban mil historias aparte de las sexuales. Era más bien

¹⁰⁶ El capítulo arriba citado abre, como marco general, del siguiente modo: “Las continuas derrotas militares que campeaban sobre el país de los tecnócratas, al llevar a las personas hasta sus límites, demostraban que la vida de cada delirante es una suerte de pequeña epopeya” (1125). Esto da lugar al ritual orgiástico ya citado, que no es sino otra pequeña epopeya de grupo. La relación entre delirio y orgía se hace, pues, evidente, tanto aquí como en la enumeración de posibilidades de la menipea por parte de Kristeva.

¹⁰⁷ Véanse, por ejemplo, Lukács, “¿Narrar o describir?” y “La novela histórica y el drama histórico”, Brecht, Bertolt, “Lukács y el equívoco del realismo”, y ténganse también en cuenta las relaciones que establece Kristeva entre épica y novelas “de tesis ideológica”.

como si, a través del sexo, de lo carnal, Monitor hubiese intentado contar la historia de la humanidad, desde la Edad de Piedra.” (1295). La descripción continúa, y no debería dejar de ser pensada como una suerte de “aleph borgiano diacrónico”, pero es preciso que me detenga en el hecho de que lo sexual y lo dialógico del enredo carnal es, ciertamente, una posición frente a la historia y al lenguaje. La orgía como narración histórica es, aquí, una suerte de apología enérgica de la menipea.

Interesa, por último, señalar algo que, si bien ha sido mencionado en el capítulo anterior, merece aquí un lugar especial: el valor de las orgías en la Tecnocracia tiene su correlato en el valor de lo orgiástico, como estética, en la novela. El enredo de la descripción de una escena orgiástica se acerca a la figura, no metafórica, de la máquina delirante. En esa máquina, lo polimorfo, la sinestesia, la yuxtaposición, las relaciones no excluyentes sugeridas por Kristeva para la menipea, se alojan como un palimpsesto sobre el discurso no del todo borrado de la razón trazando, el conjunto, una ambivalencia carnavalesca, dialógica, bajo un *thelos* no catártico porque no tiene como principio a la razón sino a la incertidumbre, a la aleatoriedad y a esa “realidad” tomada como referencia en el apartado 2.2, “Realismo”, de este trabajo. La paradoja se resume en la imagen citada en la propia novela: la de “cuadrar miles de pequeños círculos” (761),¹⁰⁸ y se asienta, también, en la siguiente descripción de la misma escena orgiástica tomada con anterioridad:

“Allí se actuaba en todos los planos posibles. Algunos sucesos eran observables y otros no. Ciertas cosas sólo podían verse por momentos. Los roles resultaban intercambiables en cuanto a la visibilidad, de modo tal que no se sabía dónde terminaba la materia densa, la menos densa, y dónde empezaba el espíritu. Más bien, parecían distintos aspectos de una totalidad inseparable” (1077)

Y más adelante, un anciano que imita (que parodia) la figura de Rey, finge descalificar a los orgiastas con esta freudiana expresión: “¡Arrepentíos, *perversos polimorfos!*” (id. Las bastardillas son mías).

Cada vez más enfáticamente, en el orden que le he ido dando, lo orgiástico coloniza otros niveles en la narración; y cada vez más enfáticamente, también, se radicaliza el nudo de la orgía. Esto puede percibirse mejor en quienes se alojan en una

¹⁰⁸ El cuento “Los santos”, en *Gracias Chanchúbelo* (2002) aporta elementos relevantes para seguir abordando lo que puede ser llamada como una *poética de lo impracticable* en la obra de Laiseca.

función de posibles lectores frente a los tres episodios que presento ahora como ejemplos bajo esta luz: la estrategia para derrotar a los rusos *antidelirantes*, narrada con naturalidad y cierta sorpresa de parte de narrador y sacerdote por los resultados (narrabilidad-legibilidad); el film ambivalente en el que el narrador relata la convivencia entre lo pornográfico y, en ello, la narración de la historia de la humanidad (narrabilidad-legibilidad problemática pero posible); y de allí, finalmente, a una orgía en la que los “lectores” de turno, el narrador y el anciano-Rey advierten, uno desde la perplejidad y otro desde la ironía, que aquella escena representa un verdadero desafío a la percepción y, fundamentalmente, a la razón (innarrabilidad-ilegibilidad). La innarrabilidad e ilegibilidad por parte de quienes *leenarran* esta última escena queda evidenciada por el modo en el que cada uno esquiva la razón al acometer aquello: el narrador acude a una totalidad que es una treta para reducir el funcionamiento del nudo imposible que acaba de describir y cuya impotencia se muestra en sus propios giros y en la propia imprecisión narrativa ante el cuadro desmarcado: “Más bien, parecían...”; “por momentos...”; “no se sabía...”; “Algunos sucesos eran observables y otros no”; el anciano-Rey, por su parte, funciona como elemento paródico de una autoridad, pero al cabo es parte de este nudo y, por lo tanto, es deliberadamente incompetente para “resolver” la escena. No la describe: *está en ella*. De cualquier manera, no deben escaparse las palabras que utiliza para “juzgar” a los orgiastas, parodiando un descriptor “oficial”: “perversos”; “polimorfos”; “degenerados”; “indecentes”; “adulteradores”; “que todo lo bastardeáis” (1077), y otras. Todos estos adjetivos constituyen, en su conjunto, la típica lógica descrita por Foucault para el caso de la locura: negativos, excluyentes e “incompletos” en comparación con la razón, discurso dominante que involucra, cuanto menos, a la causalidad, a la totalidad, a la deducción, a la inducción.

El sexo, en suma, no tiene en esta novela ni en esta estética otra forma que la orgiástica, la pluriforme y la forma del nudo inextricable precisamente porque esa forma es equivalente a la de la poética laisecana y *la dice*: “Largo trabajo el que se tomó el Anti-ser para podrir el cosmos. Avanza con lentitud e infecta de a una víscera. Después irá más rápido. Le resulta difícil a causa de la muy estable estructura del universo, apuntalada mediante el sexo y la estética” (128). O bien, mediante el sexo, que *es*, aquí, la estética laisecana, una estética siempre inasible, intotalizable, múltiple en sentido riguroso, radicalizado.

En la locura como discurso delirante (Foucault) y en la menipea, en la “novela subversiva” (Kristeva), se incluye esta insoslayable existencia de lo dialógico como una

coordinada fluctuante de realidad que hace trizas el sueño de lo unidireccional, de las líneas que no se cortan, del monologuismo, de Dios y de la totalidad.

4.2. Lo inasimilable como posición política

Habiéndose sugerido, hasta donde fue posible, una articulación de la menipea o la novela subversiva de Kristeva y el lugar de la locura en Foucault, sería redundante decir que es el juego con los límites, en la novela de Laiseca, lo que se sugiere como un posicionamiento político frente a la realidad. Es, de hecho, una renuncia a un discurso oficial que estatuye *la* realidad, y al mismo tiempo una novela cuya dictadura apela permanentemente, en su propia forma de gobierno, al delirio, lo que dialoga aquí, en medio de una batalla idealista, teológica, metafísica y moral en la que, sin embargo, su carácter religioso aparece subordinado a estos términos mencionados.

Esta novela, como la propia estética que la traza, produce, explicitada o tácitamente, entre correlaciones, paralelismos, funcionamientos que asemejan fractales y una fragmentariedad que ha descompuesto el principio de totalidad, una proliferación de límites en varios niveles y alrededor personajes, espacios, narrador, figura de autor, descripciones. Esos límites proliferantes están allí para acentuar el hecho de que no existe nada que sea enmarcable o que se aloje unívocamente entre los límites propuestos por la propia novela, a todo nivel. En cierta forma, he estado discurriendo sobre este problema a lo largo de todo el trabajo: el palimpsesto, la yuxtaposición, la correlación accidental de significantes respecto de los de la "realidad", la menipea, la construcción "realismo delirante", las formas de explicitación desplazada en la novela, que constituía la legalidad del delirio, no son sino distintos modos posibles de trazar una obra decididamente, y como diría el teórico poscolonial indio Homi K. Bhabha, *in between* (Bhabha, *El lugar* 18).

La construcción de Homi K. Bhabha resulta extraña incluso en inglés: *in* y *between* son, de hecho, dos preposiciones cuya yuxtaposición resulta incómoda, agramatical e incoherente: "en entre". Esta construcción, bifronte, polimorfa y alucinada, es lo dialógico y la renuncia a lo uno por excelencia, y además, consiguientemente, es particularmente relevante para desarrollar el mecanismo laisecano en *Los sorias* como posicionamiento político.

En una novela de yuxtaposiciones radicalizadas como *Los sorias* debe existir, como principio para subrayar las yuxtaposiciones, la proliferación de límites parcialmente franqueables. El resultado es justamente que lo más notorio, lo más cercano a la percepción, no sea ni un ser ni otro; ni una entidad constituida, ni una nada, sino precisamente eso: los límites trazados para ser *límites-fantasma*.

Podría establecer un recuento rápido y parcial de las figuras e imágenes que se trazan para delinear la novela: laberintos (edificio hecho sólo de límites), pensiones intersticiales, Tecnoría como ciudad límite entre Tecnocracia y Soria, máquinas-hombre, sabio-locó. Los límites aparecen también para complicar la posición del Conde de la Laguna como autor, en ocasiones, y jugar en otras; he trazado, asimismo, las relaciones entre escribir y gobernar, entre Monitor y el propio Laiseca y relaciones de otra índole entre Personaje Iseka y Laiseca. La literalización de las metáforas en el texto, aspecto que no desarrollo en este trabajo (pero que existe y es evidente), o los niveles en los que se bosqueja el totalitarismo (a nivel de los personajes y a nivel narrativo). Es, por cierto, momento de reconocer explícitamente que resulta imposible decidir cosa alguna que invite a una definición en cualquier parte de la novela y de la poética laisecana en ella, y que evidentemente se está siempre frente a esa dilución *en las galerías góticas siempre de un nuevo laberinto*, intentando pensar alrededor de una novela que actúa "en todos los planos posibles"; una narración que sólo permite que ciertas cosas sean observables únicamente por momentos; que los roles resulten parcialmente intercambiables, o intercambiables hasta que la sistematicidad de esa intercambiabilidad se interrumpa un segundo antes de hacerse ley. No se sabe, continúa la descripción de la orgía en el apartado anterior, "dónde terminaba la materia densa, la menos densa, y dónde empezaba el espíritu." (1077).

El delirio, lo he estado siguiendo, no es negativo; existe de hecho, y sobre todo en relaciones, y en ellas se mueve y se hace difícil de asir como sustancia. Se mueve por la fuerza del dialoguismo menipeo y orgiástico. Frente a este panorama, me pregunto qué es lo que queda siempre en pie. La respuesta es, ahora, quizá más evidente: los límites.

Y no existe manera más consecuente de sentar la poética de los límites parcialmente franqueados que dándolos a conocer en forma desperdigada, unas teóricamente explícitas pero a propósito de otras cosas (como en el primer ejemplo que daremos a continuación) y otras aun más solapadas en descripciones o en la utilización radicalmente variable de un tono. Renuncio a la vana tarea de contextualizar las citas

que siguen, ya que todas hablan *de otra cosa* que no es, al menos a simple vista, la explicitación de lo que aquí convoco y, por lo tanto, habiendo expuesto cómo funciona este recurso en su apartado correspondiente (“explicitaciones desplazadas”), ya no es de interés una contradictoria contextualización: “Vivir es una ciencia superior. Es matemática trascendente de alta física. Los límites nunca están donde el hombre los supone o los ubica en forma arbitraria” (798); “...la pensión donde Personaje vivía con los dos Soria quedaba exactamente en el medio del límite de partición. O sea: que si un sector de la ciudad podía considerarse exclusivamente tecnócrata y otro soria, la pieza (por el contrario) ni una cosa ni otra.” (32); “En un partido de jégol originóse un hecho...” (273: Capítulo titulado “El partido de football”); “En los laboratorios de esta Monitoría, los sabios buscaban aleaciones mediante procesos mitad científicos y mitad mágicos” (578; la reiteramos); “El Conde de la Laguna (...) se limita a recordarle al lector que los datos esotéricos aparecidos en esta narración son el producto de la lectura de cientos de libros de magia (“serios” y “no serios”) que consultó” (628, nota 115); “Monitor, ahora sin ironía: —Sí, comprendo. —Luego de una pausa:— Ser inhumano y además humano. ¡Vaya tarea!” (176); “...superar el conflicto entre armonía y disonancia” (1278); “...la Tecnocracia siempre fue el país de los límites” (1103); “Inmediatamente luego de cada victoria se oía el festejo de un rebuzno; tanto más aterradores cuanto que una parte del sonido se salía de la gama de los audibles, siendo captada sólo en forma subliminal. Era una suerte de *rojo infrasónico*...” (1307; las bastardillas, que subrayan la sinestesia, son mías).¹⁰⁹

Son los límites lo que se advierte, entonces, con mayor precisión que ninguna otra cosa. Límites para la configuración de un cuerpo textual clavado por los segmentos liminares en los que se acuesta, incómodo, el *ser* de la poética laisecana. En esos límites, pero también, agramaticalmente, a su vez *entre* la cara interna y la externa de esos límites, reside con un confuso permiso de residencia, entre ciudadana, extranjera, exiliada y clandestina, la identidad de la obra laisecana. Una identidad fuera de cuadro, preformativa, *en-entre*.

En su recopilación de trabajos bajo el nombre de *The location of culture* (*La ubicación de la cultura* o, como tradujo César Aira, *El lugar de la cultura*), Homi K. Bhabha traza, en el marco de los estudios poscoloniales, estrategias de lectura de obras,

¹⁰⁹ Las sinestesias en las descripciones de la novela no han sido trabajadas como ejemplo en mi trabajo, pero se enmarca en uno de los problemas centrales que he estado tratando aquí: el de las fronteras como semi-franqueados límites en los que se inscribe una positividad a medias. La sinestesia, como fue mencionado en el subapartado sobre el delirio, es uno de sus síntomas.

literarias y no literarias, de carácter ambivalente, intersticial, que plantean el problema, la imposibilidad de una colonización cultural completa por parte de los colonizadores ingleses del signo XIX hacia los nativos indios, que de algún modo siempre hibridan, y por lo tanto rompen, en su unidad supuesta, los saberes y “el” discurso colonizador europeo (Bhabha, *El lugar* 118-129). Las coordenadas de lectura de un teórico del poscolonialismo como Bhabha no dejan de ser en algunos filis pertinentes para arribar, vía Kristeva y Foucault, a una lectura política del delirio, es decir, al delirio como agente de lo inasimilable y a lo inasimilable como una posición política.

Probablemente, ciertas relaciones entre colonizador y colonizado sean las que mejor evidencien la existencia de límites infranqueables en la comunicación y, por consiguiente, en la apropiación gradual del otro. Aquí, por ejemplo, aparece sin sutilezas el encuentro entre dos dimensiones que se disputan el poder, entre dos legalidades en pugna en un proceso parcialmente violento, y consiguientemente se tornan visibles, nítidas, las fronteras trazadas, los límites entre lo civilizado y lo bárbaro, la religión y el paganismo o lo sectario. En el esquema poscolonial se acentúa la representación de una tradición intentando imponerse sobre la otra, intentando relegalizar a la otra e intentando borrar los signos de la identidad de la otra. El arquetipo del movimiento colonizador, según esta representación poscolonial, es el de lo monológico (disfrazado de dialógico) que intenta no detener su segmento en territorio ajeno apropiado. La narración del texto de Bhabha es una narración del fracaso parcial de este proyecto colonizador desde el principio. Es elocuente en este sentido la cita de C. Lefort, a la que Bhabha adscribe: “La tarea [ideológica] de la generalización implícita del conocimiento y la homogeneización implícita de la experiencia podrían derrumbarse frente a la insoportable prueba del colapso de la certeza, de la vacilación de las representaciones del discurso y como resultado de la escisión del sujeto” (ctd en Bhabha 183). El segmento, que el colonizador pretende expandir sobre el colonizado, se encuentra con una lógica-otra, imposible de traducir fielmente, que, a su vez, viene a demostrar la propia alteridad del discurso original (si no puede interpretarse unívocamente, es porque *no es* unívoco). El intento ideológico, entonces, de hacer del otro una repetición (tartamuda)¹¹⁰ del discurso de poder, deviene interpelación de la univocidad y del monologuismo del discurso dominante. La consecuencia se asemeja al

¹¹⁰ Tartamuda, en un sentido estricto: retrasada, defectuosa, nunca lo suficientemente parecida al colonizador como para *ser* verdaderamente parte de él (situación ideal que, por otra parte, no está en los planes del oscilante, histérico y pendular colonizador).

horror ante el retorno de los temores sepultados, propio de lo siniestro freudiano, y cuyo tópico es el monstruo: “Si se los apura con sus groseros e indignos errores sobre la naturaleza y voluntad de Dios o las monstruosas locuras de su fabulosa teología [escribe el Archidiácono Potts en el documento utilizado por Bhabha], lo dejarán pasar quizás con una astuta urbanidad, o con un proverbio sin importancia” (ctd en Bhabha 151). La escena supone, entonces, varios elementos fundamentales: en primer lugar, la interpelación del colonizador (“si se los apura...”) en su misión evangelizadora que genera el fracaso en la conversión religiosa. La furia ante la imposibilidad de dar continuidad recta al segmento en el otro aparece en los adjetivos “groseros e indignos errores sobre la naturaleza y la voluntad de Dios”. El campo semántico progresa de la furia al horror, en la medida en que el discurso dominante no puede penetrar en el colonizado más que a medias (con groseros e indignos errores) ni reprimir las “monstruosas locuras de su fabulosa teología”. La reacción del nativo ante la interpelación del colonizador es “dejarla pasar con una astuta urbanidad, o con un proverbio sin importancia”. No se responde, por lo tanto, ni siquiera a la interpelación en los términos esperados. El colonialismo no sale ileso, ni mucho menos, del proceso, y es allí donde se da por comenzado el juego de *oposiciones no excluyentes* de la menipea desde Kristeva, o bien la *hibridación* desde Bhabha. En el proceso, el otro, monstruo-loco, es el que atenta contra la integridad del poder, integridad, en realidad, que sólo se debe a su ejercicio del poder.

Este posicionamiento de lectura en Bhabha permite reparar en el hecho de que la tradición, el culto a la totalidad y a la razón, los usos y costumbres en realidad arbitrarios de la cultura dominante reaccionan con la misma violencia frente a actores, culturas, comunidades o estéticas que sepan desafiarla (remito, en este punto, al capítulo primero de esta tesis).

Una última asociación con las lecturas de Bhabha: en su subapartado “De márgenes y minorías”, el teórico poscolonial escribe, siguiendo de cerca la obra de Frantz Fanon en gran parte de su camino:

“La cultura aborrece la simplificación”, escribe Fanon, cuando trata de ubicar al pueblo en un tiempo performativo: “El movimiento fluctuante al que el pueblo *precisamente* le está dando forma”. El presente de la historia del pueblo, entonces, es una práctica que destruye los principios constantes de la cultura nacional que intentan volver al punto de partida de un “genuino” pasado

nacional, que suele ser representado en las formas reificadas del realismo y el estereotipo. Esos saberes pedagógicos no perciben la 'zona de inestabilidad oculta donde vive el pueblo' (frase de Fanon). Es a partir de esta *inestabilidad* de la significación cultural que la cultura nacional llega a ser articulada como una dialéctica de temporalidades varias (moderna, colonial, poscolonial, "nativa") que no pueden ser un saber estabilizado en su enunciación: 'Es siempre contemporáneo con el acto de recitación. Es el acto presente que en cada una de sus ocurrencias acomoda la temporalidad efímera que habita el espacio entre el "he oído" y el "oirás"' (188-189)

La terminología cambia, y aun todo el enfoque; es importante dejarlo claro. Sin embargo, el esquema de lectura reserva zonas útiles para leer la poética laisecana en *Los sorias*. Bhabha, desde Fanon, configura con claridad el papel de lo que denomina "pueblo" en la subversión de cánones y de tradiciones nacionales que se instalan *en marco* y que permanecen, por lo tanto, fijas. La pugna entre las naciones colonialistas y los pueblos colonizados, que posteriormente serán las naciones del denominado Tercer Mundo, es, entre otras cosas, una pugna de la estabilidad, de lo monológico y del pasado contra una inestabilidad fluctuante, dialógica o polifónica, constitutiva del presente. Simplificar, y también mantener el poder, recuerda Bhabha mirando hacia Fanon, es constituir un presente petrificado por las tradiciones, negando la inestabilidad constitutiva de la realidad. La imposibilidad, sostiene Bhabha, de articular "un saber estabilizado en su enunciación" ante la elocuente realidad que se muestra, como en las imágenes de *Los sorias*, articulada "como una dialéctica de temporalidades varias", es el permanente recordatorio de lo bajo, de lo que Bhabha llama "pueblo", de lo que en Bajtín y en Kristeva es lo carnavalesco, de lo que en Foucault es por ejemplo la figura del loco, a la tradición, al segmento que pretende expandirse para apropiarse del otro, de una linealidad unívoca. Este recordatorio es al mismo tiempo, de paso y en términos estéticos, una condena por cohecho al realismo, "forma reificada" y estereotipadora. La constelación *realismo-épica-discurso dominante* se torna de este modo cada vez más estable entre los rechazos asociados aquí a los de la poética de Laiseca en *Los sorias*. Si en Laiseca se es efectivamente realista en cierta forma, se lo es teniendo como principio de realidad, en los términos de Fanon-Bhabha, una realidad social y cultural que es tan fluctuante e impredecible como el propio principio de incertidumbre de Heisenberg.

La peor consecuencia de este tipo de discursividad sobre una identidad nacional, en los términos de Bhabha, es que estas imprecisiones de frontera que se producen al

intentar penetrar sobre un pueblo-otro haciéndolo parte de la nación, persiguen al perseguidor y llevan su fracaso cultural hasta las puertas de su propio hogar:

“...¿qué si, como he propuesto, el pueblo es la articulación de una duplicación de la interpelación nacional, un *movimiento* ambivalente entre los discursos de la pedagogía y lo preformativo?”; “La nación ya no es el signo de la modernidad bajo el cual las diferencias culturales son homogeneizadas en la visión “horizontal” de la sociedad. La nación revela, en su representación ambivalente y vacilante, una etnografía de su reclamo a ser *la* norma de la contemporaneidad social”; “Esta inversión o circularidad narrativa (...) hace insostenible cualquier reclamo supremacista o nacionalista al dominio cultural, pues la posición de control narrativo no es ni monocular ni monológica.” (186)

Todo posicionamiento, sea poético, cultural o social, que conozca cuáles son los resortes a tocar para generar espacios en donde quede evidenciado el límite de lo dominante y denunciado lo hegemónico, es un posicionamiento político. Los textos de Laiseca, y *Los sorias* particularmente, “novela casi divina”,¹¹¹ ponen en evidencia no solamente los límites a irrespetar, sino que, además, las marcas de su condición subversiva se tornan, en la crítica y en las lecturas que recibe, evidentes. Piénsese aquí brevemente en la nómina de adjetivos por parte de la crítica sobre la poética de Laiseca, seleccionada en la primera parte de la tesis, pero a la luz, ahora, de lo que queda en evidencia en todo ese campo semántico, a saber, *la luminosidad del límite*: “raro”, “desobedien[te] al canon narrativo oficial”, “el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca”, “*rara avis*”, “inclasificable”, “excéntrico”, “maldito”, “prohibido”, que escribe “a espaldas del canon narrativo oficial”, “bizarro”, “erudito en cosas raras”, “indomesticable”, que “excede el presente”, “exótico”, “inimitable”, autor de una poética de la “mezcolanza absoluta”, “loco”, escritor que “tiene otras tradiciones en la cabeza”, “worst-seller”, “escritor-Otro”, “no traducido”, “monstruoso”, “último orejón del tarro”, “atonal”.

La crítica misma de la obra laisecana es otra poética de los límites parcialmente franqueados, que debería, también, ser estudiada en detalle.

Esto, por añadidura, pone en evidencia la existencia concreta de una tradición, de una “cultura literaria nacional” y de un “canon”. Fundamentalmente, la vigencia de los discursos dominantes en la literatura argentina.

¹¹¹ Dejo constancia del intertexto con el subtítulo de la novela de Enrique Jardiel Poncela *La “tournée” de Dios (novela casi divina)*, para sugerir lo productivo que resultaría una vinculación entre varios aspectos de la obra de Alberto Laiseca y los de la de Enrique Jardiel Poncela.

4.3. Más allá de *Los sorias*: prólogo a una relación entre la poética de Laiseca y la tradición literaria argentina

“¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.”

(Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”)

Un prólogo es una glosa de lo que vendrá. La tesis cierra con este término, apuntando asuntos y problemas en mayor o menor medida abordados pero fundamentalmente por explorar y explotar. La intención del presente apartado es postular la obra de Laiseca, más allá de *Los sorias*, como una obra escrita a partir del oxímoron (aparente): desde la denominación “realismo delirante” hasta la relación que guarda su ficción con la (problemática) realidad, de la que he reparado a lo largo de la tesis, el oxímoron llega hasta su propio lugar en la literatura argentina, en el cual Laiseca es, por lo visto, considerado como *el escritor argentino más foráneo*.¹¹² Esta condición o estereotipo posibilita algunos puntos de contacto y puntos de antítesis respecto, por ejemplo, de la obra de Borges en tanto que cabeza visible, en el siglo XX, de una de las más influyentes tradiciones de literatura argentina iniciada en el XIX. Entre estos puntos no podría dejar, al menos, de mencionarse, por el lado de la similitud general, el recurso a lo exótico y a la erudición ficcionalizada en el que ambos insisten, y, por el lado de la diferencia, lo que cada uno hace con esa erudición y exotismo perseguido: Borges, de acuerdo a lo que aquí sobrevuelo, universaliza y localiza a la vez su literatura, mientras que Laiseca no universalizaría ni localizaría, sino que se mantendría en una posición de tensión entre estas dos direcciones.

En aquella clase que dictara Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores, más tarde titulada “El escritor argentino y la tradición”, hay dos pasajes a considerar: el primero sugiere, como algo natural, que “nuestra tradición es toda la cultura occidental” (Borges 158). Esta especie de universalización acotada merece ser, y habiendo visitado

¹¹² Witold Gombrowicz, escritor leído por Saer, sería en cambio *el más argentino de los foráneos* (Saer 17-29).

brevemente a Homi Bhabha, revisitada, a la luz de un presente que se caracteriza por su uso y manipulación tanto de las fronteras como del concepto mismo de *frontera*.

En este ensayo, Borges parece dar lugar a una especie de máxima: “no forzarás con el lenguaje una localía; habitarás *las formas* de tu localía”. O dicho de otro modo: “con el lenguaje europeo, construirás formas locales”. Decir esto es articular esa definición arquetípica de mucha de la incursión borgiana: aquello que hace de lo local lo universal:

“La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: “...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados”.

Aquí parece inevitable condenar: “El sol en los tejados y en las ventanas brilla”. Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; “ruiseñores quieren decir que están enamorados”; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, *no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.*” (Borges 154-155. Las bastardillas son mías.)

Y:

“Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada

esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires.” (156-157)

De este texto, entonces, se desprende una segunda consideración: toda alusión a la tradición, al bagaje cultural que configura las coordenadas de lo propio y de lo ajeno, es una alusión de lenguaje. Una construcción narrativa: ficción:¹¹³

“...creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz, del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que tocarla con la mano izquierda hubiera sido un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.” (Borges 160-161)

En la estrategia borgiana coexisten el ser consciente del carácter performativo de la configuración de una tradición y la astucia de solapar, simultáneamente, *su* propio proyecto de “exposición” de lo que sería “nuestra” tradición. Las formas borgianas de su ensayo postulan y también naturalizan un pasado específico, una cultura: la occidental, más allá del Oriente y más allá de lo precolombino: más allá, en definitiva, de todo lo que no es de preferencia para la construcción de la tradición por parte de Borges.

Es, en este sentido, destacable el hecho de que Borges aluda en forma permanente a culturas *otras* del Occidente dominante: la china, la india, la mesopotámica, la árabe. Podría, en suma, objetarse a lo dicho antes el hecho ineludible de que Borges es más bien un *excéntrico* en sus referencias, que escapa permanentemente del Occidente canónico. Sería fundamental advertir el falso lugar que Borges otorga a esas fugas a lo exótico, algo que, si bien no haré aquí, mencionaré a través del caso del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”. En él, todas las referencias extraoccidentales (como la de Stephen Albert, inglés orientalizado, o la de

¹¹³ Si hay un momento propicio para ir desligando el concepto de ficción de *aquello que no es real*, de aquello que es jerárquicamente más *irresponsable* que la historia, es éste.

Yu Tsun, chino germanizado, o el proyecto de Ts'ui Pên) sucumben a las lógicas de Occidente. Inmediatamente debe decirse que todo lo que de fantástico proyecta este cuento, atribuido en él a lo que es de origen chino, es asimilado (aniquilado) por el género policial, género occidental por antonomasia. Esta asimilación, en el cuento, se produce, además, a través de Yu Tsun, un personaje de origen chino que, por su afiliación con el ejército alemán y su formación universitaria (“antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao”) puede definirse como completamente occidentalizado y sólo, evocando a Adorno, *epidérmicamente* oriental.

Aquí, y ante todo, una tradición es un proyecto, al estilo de lo que Piglia llamaba “lectura estratégica”. El estratega de Piglia, cuyo ejemplo fundamental no es otro que Borges, es quien se solapa en el proyecto de ser él mismo tradición. Borges continúa, en realidad, una constelación más amplia: la que comienza con los actores del proyecto general forjado en la librería de Marcos Sastre alrededor de 1837. El Salón literario de 1837 conformó un mapa tentativo de lo que sería la literatura argentina. Este mapa ofició, entre otras cosas, como un síntoma de las apologías y rechazos de la esfera cultural del momento. Las apologías eran a una cierta Europa: la encarnada en la cultura francesa, “capital del siglo XIX”,¹¹⁴ y los rechazos eran a la Europa hispánica.¹¹⁵ Y, fundamentalmente, desde el comienzo programático y a su vez esencializado¹¹⁶ de la definición de una literatura propia, lo rioplatense se instituyó como centro cultural insustituible y hegemónico en una construcción que, desde los discursos inaugurales de Juan María Gutiérrez, Marcos Sastre y Juan Bautista Alberdi, postularon algo así como lo que quería Borges en “El escritor argentino y la tradición”: desarrollar la identidad con las instituciones de la Europa “civilizada”; “ser” americano en idioma europeo; ser, simultáneamente, uno y diverso, particular y universal, americano y del mundo. Como en Borges, también persiste la inclinación ortográfica de tildar “Mundo” en la sílaba “Europa”.

Esta hipótesis eurocéntrica y centrada en la actividad cultural rioplatense al momento de definir lo (ahora) argentino, fue, por coyuntura, fundada en 1837 y, en el

¹¹⁴ Tomo la frase y todas sus implicancias del artículo de Walter Benjamin: “París, capital del siglo XIX”.

¹¹⁵ Estas apologías y rechazos pueden consultarse en mi ensayo “Condiciones generales para una postergación: *El matadero*” en revista *Anclajes* Vol. XIV (en prensa).

¹¹⁶ Sastre pide para la Nación, en su discurso inaugural del Salón literario, “Una política y legislación propias de su ser; un sistema de instrucción pública acomodado a su ser; y una literatura propia y peculiar de su ser” (ctd en Weinberg 122). ¿A qué “ser” se remite Sastre? Sea el que fuere, sin dudas está construido artificiosa y programáticamente con materiales selectos y proclamado, simultáneamente, como una identidad esencial y metafísica.

proyecto de esa Generación, el centrarse en lo “europeo civilizado” excluía, con escasas excepciones, no solamente a España, sino a todo lo que no fuera lo *europeo civilizado*. Decir esto cierra el arco del cosmopolitismo en ocasiones atribuido a la Generación del 37 y lo redefine en términos de una serie de identificaciones parciales con países específicos. Porque no solamente se excluye a España de la Europa que Alberdi, Sastre y Gutiérrez, entre otros, admiran, sino que se excluye de hecho, también, lo autóctono como parte del patrón cultural a imitar. La poetización de lo autóctono, como los casos paradigmáticos de “La cautiva”, de Echeverría, e incluso de “El matadero”, en la cual todo lo retrasado coincide con el régimen bárbaro de Rosas pero también con el gaucho y el indio, ha sido una marca relevante del final de (o del deseo de clausura de) la realidad poetizada.

¿Cómo está narrada, entonces, la Nación argentina, es decir en parte, la historia de su literatura? A partir de elementos sintomáticos y reveladores de la condición todavía dominante del proyecto de la Generación del 37: la ausencia o los “destiempos” del realismo (en contraposición a un insistente realismo español transepocal que pervive al menos en la forma del estereotipo para con la literatura española), la búsqueda programática de un cosmopolitismo que es en realidad europeísmo, la bucolización o estetización de lo que no se quiere o se ha eliminado en política: el malón, el gaucho, el caudillo. Piglia: “La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)” (Piglia, *La Argentina* 9)

Este proyecto, esta tradición en la que Borges cree y que a la vez cuestiona de raíz al creer también en el carácter performativo de todas las tradiciones, en su permanente devenir y en su incesante presente continuo, constituye una columna central en la historia de la literatura argentina. Una columna que sostiene el peso de la tradición y que, por ello, acercando la lente, se percibe como incapaz de sostener cosa alguna.

En “El Tanque”, cuento de Laiseca perteneciente al libro *Gracias Chanchúbelo* y que discurre sobre una descomunal ciudad-nación-tanque en permanente confrontación con los países vecinos que la rechazan al menor indicio de acercamiento a sus fronteras, se ponen en juego estas dos lógicas del rechazo, de frontera, de identidad. En el cuento, las líneas divisorias que trazan el antagonismo entre el Tanque y las otras ciudades con las que éste interactúa no se fundamentan en un principio de diferencia de intereses o de naturaleza, sino en su similitud. Todas las tensiones y rechazos que se

producen en el cuento tienen como fundamento explícito el reconocimiento de la igualdad respecto de aquél al que se está rechazando, y, de hecho, el argumento utilizado es, en todos los casos, que se rechaza al otro precisamente *porque no es, en rigor, un otro*.

El terreno sobre el cual se dirime este singular sistema de rechazos es el de la definición de las identidades de las ciudades y países que interactúan con el Tanque como entes conscientes de su carácter ficcional: “El problema es que yo también pertenezco al mundo de la ficción...” (Laiseca, *Gracias* 37), señala un habitante del Tanque; “El Emperador imaginario de la falsa Libia” (34), antagonista del Tanque, sostiene, precisamente, este diálogo con una Ministra de Relaciones Exteriores del Tanque que pretende acercarse a ese “país” sin conseguirlo: “¡Usted no es un verdadero Emperador! —rugió Eiko por correo diplomático, despechada y furiosa. ‘Eso es cierto —dijo el Emperador de la fábula—, y más que agradecidos pueden estar. El verdadero Emperador ya les hubiese mandado la Fuerza Aérea libia para bombardearlos.’” (id.). Ambos bandos en discordia, entonces, son, ontológicamente, la misma cosa. Esto funciona a lo largo de todo el cuento y la débil conclusión general de los habitantes del Tanque es que éste “...es tan inútil que no sirve ni para la ficción” (33). Incluso resulta imposible argüir que las diferencias son intraficcionales: no solamente protagonistas y antagonistas se rechazan en su afinidad ficcional en general, sino que lo hacen en tanto ambos participan del denominado “realismo delirante”. “El Tanque” es un cuento hecho de estos materiales, y esta ciudad es un prototipo de lo que el propio autor, en la contratapa del libro *Gracias Chanchúbelo*, define como “realismo delirante”:

“El realismo delirante es el único instrumento que permite que a la realidad la expresemos toda junta.

Un pequeño trozo de madera que sobró de la construcción de la casa de un amigo está en vaso comunicante con un misterio de siglos. El peor asesino serial de mujeres es el hijo de puta que nunca las mira. *Un tanque tan enorme que cobija a una ciudad completa*” (Laiseca, *Gracias* Contratapa. La bastardilla es mía.)

Los antagonistas de este tanque al que se incluye como marca de realismo delirante, por su parte, rechazan al tanque con estos argumentos ahora del todo inconcebibles o encandiladoramente luminosos en su aparente contradicción: “Son

ustedes intrusos. Yo, como pertenezco al mundo del delirio creador,¹¹⁷ puedo ser más tolerante. Tienen cuatro días para abandonar la Libia imaginaria.” (34)

El rechazo, por lo tanto, se produce ante la igualdad y *por* la igualdad ontológica. En rigor, aquí no existiría una frontera justificable por la diferencia. Aunque suene absurdo, no hay más alternativa que decir que, aquí, frontera es, meramente, *la acción de imponerla*. O que, en los términos del Foucault de *Historia de la locura en la época clásica*, una frontera se traza mucho antes por temor a advertir *lo que de uno hay en el otro* que por una diferencia ontológica real, cotejable, objetiva:

“La sinrazón es más que ese vacío en el cual se la empieza a ver esbozarse. La percepción del loco no tenía, finalmente, otro contenido que la razón misma; el análisis de la locura entre las especies de la enfermedad no tenía de su lado otro principio que el orden de razón de una sabiduría natural; tanto es así que allí donde se buscaba la plenitud positiva de la locura, no se encontraba otra cosa que la razón, quedando así la locura, paradójicamente, como ausencia de locura y presencia universal de la razón. La locura de la locura está en ser secretamente razón. Y esta no-locura, como contenido de la locura, es el segundo punto esencial que debe marcarse a propósito de la sinrazón. La sinrazón es que la verdad de la locura es razón.” (Foucault, *Historia* 322)

Pero hay más: en Laiseca hay frontera sin diferencia y hay diferencia sin frontera. Si los antagonistas de este cuento se hallan enfrentados por ser reconocidos como iguales,¹¹⁸ el otro destino del país-ciudad-tanque es la asimilación a manos de Tecnocracia, que aparece, reproduciendo su accionar totalitario y de acuerdo con lo abordado en el subapartado “Totalitarismo”, en gran parte de la obra de Laiseca. Tecnocracia, el país central en la novela en la que Laiseca ha llevado “...hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante”,¹¹⁹ es el que da lugar al

¹¹⁷ Evoco nuevamente la siguiente cita, perteneciente a mi subapartado 2.3, ahora en este marco: “El delirio, no el patológico sino el delirio creador, es una gigantesca lupa que sirve para ver mejor la realidad” (ctd en Romero s/p).

¹¹⁸ No es este, por supuesto, el único caso en el cuento. Todo antagonismo y confrontación funciona en base a este reconocimiento: “El Profesor Paisenko tenía una obligación privada con los tecnócratas: trabajar en biología seis meses al año, en Potentoria, en prácticas de habituación con cangrejos gigantes (...). Eran aquellos unos bicharracos malísimos y enormes, como tortugas de Galápagos, que Ángel – ayudante del profesor— pescaba usando chanchos vivos como carnada. (...) Gelatinoso Formol, viendo cómo lidiaba con los artrópodos, (...) dijo muy intelectual y teórico: ‘No se aflija tanto, amigo Ángel: total esos cangrejos son imaginarios’. ‘Ya sé –dijo el otro sudando—. El problema es que yo también pertenezco al mundo de la ficción y bien pueden rebanarme un pedazo’”. (Laiseca, *Gracias* 37).

¹¹⁹ “Los delirios que aparecen en el texto [*Los sorias*] son típicos de mi obra, pero aquí llevé hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante. Todo es un delirio, pero a la vez es realista.” (Laiseca, *entr por Chacón s/p*)

Tanque a cambio de la resignación de su autonomía política y de la entrega política total a manos de su líder, Monitor. El Tanque

“...quedaba autorizado a vagabundear por los desiertos del Sur tecnócrata, siempre y cuando no se acercara a las poblaciones. El Monitor los iba a proveer de nafta, gasoil, alimentos y agua. A cambio el Emperador [del Tanque] permitiría la visita de turistas tecnócratas durante todo el mes de febrero y estaba obligado a disparar el cañón una vez el día 11 de dicho mes, por ser el cumpleaños del Monitor y por lo tanto, Fecha Patria” (37).

Las lógicas respectivamente del rechazo y la deglución responden, así, al principio del reconocimiento del otro como igual. Se rechaza o se fagocita *porque se es un igual*: “La Tecnocracia es el único sueño capaz de *cobijar* a todos los sueños, aun los más imposibles’, pensó el Monitor mirando el Tanque, en cierto atardecer, cuando estuvo por ahí de visita” (37. La bastardilla es mía e intenta resaltar el irónico eufemismo).

Las fronteras quedan en peligro, entonces, de dejar de oficiar como marcas de una distinción. ¿A partir de qué momento algo comienza a ser otra cosa distinta de la que era? ¿A partir de qué instante algo, al decir de un Heidegger tomado por Homi Bhabha, “comienza su presentarse”? Ya he profundizado, en el capítulo 3, acerca de los casos en los que la poética laisecana abunda en yuxtaposiciones allí donde habrían cabido las líneas divisorias, y es menester sugerir a esta altura que ha sido un Occidente relativamente reciente el que trabajara con mayor ahínco en derredor de las preguntas de más arriba.¹²⁰ Y no debe olvidarse, tampoco, que ha sido Jacques Derrida quien señalara con mayor insistencia el etnocentrismo de la tradición occidental, tradición caracterizada por un manejo jerárquico de los límites y por una metafísica constitutiva e insistente que hiciera operar a toda su episteme de acuerdo con un trazado binario según el cual uno de los términos de esa oposición sistemática y metodológica (o patológica) habría estado más próximo que el otro a la *presencia metafísica*: Naturaleza/Cultura en Rousseau, palabra escrita/palabra hablada en Saussure, mundo sensible/mundo

¹²⁰ Véase, a propósito de estos problemas, el artículo de David Fiel, “Tres fechas”, en *Pasado Por-venir. Revista de historia* N° 4. El ensayo de David Fiel periodiza este ahínco. Además se ocupa, creo más enfáticamente que de cualquier otro asunto, del adentro/afuera, del yo/otro, del la tensión lenguaje/realidad y de otras oposiciones como motivos críticos para la pregunta por la definición y el estatuto del concepto de *limite*.

suprasensible en Platón, escritura fonética/ideograma en lingüistas como Jacques Gernet.¹²¹

Esta acusación derridiana de etnocentrismo a Occidente y su tradición resulta fundamental para leer la pluridimensionalidad de su posición y de su propia escritura. Y, en estas acusaciones, en su intento por correrse del logocentrismo, Derrida (reitero y amplió una cita ya utilizada) busca *fuera* de Occidente:

“...desde hace mucho tiempo sabemos que las escrituras chinas o japonesas, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desenvolviéndose al margen de todo logocentrismo. La escritura no reducía la voz en sí misma: la ordenaba en un sistema.” (Derrida, *De la gramatología* 142)

Esta escritura “al margen de todo logocentrismo”, entonces, es de conciencia extraoccidental, y, de algún modo, entonces, el postestructuralismo, y muy particularmente Derrida, se desfonda de Occidente para retornar con aquello que Occidente había renegado. Dicho en otros términos: todo lo que Occidente considera *superado* es precisamente lo que supera la linealidad occidental:

“Si se quiere tratar de pensar, de descubrir aquello que bajo el nombre de escritura separa mucho más que las técnicas de notación, ¿no es necesario despojarse, también, entre otros presupuestos etnocéntricos, de una especie de monogenetismo gráfico que transforma todas las diferencias en extravíos o retardos, accidentes o desviaciones? ¿No será necesario meditar este concepto heliocéntrico del habla?” (143).

Y es, de hecho, el propio Derrida quien reúne las heridas de la civilización occidental; en su antología de heridas, las sitúa al lado de culturas-otras para Occidente, como la china o la japonesa en la cita precedente, que dan cuenta del etnocentrismo aludido. La antología derridiana es ya significativa, en la medida en que, por un lado, las civilizaciones “primitivas”¹²² en el interior de Occidente y las “externas” a la cultura occidental, no están separadas, en este sentido, por frontera alguna. La literatura, y muy

¹²¹ Ver Jacques Derrida: *De la gramatología*.

¹²² Es del todo sugerente el hecho de que Eugen Bleuler incluya, entre los síntomas de la evolución del delirio, la manifestación de “alucinaciones y aparición de giros de pensamiento primitivo” (Betta 459)

particularmente “desde hace más de un siglo” (Derrida 136), es también un eje de denuncia que sienta más precedentes en la causa derridiana:

“Este es el sentido de los trabajos de Fenollosa, del cual se sabe la influencia que ejerció sobre Ezra Pound y su poética: esta poética irreductiblemente gráfica era, como la de Mallarmé, la primera ruptura de la más profunda tradición occidental. La fascinación que el ideograma chino ejerció sobre la escritura de Pound adquiere así toda su significación histórica” (Derrida 144).

En sus *Poemas chinos*, Laiseca hace decir a un traductor apócrifo lo que sigue:

“El poema chino de un viejo maestro es imposible de traducir en su totalidad. Sólo puede brindarse al lector occidental una parte del mismo. Veremos por qué.

Cada ideograma significa una palabra. Ahora bien, como cada ideograma está compuesto por sub-ideogramas —que también representan palabras—, un viejo Maestro chino está jugando con cinco, seis o siete poemas al mismo tiempo. Según como se lea, o dónde apoyemos nuestra sensibilidad, brotarán nuevos ritmos e intenciones, completamente distintos, *al lado de* los anteriores. Por eso, al verterlos a otro idioma, el traductor debe optar” (Laiseca, *Poemas chinos* 7. Las bastardillas son mías)

La aclaración del traductor apócrifo invita a señalar dos cuestiones fundamentales: la primera, que el tema, el motivo de la pregunta por el lugar, estatuto y rol de las fronteras *entre lo uno y lo diverso*, entre lo uno y lo otro, es la misma que en el cuento “El Tanque”. La segunda, que se opera, en este caso, con el mismo mecanismo pero de manera inversa: aquí, el traductor sugiere la convivencia o yuxtaposición de sentidos diversos y contradictorios, distintos, unos *al lado de* otros.

Probablemente, esta aclaración del “traductor” condense todo este aspecto que aquí abordo en la poética de Laiseca, en *Los sorias* y más allá de la novela. Sus problemas, que operan en forma desplazada en la medida en que lo señalado aquí por el traductor no se aprecia tan enfáticamente en *Poemas chinos* como en otros textos suyos,¹²³ se tornan particularmente elocuentes allí donde se corporeizan en las formas:

¹²³ Lo señalado en mi apartado 3.4., “Explicitaciones desplazadas”, adopta, en este marco más general, su propia escala, de modo tal que lo que se teoriza sobre la poética propia en un libro específico, aparece fundamentalmente no en ese libro en particular sino en otro. Así, lo que de “chino” pudiera tener este desarrollo bastante derridiano de Laiseca en la piel del traductor de los poemas chinos no se encuentra tanto aquí. Tampoco se advierte ninguno de estos elementos en la que probablemente sea la novela más “lineal” de Laiseca: *La mujer en la muralla*, que también se presenta desde su título como una novela sobre la China, pero no *formalmente* “china”. Este desafío a la linealidad acerca del cual escribiera

allí donde quedan sentados, como en un borrador, textos irrelacionables que deben constituir parte del mundo narrativo por el solo hecho de coexistir. No hay fundamentos, una vez más, para esa coexistencia: la coexistencia de lo totalmente disímil es lo que construye performativamente su fundamento. Toda una lección sobre lo que puede decirse de los límites y las fronteras.

Aquí, los elementos de lo diverso se sitúan, permanentemente, *uno al lado del otro*, construyendo esa plurilinealidad que Derrida considera un requisito indispensable para lograr que la episteme occidental se des-piense en su etnocentrismo:

“...al comenzar a escribir sin línea, se vuelve a leer la escritura pasada según otra organización del espacio. Si el problema de la lectura ocupa hoy la vanguardia de la ciencia, es en razón de ese suspenso entre dos épocas de la escritura. Puesto que comenzamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera.

Desde hace más de un siglo puede advertirse esta inquietud de la filosofía, de la ciencia, de la literatura, todas cuyas revoluciones deben ser interpretadas como sacudidas que destruyen poco a poco el modelo lineal.”
(Derrida, *De la gramatología* 136)

La práctica de la ficción de Laiseca, y particularmente de aquello que inscribe como “realismo delirante”, está seriamente implicada en el reposicionamiento conceptual y estético de las fronteras en general y reúne material suficiente como para retrazar las fronteras de la cartografía literaria dominante en Argentina, con todo lo que de ello se desprende.

La Generación del 37, y también el aludido Homi Bhabha, son grandes lectores de la filosofía política británica del siglo XIX, y el arco que entre el autor indio y los herederos de Mayo se abre respecto de problemas como el esencialismo, las teorías de la “subjetividad civil” construidas a partir de fronteras aporéticas, las relaciones con la alteridad y el etnocentrismo, habilita, además, fundamentos para incorporar un autor como Laiseca en el territorio de la ruptura respecto no sólo del canon literario establecido en sus fronteras por la Generación del 37 y obedecido sin modificaciones sustanciales en la literatura y la crítica literaria de Buenos Aires y alrededores más influyente, sino también respecto de la noción misma de canon, ya que canon es

Derrida aparece en otras novelas de Laiseca, tales como *Los sorias* y *Beber en rojo* (*Drácula*). Los desafíos de Laiseca al etnocentrismo de la escritura occidental aparecen más bien allí donde no se anuncian, y tienden a no aparecer precisamente allí donde lo hacen.

frontera. Al desnudar la arbitrariedad o imposición ideológica de los fundamentos del trazado de ciertas fronteras, Laiseca enrarece esta autoridad hecha de valores residuales negadores de la dinámica compleja del devenir histórico.

Por último, según ya he señalado, salir de lo etnocéntrico, en Derrida, no implica un exilio geográfico tan sencillo como *retirarse* de Europa o de Occidente: implica, también o en realidad, *un exilio interior en el lenguaje*, en el que, en ocasiones, cualquier contacto con la alteridad respecto de la episteme de Occidente oficia como un aporte valioso.¹²⁴ Ese exilio interior es ayudado, como señalaba Derrida entonces, por la influencia de las escrituras china y japonesa en Fenollosa y Pound, pero también aparece en la obra de Laiseca, en ese exilio interno en el lenguaje que no está en la poética (aunque sí en la exterioridad) borgiana, ni, como se ha dicho, en una metafísica de la nada macedoniana, ni, en fin, en los parámetros con los que se diseña un canon de la literatura argentina. Es una voluntad de diálogo con la alteridad del lenguaje, un paso adelante respecto de las marcas de pura ruptura de las vanguardias más radicales con el lenguaje, en el que Laiseca se aferra a “lo chino” como una metáfora de la otredad además de (y mucho antes que) como una remisión geográfica.¹²⁵ Esa metáfora, ese instalarse en la otredad para escribir en un exilio que en realidad funciona al interior del lenguaje, puede recibir ayuda no únicamente de civilizaciones alejadas en el espacio sino también, en el caso particular de la tradición “argentina”, de actores o zonas que hayan sido, desde los comienzos, desatendidos o rechazados por el proyecto cultural de la Generación del 37 y sus residuos en la construcción del canon rioplatense/argentino. He mencionado entre ellos a la cultura literaria española y, por lo demás, a todo lo extraoccidental según las palabras de Borges en su clase de 1932, entre lo cual debería incluirse casi toda la lógica que, vía Derrida o Homi Bhabha, podría leerse ahora en Laiseca.

¹²⁴ Ni más ni menos, es por esto que las poéticas de Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Jacques Derrida o Jacques Lacan parecen crípticas: precisamente, necesitan ser escrituras *extranjeras*, no en el sentido de *ser de otro lugar*, sino en el de *ser la otredad misma del logos occidental* inscrita en él.

¹²⁵ Un ejemplo evidente e inmediato lo constituye la novela *Beber en rojo*, en la que, toda vez que se pretende incurrir en excentricidades, se alude a “lo chino”. Esto reforzaría la idea de estereotipo del otro, profundamente etnocéntrico, del que tanto Derrida como Bhabha acusan a Occidente en cada uno de sus gestos de configuración de la identidad cultural en la escritura, si no fuera por un detalle: la literatura de Laiseca *habita*, en sus formas, las excentricidades que señala de “lo chino”, instalándose en esta supuesta otredad y escribiéndola en engañosos caracteres occidentales, en una nueva supresión de fronteras o yuxtaposición por la que debe pagar un alto precio en el “mercado”, en el ámbito crítico y en la difusión-traducción (esta última inexistente a la fecha) de su obra en general.

Conclusiones

El trabajo sobre los principios constructivos por un lado, y las vinculaciones políticas, éticas, epistemológicas y cosmológicas de una poética del delirio como la que se ha narrado en base a *Los sorias* por otro es, por trillado que sea, un comienzo. El objetivo central de este trabajo, anunciado en la Introducción, ha sido comenzar una producción crítica vasta sobre una de las novelas que, sin lugar a dudas, ofrece una serie de operaciones que constituyen en su conjunto un considerable aporte a la literatura argentina vigente (decir “actual” no implica necesariamente la vigencia, y por otro lado descarta obras que han sido utilizadas para cimentar ciertas tradiciones por sobre otras). Pues en efecto, los motivos de insoslayabilidad de *Los sorias* son muchos: lo que en esta novela no es renovación es radicalización de lo existente a niveles inimitados. Estos aspectos hacen de este texto, y en general de esta poética, una *marca*, un límite necesario que se le impone a todo trabajo crítico en el que se pretenda configurar una cartografía literaria nacional.

El término “renovación” pide aquí un *impasse*. Enunciar este término es ingresar en la selva de la mera avidez de novedades con un machete. Pues la confusión entre lo nuevo y lo renovador rige muchas veces los parámetros de la literatura argentina actual.¹²⁶ Considero, hacia el final, que la renovación es ante todo esa marca que hace obligatorio *pensar de nuevo la vigencia de lo vigente*. Aquello que renueva, viene para clausurar debates, para suponer otros, para postular posiciones alternativas a las existentes y para volver endebles y autoritarios los mecanismos de construcción de lo construido. Tal es el efecto, precisamente, que genera el perfil del loco en el estudio de Foucault, el carnaval en Bajtín y en Kristeva y la neurosis y psicosis en Freud y Lacan. Tal es el curso que le he dado al descriptivo *Manual de Psiquiatría* de Juan Carlos Betta, al que he utilizado para pensar parámetros de construcción de la realidad a partir de elementos del delirio, posando la visión precisamente sobre el juego de fronteras entre la una y el otro. El aporte de Homi K. Bhabha, en ese sentido, por su consciencia de la productividad crítica que supone el visitar las fronteras y el concepto mismo de

¹²⁶ Más allá de la importancia relativa de textos como *Literatura de izquierda* de Damián Tabarovsky o de *La fórmula de la inmortalidad*, de Guillermo Martínez, así como del número del 11 de junio de 2005 de *Revista Ñ* titulado “La pelea de los narradores” o del tercer número de la revista *Oliverio* (2005-2006), cuyo artículo central reúne a “nuevos” escritores argentinos, estas publicaciones constituyen referencias acerca de cuáles son las variables por las que pueden buscarse los parámetros de lo renovador y fundamentalmente las diferencias entre lo mera y cronológicamente “nuevo” y lo que renueva independientemente de la fecha de su aparición en el mundo editorial.

frontera, fue, sobre el final, fundamental. Aquello que renueva, entonces, viene a proponer nuevas relaciones con las fronteras hasta allí vigentes. Su asimilación nunca es tal, precisamente por su poder de fractura más o menos violenta de esas fronteras y de esa relación con las fronteras, y es así una negociación (la acepción del término sigue siendo de Homi K. Bhabha): una zona en la que necesariamente nada volverá a ser como era. Las reacciones respecto de este libro de Alberto Laiseca son síntoma también de la conciencia del hecho de que una novela como *Los sorias* ha de incorporarse con sus propios e irreductibles términos a la cartografía que, aun dominante, debe sentarse a la mesa. “Ha de incorporarse”, dije convenientemente, ya que esa incorporación es lenta, compleja, opera con regularidad y casi imperceptiblemente. Por el momento, su incorporación es una operación meramente nominal, y la marca más enfática de esta nominalidad es el ya aludido distante respeto por *Los sorias*, que no se condice con la materialización de producciones críticas, aspecto que no deja de ser parte de la apuesta de la propia novela.

La apuesta de *Los sorias* termina, necesariamente, implicando un problema importante para la crítica literaria en Argentina: el problema de si cabe el mismo lenguaje crítico para *Los sorias* que para otros textos de su “generación”. Una obra y su crítica entran en un tipo de relación en la que se hace lugar a nuevas (y muchas veces renovadoras) proposiciones y posicionamientos. Así lo reconoce Derrida en citas trabajadas en esta tesis, y ese es precisamente el punto de partida de un texto como *El lugar de la cultura*, de Bhabha, así como de una obra como *Orientalismo*, de Edward W. Said. La crítica literaria en general, y mi trabajo crítico en particular, han pretendido poner en evidencia las dificultades que se tienen cuando se toma contacto con una obra desprovista (por despoblada) de parámetros generales de abordaje crítico.

En la Introducción a la tesis me he formulado preguntas problemáticas, algunas de las cuales han sido tácitamente respondidas en estas conclusiones. Pero sin dudas una de las más relevantes era qué textos nos hace leer la obra de Laiseca, y su respuesta podría evidenciarse, al menos en una de sus posibilidades, en la *conducta general* de mi trabajo: para intentar una operación teórico-metodológica de lectura de la novela de Laiseca que me permitiera valerme de posibilidades críticas genuinas he trabajado con Derrida, Bhabha, Kristeva, Deleuze, Guattari, Foucault, Lacan, Freud. Se evidenció el asimiento de pasajes derridianos y heideggerianos de Ferro. Fogwill fue quien posibilitó el trabajo con opciones críticas más bien permanentes en la poética laisecana, y Piglia, Sasturain, Sarlo, Aira, Kurlat Ares y Speranza, a la vez que entrevistas y artículos

breves de periodistas culturales, han contribuido principalmente a una cuestión lateral respecto de aquella en la que he hecho participar a los autores mencionados: a la semblanza de una representación de Laiseca en la cartografía de la literatura argentina que, en gran parte, ellos mismos han configurado. La población de lecturas, de la cual aquí sólo presento una muestra, es singular y tiene toda la fisonomía de la incompletitud. Sin embargo, en la generalidad del marco utilizado, sobre todo del primer bloque en esta clasificación hay, puede afirmarse, un posicionamiento general muy crítico de los presupuestos occidentales más arraigados y justamente por eso signados a menudo por el prefijo "post". ¿Por qué Laiseca me ha hecho leer a estos autores, o hace que esté en condiciones de afirmar relaciones entre su poética y textos de ellos? La respuesta a esta pregunta, probablemente, ayude a reparar en los motivos por los cuales su posición en esa cartografía literaria nacional sea marginal, más allá de *Los sorias*: la literatura y la crítica literaria en Argentina fueron y son en gran parte discípulas de la tradición occidental y occidentalista del siglo XIX. La obra laisecana, como la obra arltiana o la obra macedoniana, y como otras que se reconocen con amplia demora o que sufren operaciones de reconocimiento parcial, o que sólo se vuelven legibles a través de discípulos occidentalizadores, se resisten más o menos enérgicamente a una tradición colonial de producción literaria y crítica de literatura. Cabría, en este sentido, utilizar la obra de los autores que se encuentran en el canon pero *en cola*, para indagar los valores críticos vigentes y hegemónicos y reparar en sus limitaciones, en lugar de aceptar la lateralidad de obras y de autores falsamente laterales. Por ello la pregunta de la Introducción, y por ello también el alcance ético de comenzar a desarrollar con producción crítica una respuesta.

Las dificultades en este tipo de enfoques son muchas. Esta tesis, particularmente, se ha enfrentado a cada momento con la certeza de resignar puntos capitales y de incorporar aspectos menores en importancia sólo porque guardaban conexiones con los núcleos de relevancia trabajados aquí. Toda jerarquización es profundamente injusta, y acaso siempre más o menos ligeramente infundada. Aquí he postergado aspectos como el abordaje en profundidad de las relaciones entre *Los sorias* y *El anillo del Nibelungo*, con todo lo que implicaría el estudio de dichas relaciones; se han sugerido líneas particulares en relación con el discurso histórico en esta novela de Laiseca (v. notas al pie nº 49 y 57); han quedado meramente sugeridas las relaciones entre biografía y biopoder en el despliegue formal de la obra de Laiseca en general (v. nota al pie nº 74);

incluso las relaciones entre esta poética y el mapa de la literatura argentina que impera han sido expuestas a modo de introducción general para estudios e indagaciones posteriores, de modo acaso predominantemente descriptivo. Los motivos del delirio ni siquiera podrían terminar de ser expuestos y pensados en un trabajo de extensión mucho mayor al que aquí he presentado. La paranoia (v. p. 77 u 81), la histeria, han sido puestos en una zona lateral en relación con el cuadro delirante en sí mismo. Todos los cruces con los autores más arriba enumerados son, por último, puntos de partida, sugerencias de vinculación.

Lo realizado, aquello de lo que me he ocupado al menos desde un sentido general de *comienzo*, fue, además de lo mencionado, de un conjunto de observaciones y de hipótesis sobre la obra laisecana que ha pretendido no descuidar vinculaciones generales con la máquina de Deleuze-Guattari y la máquina de la psiquiatría en C. Betta, así como con el concepto de máquina simple. La que aquí he dado a conocer como “correlación accidental de significantes”, así como las “explicitaciones desplazadas”, son dos aspectos medulares y sugerentes para continuar en su profundización teórico-crítica desde la obra de Laiseca. Se han *tentado* estos conceptos, además de forjado, y deben en seguida ser cruzados y repensados desde otros textos y desde su propia legalidad teórica. Destaca, en cualquier caso, la necesidad de *inventar* o de repensar categorías para una obra que se resiste muchas veces a una mera aplicación de conceptos, lógicas o estructuras críticas tradicionales o *dadas*. Finalmente, las vinculaciones entre la obra de Laiseca y la de Borges particularmente en sus relaciones con lo “foráneo”, con “lo otro” de Occidente, son susceptibles de profundización y resultan lo suficientemente sugerentes como para motivarla.

La *desmesura* (y aquí me valgo del estereotipo) de la novela de Laiseca deja lugar mucho antes para continuar que para agotar posibilidades. Pero esta tesis quiere tener un carácter fundamentalmente performativo, y quizás en eso resida su valor: en su decisión de existir, pretende demostrar cuán legítimo y productivo puede ser dejar de soslayar esa desmesura y acometerla, siempre que se desee trabajar responsablemente en aquello que tan a menudo obstruye y dificulta posibilidades de trabajo crítico, arraigado tan a menudo en formaciones residuales y que tan a menudo pide un giro, que se levante la vista del mapa. Esa puja entre lo residual y lo emergente, en la que muchas más veces de lo recomendable predomina lo residual, y que se denomina literatura argentina, crítica literaria argentina.

APÉNDICE

ENTREVISTA A ALBERTO LAISECA EN SU DOMICILIO, EN EL MARCO DE LA
TESIS DE MAESTRÍA, BUENOS AIRES, 18 DE JULIO DE 2009

HERNÁN BERGARA: Vio, Alberto, que la literatura argentina tiene como una fama de ser particularmente autorreferencial, programática, de estar muy preocupada por trabajar en la construcción de una especie de mapa en el cual incluir la obra propia. Borges y su astucia podría ser un buen ejemplo de eso. Usted, Alberto, cuando escribe, ¿tiene un ojo en esas preocupaciones o no le interesan en lo más mínimo?

ALBERTO LAISECA: No, no, sale como tiene que salir. Mirá: no es la primera vez que lo cito: hay una frase de Tolstoi que dice “si quieres ser universal, pinta tu aldea”. Yo no estoy en desacuerdo con lo que dijo Tolstoi. Sin embargo, me parece incompleto, le agregaría otra frase: “Si quieres pintar tu aldea sé universal”. Eso le agregaría yo, sin negar la otra frase. Me parecen dos frases complementarias: la de Tolstoi y esta otra, las dos son ciertas. Yo, más bien siempre pinto mi aldea, pero para eso soy universal. Soy universal para pintar mi aldea. Es mi estilo, es lo que me sale de adentro, ¿viste? Por toda mi formación, por todas las cosas que viví.

H.B: Usted (y tiene razón, me parece), en todo reportaje que se le hace, habla mucho de la exageración. “Lo que no es exagerado no vive” (¿Ésta es de Wilde?

A.L: No...

H.B: ¿Es suya?

A.L: Lo que pasa es que Oscar Wilde estaría de acuerdo, que es otra cosa. No, que yo sepa, no es de Wilde, ¿eh? No, que yo sepa no. ¿De dónde decís vos, de qué obra de Wilde?

H.B: No, no, porque a lo mejor me confundí con alguna otra cita que usted menciona, como estribillo, de Wilde.

A.L: Siempre lo menciono y lo cito a Wilde, pero esta me parece que es mía.

H.B: Qué feo cuando uno cree que... pero este no es el caso, me parece.

A.L: ¿Que algo es de él y es de otro? En general no me pasa eso, no, tengo bastante buena memoria, por suerte.

H.B: Hay memorias plagiarias, ¿no?

A.L: Sí, plagios involuntarios. Muchos plagios involuntarios. A veces tienen que ver con lo que yo llamaría la magia. Por ejemplo: yo estaba viviendo en Escobar y estaba escribiendo un guión de un largometraje, una versión del Fantasma de la Ópera. No sé si has leído esa obra de Leroux.

H.B: Sí...

A.L: Lo leíste. Te acordás que el fantasma trabaja, en su obra maestra, que es el Don Juan triunfante (que es una cosa estremecedora, y qué sé yo). Yo, francamente, pienso que Leroux tomó, para hacer la descri (porque es tal cual, nota por nota la descri) pción del Don Juan triunfante, el funeral masónico de Mozart. Entonces yo siempre pensé: “bueno, si hacemos una adaptación del Fantasma de la ópera, uno debería ponerle una adaptación para órgano del funeral masónico de Mozart decir de dónde se la sacó, por supuesto, “la adaptación para órgano la hizo tal o cual”, y listo. Pero qué bueno sería yo en una tarde, ¿viste? Hacerlo. Estaba ahí en Escobar. Qué bueno si *yo, a mí* se me ocurriera una música; si creara, además de estar fabricando este guión, fabricara la propia música para el Don Juan triunfante. No bien dije eso, se me ocurrió una música maravillosa (yo tengo alguna notación musical pero muy precaria. De ninguna manera estoy en condiciones de pasar a papel, a pentagrama, la maravillosa música que se me había ocurrido): “pero si esto es el Don Juan triunfante”, dije yo. Aparte del funeral masónico. “Bueno, qué lástima, porque no puedo anotarlo”. Puse la radio, para oír un poco de música (creo que era Radio Nacional, no sé qué era): “Seguidamente, interpretado por esta sinfónica de la URSS, dirigida por Evgeny Svetlanov, se escuchará la Fantasía “La tempestad”, de Piotr Ilich Tchaikovsky”. Empezó y quedé helado: era

esa música. Pasa que yo no la había inventado: la había escuchado antes. Quiere decir que eso pasa. Eso pasa.

H.B: Y es un poco aterrador.

A.L: Es aterrador. Menos mal que no tengo notación musical, porque si la tuviera, me pongo a componer ahí mismo, no escucho, me creo que es mío y después me iban a acusar de plagio. Negro, yo no la había oído jamás a esa música, ni siquiera sabía que Tchaikovsky hubiese incurrido en el género Fantasía; conciertos, sinfonías, lo que vos quieras sí; que me gusta Tchaikovsky y muchísimo sí, sí, sí. No, pero no sabía que hubiese incursionado en el género Fantasía. Jamás la había oído. En el plano astral, ah, puede ser. Esas cosas pasan. Así que digamos que contás con tu buena suerte para que no te acusen de plagios mágicos. Porque puede pasar. "Mágicos", los llamo así porque no sé de qué manera llamarlo: uno escucha y no sabe que está escuchando.

Me pasó lo mismo con "El libro de arena", de Jorge Luis Borges. La idea era exactamente la misma. Empecé a escribirlo, incluso (con algunas diferencias por supuesto). Y yo dije "no, pero esto es demasiado borgiano. Me van a acusar de estar imitando..." *imitándolo*. No plagiar, imitarlo a Borges. Entonces no lo seguí. Lo dejé ahí, tiradito. Una semana después (o cuatro, o cinco días), ahí cerca de donde yo vivía, una librería: *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. "Ah, un libro nuevo de Borges, lo voy a comprar". Leo "El libro de arena", era eso. O sea: no era borgiano: era *de Borges*. Y yo lo escuché. Suponete que lo escribo y lo publico, "Alberto Laiseca". Ni a mis amigos los convengo de que no lo plagie a Borges. Pero ni a mis amigos, ¿quién me va a creer?

H.B: Va a entrar en un conflicto con usted mismo incluso.

A.L: No, conmigo mismo no, ningún conflicto porque yo no lo había leído, si lo acababa de comprar al libro, lo compré tres, siete días después. No, no, no, yo lo escuché subir de la matriz mundial (donde están todas las cosas), lo escuché subir. Menos mal que dije "no, pero esto es demasiado borgiano". Ma qué borgiano: era de Borges, ya estaba escrito por el viejo. Así que mirá; uno se salva por gracia divina. No convencés a nadie de que sos inocente. No te lo va a creer nadie, viejo. Y lo sos. A mí

no se me puede echar la culpa de que cometí una cosa así; pero te la van a echar: “No, usted plagió deliberada y conscientemente tal y cual cosa”, “Bueno”.

H.B: Confesión bajo tortura.

A.L: Sí.

H.B: ¿Qué escritores tiene en su “pedestal de exagerados”?

A.L: Oscar Wilde, en primer lugar, Edgar Allan Poe... una escritora norteamericana que murió en 1981, ella nació en 1905, era de origen ruso, nació en San Petersburgo. Adoptó el nombre de Ayn Rand. Se fue a vivir a los Estados Unidos, una emigrada. Y sí, sus libros son exageradísimos pero te hacen crecer. También te cagan. Era una mujer muy dictatorial, muy puritana, cosa curiosa porque ella siempre defendió la democracia y luchó contra las dictaduras: más dictadora que ella no hubo nunca.

H.B: Alberto, le quería preguntar sobre Macedonio Fernández. No sé por qué, cuando lo leo a usted y lo recuerdo a Macedonio (porque uno siempre lee en estéreo, vio...

A.L: Sí, querido.

H.B:), hay algunas cosas que salen en el orden de la exageración que me remitían un poco a diálogos con su obra. Le quería preguntar algo tan sencillo como si le gusta Macedonio.

A.L: Sí, a mí me gusta Macedonio. El problema es que no he leído toda su obra sino fragmentos, muy pocas cosas. Lo que he leído me ha gustado. Naturalmente no nos conocimos (no éramos contemporáneos) pero siempre tuve la impresión de que hubiéramos podido o ser amigos o llevarnos muy bien con Macedonio Fernández, sí. Efectivamente.

H.B: ¿Y Puig?

A.L: Lo respeto mucho a Puig, un tipo muy humilde. Y muy genial. Tiene una obra, no me acuerdo cuál de ellas, yo leí como cinco o seis libros de Puig. Tiene una obra increíble. Una en particular que desgraciadamente no recuerdo su nombre, no sé si es *The Buenos Aires affair* o cuál, no sé cuál, donde dice una cosa increíble de sí mismo. Habla de un pintor, que es él, es el propio Puig, que no me acuerdo bien porque hace muchos años que la leí, pero dice más o menos esto: "Me han reprochado muchas veces que yo trabaje con materiales tan desechables en mis pinturas. Ah, no, pero ¿sabe por qué? Tiene su explicación: yo no soy digno de tocar un óleo o materiales más elevados. Las personas como yo, que valemos poco, no tenemos el derecho de tocar materiales superiores. Por eso solamente tocamos cosas inferiores". Ah, mierda. Yo no estoy de acuerdo con él, te podrás imaginar, yo lo valoro muchísimo a Puig, pero te imaginás el grado de humildad y de no valoración que él tenía de sí mismo, increíble. No es lo que yo pienso de él: lo que él pensaba de sí mismo, me quedé helado cuando leí eso.

H.B: Porque además es fiel a eso. De alguna manera, trabaja con ese material.

A.L: Pero sí, él en eso es claro. Bueno, si no fuera así, yo las tomo como las divagaciones de un personaje. No, no, no, es el propio Puig. Me quedé helado. No lo podía creer.

H.B: Usted incurre, hablando de materiales no elevados, en una especie de "estética de clase b". ¿Qué le gusta de esa estética?

A.L: Ah, lo que pasa es que la estética de clase b me hizo crecer mucho a mí. Yo lo cuento bien bien ¿sabés dónde? En ese librito: *Sí, soy mala poeta pero...* No sé si lo has leído.

H.B: Sí, lo leí. Ésa es Bettie Page.

A.L: Sí. Justamente ahí te aclaro todo. En ese libro te hablo sobre las revistas de historietas, las policiales chasco esas de mi época, década del cuarenta o cincuenta, que eran colección Déborah, Pandora, Cobalto, Apasionadas. Ahí te cuento varias historias que las saqué de ahí, no son inventos míos. Son citas. Bueno, todo eso es estética clase b. Y es muy formativa. Yo me he movido en las dos estéticas. Si has leído *Los sorias*, si

has leído por ejemplo *La mujer en la muralla*, creé una estética exquisita. Incluso *La hija de Kheops*. Y después tenés verdaderas bestialidades, como es, por ejemplo, ésta.

H.B: ¿Y *Beber en rojo*, adónde la ponemos?

A.L: *Beber en rojo* está escrito con una estética superior. Tuve que trabajar mucho, todo un lenguaje decimonónico hice en *Beber en rojo*.

H.B: Y a eso, Drácula se lo reprocha, ¿no?

A.L: Drácula me lo reprocha, he. ¿Querrás decir que yo me lo reprocho a mí mismo?
(Risas)

A.L: Yo me muevo con comodidad en ambos estilos, en ambas vertientes: en lo más exquisito y en la clase b (que no pienso renunciar a ella porque me encanta).

H.B: Por supuesto. Además le da mucho humor a su escritura.

A.L: Sí, por supuesto, claro que sí.

H.B: Y a propósito de esto que dice, que se mueve en las dos zonas. Yo estoy muy de acuerdo con eso, y además le quería preguntar eso a propósito de toda su obra. Me parece que usted está como permanentemente hablando, de mil formas y con muchas excusas, de escribir desde la ambivalencia, desde puntos intersticiales. Entre dos o más territorios, y narrando desde ahí.

A.L: Sí, es posible.

H.B: Por ejemplo las pensiones: esta pensión que está entre la Tecnocracia y Soria.

A.L: Sí, sí. En realidad está entre lo totalmente soriático y la tecnocracia. Por eso, de todas maneras es como una especie de tierra de nadie. Y en realidad, la pensión, debido a que ellos, los hermanos, son dos y Personaje Iseka es uno solo es que es más Soria que tecnócrata. Por eso el tipo decide irse, directamente. Romper con el pasado. Romper con

las pensiones que es lo que hice yo en mi vida. Conseguí un laburo un poco mejor, le pedí a una tía mía, muy buena persona, que ya murió, y ella trabajaba en Teléfonos del Estado: "Mirá, tía, si podés conseguirme algo. Yo ya no quiero trabajar más de peón de limpieza". "Ah, me parece muy bien, yo voy a ir a hablar con mi jefe". Pobre, la tía Ada era una mujer muy frágil. Jamás le había pedido nada a su jefe, había estado treinta años laburando en Teléfonos del Estado. Pidió audiencia, el tipo se la otorgó de inmediato, si nunca le había pedido nada. Se presentó llorando. "Señora Ada, qué le pasa, cálmese"; "Uaaaaaa". No había manera de sacarla del llanto. Lo que tuvo que hacer el tipo para confortarla. Hasta que la mina finalmente aflojó un poco e hipando le dijo "¡Eiiiiimisobriiinooggg...!". "Bueno, quédese tranquila, yo le voy a conseguir..." "¡Pero está un poco pasado de edadggggggg...!". En Teléfonos sólo se podía entrar hasta los treinta. "Yo me voy a ocupar *también* de eso". De hecho, entré a los treinta y uno. Pero los trámites ya habían sido iniciados antes, cuando yo todavía tenía treinta. Y ese fue mi irme de la pensión y pasar a la Tecnoocracia. Iniciar otro mundo, otra vida.

H.B: Como yo no podía evitar hacer algún paralelismo entre su obra y su condición intersticial, esto que estábamos comentando recién, ¿yo sabe qué me preguntaba? Me preguntaba si su obra no era un poco así respecto del lugar que ocupa en la literatura argentina: intersticial, siempre en medio de todo y en tensión y conflicto con todo, con el adentro y el afuera...

A.L: Sí, de hecho sí. Mi obra y mi vida.

H.B: Porque en la Universidad, por decir un lugar que yo frecuento, tanto en Buenos Aires como en Trelew, se lo menciona. Se sabe de su existencia como escritor. Pero...

A.L: ¿Se me menciona pero no se me da excesiva bola, querés decir?

H.B: Totalmente, se lo menciona entre comas. Entre comas, junto con algún otro autor, como para mencionar en forma global algún rasgo general y listo. Una mención a medias. Es muy interesante, porque todo se parece a lo que usted mismo escribe.

A.L: Es muy interesante y muy desgraciado también. Que no te den bola... es... una difícil situación intelectual. Sí. Por ejemplo: yo que soy el autor de *Los sorias* y de muchas otras obras (yo tengo dieciocho libros publicados sin contar antologías) no he sido traducido a ningún idioma. Saramago escribió *Ensayo sobre la ceguera*. No dijo algo que esté ya en Albert Camus. No dijo algo que no esté en *La peste* de Albert Camus. Sólo que *La peste* está mucho mejor escrito y mucho mejor explicado, porque Camus era un verdadero existencialista, no un jugueteón. Sin embargo Saramago tiene el premio Nobel y ha sido traducido a todos los idiomas. Por eso te digo: el hecho de que no se te dé pelota (no demasiada –sí a nivel de lectores aislados, por ejemplo es evidente que vos sí me das bola-) es una difícil situación intelectual. Te hablo de una de las tantas amarguras que hay que... soportar.

H.B: Usted dijo esto también en otras entrevistas. Me quedé pensando con relación a la traducción. Pensemos en *Los sorias*. En realidad, todo el lenguaje que usted trabaja es un lenguaje (ya sé que todo se ha traducido pero) difícil de traducir. ¿Cómo uno puede traducir el lenguaje ocultista tecnócrata antiguo?

A.L: Si el *Ulises* ha sido traducida varias veces... Sí es traducible *Los sorias*. Los traductores siempre se las arreglan para encontrar en el otro idioma palabras *underground*, ellos mismos pueden llegar a inventar palabras *underground* que un inglés entienda. Sí, eso se puede.

H.B: Como el caso de *La naranja mecánica*, que también tiene palabrejas raras.

A.L: Y bueno, ¿viste? *La naranja mecánica*: libro más difícil de traducir que ese no hay, y ya ves que sí... eso es lo de menos. No, es la falta de interés. Es la falta de interés. Como decían las viejitas con toda sabiduría: "Lo que mata es la humedad". Sí, la humedad es la falta de interés. Cuando no te terminan de entender, ¿no? No saber bien en realidad qué quisiste decir ni por dónde entrar. Esta misma novela, una chica me hizo una (no me acuerdo cómo se llama) crítica de *Sí, soy mala poeta, pero...* Me da la impresión de que esta mina no tenía mala leche, de ninguna manera: lo leyó con muchísima atención al libro, pero no entendió nada. "Da la impresión de que Laisecca narra por el mismo placer de narrar". Cosa que es así pero no es lo único, también tengo una tesis, como siempre. Estoy diciendo algo. No entendió nada. Y bueno, esa

incomprensión es... algo que tengo que soportar hace... cuarenta y seis años, desde que empecé con la literatura. No, cuarenta y cinco años, miento (ya estaba exagerando).

H.B: Por un año, como siempre, como con lo de su tía.

A.L: Claro. Pobre tía, murió ella.

H.B: Ah. Hizo algo importante por usted. Le consiguió laburo.

A.L: Sí. Pude pasar a Tecnocracia gracias a ella.

H.B: ¿Todas las pensiones son soria?

A.L: Sí, todas las pensiones son máquinas de tortura. Tus compañeritos son tipos que tratan a toda costa de cambiarte, de que vos seas como ellos...

H.B: ¿Sabe qué pasa? Me parece que los críticos literarios y esa gente (entre la que por fuerza me incluyo) necesitan codificar lenguajes...

A.L: Sí. Se les escapa el código y entonces te marginan.

H.B: Sí. Te marginan. Eso habla de su limitación.

A.L: Sí. Pero esa limitación tiene poder sobre vos.

H.B: Sin duda. Por eso antes le preguntaba si ponía un ojo en esos "códigos" en los que se arma la literatura argentina...

A.L: No. Yo no escribo en función de otra cosa que mi tesis. Que mi cosmovisión.

H.B: ¿Y será ese el precio...?

A.L: Ah, seguramente ese... es el precio que hay que pagar, un precio bastante duro. Y que a su vez jode a los lectores de una gran parte del mundo, porque yo estoy

convencido de que en el habla inglesa a muchísima gente le haría falta mi literatura. Siempre minoría, por supuesto, igual que acá. Pero una minoría importante, muy inteligente, y que me diría un buen día de esos: "Laiseca, cuántas ganas" (por ejemplo un norteamericano) "cuántas ganas tenía de conocerte, Laiseca, porque tu obra me salvó la cabeza. Entendí todo lo que vos escribiste, ¿eh? Todo. Y eso me salvó". Sería una manera de pagar lo que otros hicieron por mí, por ejemplo Ayn Rand con su libro *El manantial*. A mí me salvó la cabeza. También me cagó, porque era una chica muy dictadora y muy puritana. Al marido, por ejemplo, le hizo la vida imposible. Él locamente enamorado de ella. Tenía una admiración sin límites. No le dejó un solo resquicio. Tuvo que hacer exactamente (Frank O'Connor se llamaba) todo lo que ella quería. Como si ella por ejemplo te dijera (lo que nunca te diría) "perdóneme pero usted se ha confundido mucho conmigo, eh, yo soy partidaria de la libertad individual. Me llamo Iósif Stalin". Y, un poco como que no te creo que seas partidaria de las libertades individuales. Te llamás Iósif Stalin, no te creo nada.

H.B: Salvo que te llamás Iósif Stalin.

A.L: Sí. Igual ella nunca lo admitiría. Si viviera aún y yo la conociera (yo no tendría interés en conocerla) te digo que me sacaría a escobazos de su casa. A mí sí me gusta lo que ella escribe. A ella no le gustaría ningún libro mío. "You are a second-hander", me diría. "Usted es un segundamano". "Second-hander". Te digo porque la expresión es de ella.

H.B: Está muy buena.

A.L: Sí, es muy buena pero la aplicaba un poco injustamente a veces. Conmigo la habría aplicado seguro. Y de manera muy injusta. Pero bueno. Esos son los maestros que uno tiene. "Vos tenés que hacer todo lo que yo te diga. Como premio voy a darte esto, aquello y lo otro. Pero eso sí: a castrarte." Bueno, viste, entonces ya no sirve.

H.B: No, porque uno ya es un eunuco.

A.L: Sí: no sirve.

H.B: Tiene que cantar finito para siempre.

A.L: Sí, tenés que cantar finit... *finito*. Está muy bien: “cantar finito para siempre”, está muy bueno lo que dijiste recién.

H.B: Se lo regalo.

A.L: No, ponelo en el reportaje. Lo que dijiste vos es la verdad.

H.B: Mire, Alberto: acá, en “El jardín de los monstruos” dice usted (no voy a leer su texto porque usted lo conoce, pero): “bifurcación”; “ajedrezado”; “laberinto”. Yo abajo anoté “Borges”.

A.L: No, nada que ver. Mirá: a Borges yo lo... no tuvo influencia alguna sobre mí Borges. Sucede que el castellano es el castellano, ¿no es cierto? Es lo que tenemos en común. Todos los escritores buenos o malos tenemos una cosa en común: el castellano. No: a mí, Borges, en realidad... lo admiro, lo he leído bastante (no toda su obra pero sí bastante), algunos cuentos varias veces, con mucha atención, pero no me gusta su frialdad. Es un hombre que no pudo vivir, pobrecito (no importa por qué), y la consecuencia se nota en su obra. Yo no tengo nada que ver con eso.

H.B: Pienso mucho en este problema de por qué usted está “entre comas”, por qué nadie se aboca en forma concreta a su obra siendo tan amplia, tan grande, en más de un sentido, y me parece que hay algo que (a lo mejor simbólicamente, pero eso no es menor) funcionan en usted como algo bastante opuesto a Borges, que a su vez es un centro y se lo ha colocado así. Su literatura, y su lugar medio-foráneo (con un pie adentro y un pie afuera) me interesa y me llama la atención. Por ejemplo: esta anécdota, que no sé si es o no apócrifa, según la cual Borges le habría criticado el gerundio de *Matando enanos a garrotazos...*

A.L: No, yo no sé, jamás sabré, quién fue el que criticó el gerundio, no lo sé. No creo que haya sido Borges. Ciertamente, Borges integraba el jurado para el famoso premio Losada de novela, pero eran cinco los jurados: Beatriz Guido, Borges, Bioy, Barrenechea, Gudiño Kieffer, y para desempatar estaba el por aquél entonces era editor

de la editorial Losada. Nunca me enteré. Después de que terminó todo, uno de los jurados me dijo (“se dice el pecado pero no el pecador”, me dijo): “Uno de los jurados (que no pienso decirte quién es, Laiseca, así que no me lo preguntes) dijo ‘¿Cómo le vas a dar el premio’ -porque yo te propuse para el premio- ‘cómo le vas a dar el premio a un tipo que empieza en gerundio el título de su libro?’”. No, pero yo te diría que seguro que no fue Borges. No lo creo para nada. De ninguna manera lo creo. Era un hombre demasiado culto, Borges, para fijarse en insignificancias. No. Por otra parte, la Academia española hubiera prohibido el gerundio si fuera delito. Hay que ser muy aculto para estar en contra de eso. Tampoco creo que haya sido Bioy. No lo sé.

H.B: Pienso siempre, a propósito de su literatura, que, por ejemplo en *Los sorias*, la cuestión de los “manijeos”, esto de manejar al otro, sumado a la teorización que se hace sobre lo subliminal o a lenguas antiguas, misteriosas, como el tecnócrata antiguo, el conflicto entre Soriator y Monitor (habría que ver si en realidad son distintos). Pensaba, justamente, que, esta obra y todas sus otras obras, hablan mucho sobre la dificultad (y a veces imposibilidad) de comunicarse con el otro. Aquí hay una especie de paradoja, porque usted es un productor en serie de lenguajes, y simultáneamente...

A.L: ...ninguno de mis lenguajes me sirve para comunicarme con nadie.

H.B: Claro, y esta sería la tragedia.

A.L: Sí, es la tragedia.

H.B: ¿Usted cree que estoy meando fuera del tarro con esta hipótesis?

A.L: ¿Quién está meando fuera del tarro?

H.B: Yo.

A.L: No. Estoy totalmente de acuerdo con vos. Seremos dos los que estamos meando fuera del tarro.

H.B: Hay tantos paralelismos entre Soriator y Monitor... ¿en qué medida son distintos?

A.L: Empiezan siendo iguales, pero después se apartan. Son tan malos el uno como el otro. Esa colección de tetas cortadas que tiene el Monitor, es un hijo de puta igual que Soriator.

H.B: Que la tiene a la otra en formol.

A.L: Que la tiene toda podrida. La verdad es que no hay ninguna diferencia. Lo que pasa es que hay una partícula de ser en todo ese Antiser que es el Monitor. Una partícula de Ser gracias a amigos que lo ayudan: el Barbudo, Decamerón de Gaula, la mujer que consigue, Kundry (que sabés que Kundry es un personaje de una obra de Wagner. Wagner, con quien estoy peleado ontológicamente, te habrás dado cuenta)... Entonces, aprovecha Monitor esa única partícula de Ser que tiene muy escondida, y termina por ser solamente eso, por ser un buen tipo. Su tragedia es que se transforma en Ser completo cuando llega el momento de la derrota (militar) y de la muerte. Es la humanización del dictador.

H.B: Y la mujer... en *Beber en rojo* pasa lo mismo: a Drácula lo humanizan las mujeres.

A.L: Lo humanizan las mujeres, sí. Que es lo que me pasó a mí. De todas maneras hay dos tragedias: una es política y social, y consiste en que nadie tuvo, tiene ni tendrá razón. Y por otro lado hay una tragedia personal, que se refiere exclusivamente al amor, y es la tragedia de que las viejas proceden como pendejas y las pendejas proceden como viejas. Lógicamente, no hay sentido. No hay solución. Yo lo he probado todo, papá, yo he andado con viejas. Por qué no, ponele. No: proceden como pendejas: no hay transa. La mayoría de mis mujeres han sido mucho más jóvenes que yo: proceden como viejas, no hay transa. Entonces... ¿qué hago? Tenemos esas dos tragedias: la social-política y la del amor. Obviamente el sistema, los sistemas, del mundo en que vivimos, no son viables. Más de lo que lo he intentado, más de los sacrificios que hice, no sé si se puede hacer. Si hubiera algo más, yo lo haría. No hay. No hay. Si querés podés llegar a

inmolarte por alguien. Va a ser inútil: el otro va a seguir sin entender nada. Y va a decir “se murió por pelotudo”. Así nomás.

H.B: Con esto que usted me dice, me estaba acordando de Gabriel Báñez. Él era un escritor platense, que ahora se suicidó. Hace una semana.

A.L: ¿Qué edad tenía?

H.B: Tenía alrededor de sesenta. Y ahora esto que usted me dice me hace pensar en relación con el mensaje que cree que deja el que se suicida y en el suicidio como una manera de comunicarse.

A.L: Mirá, con todo el respeto que me merece un tipo que toma un arma para matarse, que habla de una soledad inmensa: el suicidio tiene siempre algo de optimismo. El suicidio es un acto optimista. Yo, desgraciadamente, o por suerte, sé demasiado como para eso. El otro lado existe, y es peor que acá. En el otro mundo no hay ni tetas ni cerveza. Hablo en serio.

H.B: Algo más o menos relacionado con esto: a veces (por ejemplo en *Los sorias*, o en el *Manual sadomasoporno*, o incluso en *La mujer en la muralla*), hay un momento, que podría ser el final aunque no está necesariamente allí, en el que los tonos de sus novelas dejan un poco a un costado las referencias tan enfáticas al humor, como si en un momento se pusieran más melancólico el asunto. Esto quería preguntarle: ¿a qué cosas usted ya no le concede más la forma del humor?

A.L: No lo había pensado, no te sabría decir. Seguramente se debe a que el cierre de una obra es el momento de la tesis. Por si no había quedado aclarado antes, a lo largo de toda la obra, lo ponés al final, ya sin humor, para que no distorsione el momento de la tesis. Pero ya sin distorsiones, como para que quede clarísimo lo que se ha venido diciendo. Sí, está en *Los sorias*, está en *Beber en rojo*, está en todos los libros míos. Yo no lo había observado, pero tenés razón: hay un momento en que se termina la joda.

H.B: ¿Hay algo a lo que especialmente escapa cuando escribe?

A.L: A los plagios astrales. Un solo plagio astral que tengas la desgracia de que te ocurra ya termina con tu obra: nunca más te van a pasar pelota. ¿Con qué contás vos para que eso no te ocurra? Ahora yo te pregunto a vos, ¿con qué contás?

H.B: Con nada.

A.L: Con la ayuda del cielo. Yo he sido muy ayudado por las diosas y los dioses. Para salvarme, porque realmente... mirá si llego a escribir *El libro de arena*. Sería mi fin literario, porque nadie más me va a creer nada. Bueno: para eso solamente está la ayuda del cielo. Algo, en primer lugar, me dijo "esto es demasiado borgiano". Primera ayuda. Segundo: ir a la librería que quedaba creo que en la misma cuadra de donde yo vivía por aquél entonces: "Ah, *El libro de arena*, un nuevo libro de Borges, voy a comprar". Segunda y definitiva ayuda que recibí que con eso basta.

H.B: ¿Usted lee así las cosas?

A.L: Sí, yo creo en eso.

H.B: ¿Imagina lectores cuando escribe?

A.L: Esa es una pregunta clásica, pero es de muy difícil respuesta. De muy difícil respuesta. A otros escritores (creo que a todos escritores) se la han hecho esa pregunta y responden distintas cosas "bueno, yo tengo un lector ideal...". Poe, que no convenció a nadie y a mí tampoco, hablaba sobre el arte de la composición. "Yo a *El Cuervo* lo hice todo absolutamente cerebral...", ninguno de nosotros le creyó. Ni siquiera sabemos si él lo creía, porque es absurdo. Cualquier creador (sobre todo un creador de los kilates de Edgar Allan Poe) sabe bien que hay una subyacencia subconsciente que es la que maneja todo y que, sin esa subyacencia estás listo, pibe, no podés escribir nada. De ahí sale la riqueza: de ese laboratorio secreto, que vos mismo nunca vas a conocer como escritor. Bueno: de acá se obtiene un poco el arte de la composición. ¿Uno escribe para los lectores? Yo escribo para ser leído. Ahora, si pienso en los lectores cuando estoy escribiendo, negro: puede ser, yo qué sé. Es el arte de la composición. No creo en nada de esas cosas así, reveladas. No. Puede haber algo de eso: no lo sé, flaco. Yo qué sé.

Son misterio. Es parte del misterio de la literatura (a una de sus gatas: "ya vas a comer pollo, dejate de hinchar las pelotas ahora. Qué molestia").

H.B: Tengo dos preguntas más.

A.L: Me ibas a hacer una pregunta sobre *Manual sadomasoporno*.

H.B: Sobre el *Manual*, la pregunta que le iba a hacer ya se la hice, y era sobre el momento en el que se acaba la joda.

A.L: Claro. Que se aplica a todas mis obras, sí.

H.B: Claro, pero yo lo encuentro mucho más marcada en el *Manual*.

A.L: Lo que cuento ahí es la historia de mi vida.

H.B: Es una autobiografía.

A.L: Es autobiografía, sí. Mi autobiografía.

H.B: Como no podía ser de otra manera, es subyacentemente una autobiografía. Está "disfrazada" de manual, de otras cosas.

A.L: Sí.

H.B: Porque usted es un intersticial.

A.L: Sí. La mayor parte del libro es digamos una joda en camión. Y al final trácate: te enterás de que todo es cierto y es una autobiografía. Dolorosísima. A propósito: ¿te gustaron las dieciséis opiniones que hay en el medio? ¿O de esos temas no sabés un carajo?

H.B: De esos temas no sé un carajo pero está bien. Me gustó mucho la forma en que está eso injertado ahí, sin ningún permiso.

A.L: Yo digo, “no tenía dónde ponerlo, lo pongo acá. Chau”.

(Risas)

A.L: Pero sí, hombre. Si igual, como decía mi pobre amigo Marcelo Fox, que ya se murió, me dio una obra genial, a quien también, nadie dio pelota:

H.B: Tomo nota.

A.L: *Invitación a la masacre*, Marcelo Fox. Dice uno de sus personajes “Echas lacre a mi paso” (Risas). Claro: ¿por qué no me voy a permitir meter en el *Manual sadomasoporno* las dieciséis opiniones sobre física, economía y otras? Si total “echas lacre a mi paso” como decía Fox?

H.B: Además me parece que no es la primera vez que hace eso usted.

A.L: Puede ser.

H.B: Acabo de terminar de dar un seminario, taller o charla sobre tres escritores que para mí son muy diferentes: uno es Martín Kohan, otro es usted y el otro es Marcelo Eckhardt, que es un escritor de Trelew al que en Buenos Aires no muchos le dan pelota (hace poco publicó en Mondadori uno, lo presentó Chitarroni, entonces bueno: alguno fue

A.L: Claro, claro.

H.B: Entonces...

A.L: Chitarroni es un gran gestor de nosotros los escritores. Es un hombre inteligentísimo. Yo lo respeto mucho a Chitarroni. No es cualquiera.

H.B: No. Es un lector que sabe entresacar.

A.L: Sí, sí, sí. Sabe muchísimo. Y además es buena persona. Claro, porque supónete que te llega a leer un Soria inteligentísimo, te vas a recagar. No porque no te haya entendido: *porque te entendió*. Claro, pero no es un Soria, es un tipo Mozart, todo lo contrario. Yo lo valoro mucho a Chitarroni, ya que lo mencionaste.

H.B: No es un Chichi.

A.L: No, no es un Chichi para nada, no, qué esperanza)

H.B: Entonces la gente que leyó *Beber en rojo* (porque yo, cuando puedo, le encanuto *Beber en rojo* al que puedo) tuvo estos problemas típicos (porque a mí, además, Alberto, me gusta encanutarle *Beber en rojo* sobre todo a las viejas pacatas) con lo que ellas llaman de algún modo “inmiscusión” del ensayo que creo que es más largo que la propia novela.

A.L: Sí, el *dossier* sobre monstruos.

H.B: Claro, y entonces esta lógica de meter algo en el medio...

A.L: Sí, no todos me las soportan, esas alteraciones espantosas de las reglas.

H.B: Actúa por yuxtaposición.

A.L: Como si no fuera un enriquecimiento, qué pelotuda que es mucha gente.

H.B: Y como si la vida no fuera así.

A.L: Como si la vida, por otro lado.

H.B: Pero sí, no, yo las dos preguntas... tenía dos preguntas, una muy tilinga y la otra...

A.L: Empecemos por la tilinga, a ver si es cierto...

H.B: Bueno: yo le quería preguntar si usted se veía o se percibía o si había leído algo o si le gustaba o no sé qué con algunos autores. Yo se los menciono, usted si quiere me dice “sí, no, blanco, negro, no contesto”...

A.L: No, pero quisiera entender bien la pregunta primero. ¿Si yo tengo... si me identifico?

H.B: Sí. Si usted se identifica en algún punto... claro.

A.L: Mira: no te vas a llevar la primacía porque lo dije muchas veces. Vos sabés que a mi primera novela, *Su turno*... Bueno, llegó de la manera que llegó, finalmente la tuvo en sus manos el gordo Soriano, que por aquel entonces trabajaba de periodista en el viejo diario *La nación*, quedaba en el microcentro. Y el gordo me la elogió, yo no lo había leído a él y el a mí tampoco. Él ya había tenido un éxito bárbaro con *Triste, solitario y final*, ahí en Corregidor (se la publicó). “Mirá, Laiseca –me dijo- tu obra me gusta muchísimo, yo la voy a llevar a Corregidor, la voy a llevar a Pampín”. “Bueno, te agradezco mucho” efectivamente, gracias a Soriano me la publicaron. Después, ciertamente, empecé a leer la obra de Soriano, y ciertamente, él empezó a leerme. Bien: ahí (viste que yo siempre digo que lo mío es realismo delirante. Muy bien:) cada uno lo descubrió por su cuenta, ninguno lo sacó del otro. Me consta (y te tiene que constar a vos). Nada que ver. Ahora: si vos me decís que *Una sombra ya pronto serás* (que creo que es una de las últimas novelas de Soriano) no es realismo delirante, bueh... ¿qué es realismo delirante? Y lo descubrió el gordo por su cuenta, ¿entendés? Mirá qué vidas paralelas, digamos. Tal vez no vidas paralelas estilo Plutarco, pero sí que paralelismo de obras, ¿entendés? No sé si contesta más o menos tu pregunta.

H.B: Sí, sí, sí. Totalmente.

A.L: Después, hay escritores argentinos que admiro muchísimo (pero yo no saqué mi obra de ellos, y por supuesto ellos tampoco de mí). Yo admiro a Piglia, a César Aira, a Fogwill... y de los más antiguos a Esteban Echeverría, “El matadero”, que es fundacional en la narrativa argentina. Y sí: me gusta muchísimo Roberto Arlt. Lo admiro muchísimo a otro fundacional como Leopoldo Marechal. A quien hoy, desgraciadamente, ya no se lo lee. Antes se lo lee a Roberto Arlt que a Marechal. *Adán*

Buenosayres vos no tenés idea lo que fue en la década del sesenta. El que no había leído *Adán Buenosayres...* (“¿vos no leíste...? Entonces no sos escritor vos. Dejate de joder, pibe, comprate *Adán Buenosayres*, leétele... no hinchés más las pelotas” así era entre nosotros. Principios de la década del sesenta). Efectivamente, una obra maestra fundacional, como pueden ser *Los siete locos* o, mal que me pese, “El matadero” de Esteban Echeverría (viste, qué se yo). No lo considero fundacional a Borges, a pesar de todo lo que lo admiro y todo lo que lo he leído, porque ninguno de los otros escritores es frío. ¿Cómo puede ser fundacional un tipo frío?

(Risas)

A.L: ¿Entendés? Claro. No puedo. Aunque quiera. ¿Y qué otra pregunta me querías hacer?

H.B: No, entre paréntesis: Ernesto Schóo: le gustó mucho a usted una novela que se llama *Ciudad sin noche* de él, ¿no?

A.L: Yo una vez comenté un libro de... no: donde hay unos caballos negros, este, ¿cómo se llama?

H.B: Yo leí *Ciudad sin noche*, que es de unos japoneses, samurais.

A.L: No sé, yo leí algo de Schóo que me gustó mucho, sí.

H.B: Y usted escribió algo muy interesante, muy lindo, a propósito de su estilo, y me preguntaba si cuando uno habla de otro no habla también de uno un poco, ¿no?

A.L: Siempre, querido. Siempre es así. Siempre es así, es inevitable. Si vos no hablastes desde vos, el artículo saldría totalmente chifle. Tenés que poner forzosamente carne y sangre en lo que estás comentando, ¿entendés? Así sea para maldecirlo al autor o para ponerlo en las alturas mayores, ¿entendés? Siempre te ponés a vos mismo ahí.

H.B: Bueno, y aquí viene la pregunta que yo dejé para el final porque...

A.L: ¡La pregunta del millón!

H.B: ¡Del millón de patadas en el culo!

A.L: (Risas) Prefiero dólares. (Si sos capaz de pagarme un millón de dólares por esta pregunta, vas a ser mi amigo del alma... para siempre).

H.B: Bueno, está bien, voy a hacer lo que pueda.

(Risas)

H.B: Usted me espera acá.

A.L: Sí... un dólar por año, ahí está.

H.B: Está bien... si total voy a vivir para siempre... voy a ser su amigo para siempre.

A.L: Sí, sí, eso... ¿Cuál es la pregunta, padre?

H.B: En su obra usted siempre pone sus lenguajes (que eso muchos escritores lo hacen, como usted decía de la escritora Rand, que le gustaba, ¿no?

A.L: ¿Cuál?

H.B: La escritora...

A.L: Ayn Rand

H.B: Sí), usted tiene estos términos, ¿no? Como lo Mozart...

A.L: ... el anti-Mozart, sí, los chichi, los sorias...

H.B: Claro... sí. Después qué más. Tiene algunas otras cosas, como “si no le gusta vayasé” que usted lo sacó de la pensión donde vivía...

A.L: Ah, sí, sí. No, lo saqué de mi capataz eso. Y también lo saqué de la pensión. “Si no le gusta vayasé”.

H.B: Claro, son como estribillos, ¿no? O como marcas que muchas son autobiográficas, que tienen que ver con su experiencia de vida.

A.L: Por supuesto que sí. Claro.

H.B: “Morirse pa’siempre”...

A.L: “Morirse pa’siempre” sí, sí, sí, ah, ¿cómo sabías? Sí, lo saqué de la vida eso. Una vieja lo dijo...

H.B: ¿Ah, sí?

A.L: ...en Mendoza. Se lo dijo a un muchacho que estaba... “Dejá de juntar...” “Escuchame, dejá de juntar las aceitunas así como *así como pensando*. Mirá que te vas a morir pa’siempre, eh”.

(Risas)

A.L: (Risas)... no, no, se lo plagié a la vieja... acá sí admito un plagio de una vieja ignorante. Compañera mía de laburo, estábamos trabajando en la misma cuartilla. Sí, sí.

(H.B: Entre paréntesis, mi viejo tiene una que es “que te se mantenga siempre así”

A.L: (Risas), “que se te mantenga”, (risas)...

H.B: Una vez le dijeron a él, y me lo dice siempre: “que te se mantenga siempre así”, como “que sigas bien”, pero bueno, no,) quería preguntarle con respecto a

estas marcas que pone, que muchas tienen que ver con su autobiografía (yo esto de “morirse pa’ siempre” lo deduje que usted lo había sacado de alguna...

A.L: Se lo saqué a una vieja en Mendoza, cosechando aceitunas. Una vieja totalmente ignorante. Ella no tenía conciencia del chiste implícito que estaba haciendo: “¡Mirá que te vas a morir pa’ siempre, eh!”. No, y además la otra: “No las juntes así cada... aceituna por aceituna como pensando”. Genial.

H.B: (Risas), genial.

A.L: No era... una mujer que no sé... no estoy seguro de que supiese leer. No estoy muy seguro.

H.B: Pero sabía escribir, aunque no supiera escribir.

A.L: Aunque no supiera escribir. Esas genialidades de la gente pobre, que no sé de dónde las saca. Un chileno, enojado, también en Mendoza. Una noche estábamos todos cagados de frío, hacinados en un lugarcito que nos prestó el patrón. Era de adobe el lugar, nos tenía mal del todo porque no había puertas, y soplaba un cierzo... de san puta. No había luz. Y entonces el tipo enojadísimo, el chileno, dice “¡Chucha, estos capitalistas, le sacan el pan de la boca al obrero, aquí estamos como los más pobres, sin una luz para ver lo que se come y lo que se bebe, carajo!” y otras cosas que dijo... pucha, estaba... justamente te contaba todo esto para decirte después... pero ahora me olvidé qué era lo que había dicho. Este... bueno. Ahora no me acuerdo.

H.B: Interrúmpame cuando se acuerde.

A.L: Sí, ojalá me acuerde.

H.B: Yo creo que sí. Y si no, me lo manda por correo.

A.L: ¡Ah!

H.B: Le quería preguntar, en relación con estas marcas, que ya no son tanto quizá del narrador (sí se le atribuye al narrador, pero) a mí me salta de ahí, del narrador, y digo “es Alberto Laiseca”.

A.L: Sí, claro.

H.B: Y es como su imagen habitando, con estas intervenciones, sus textos.

A.L. Me acordé.

H.B: ¿Vio?

A.L: “¡Ando acá sin una pelucona!” ¡Pelucona! ¡Que es una moneda de poco valor de las épocas del virreinato de Chile! ¿Cómo sabía este hombre, cómo tenía esta palabra? “¡No tengo ni una pelucona!”. No lo decía como un chiste, le salió de adentro. Pero esa es una palabra en desuso, como la misma moneda. Era una moneda de cobre de muy escaso valor de la época del virreinato de Chile. “¡No tengo ni una pelucona!”. Y ese mismo hombre una vez que me vio así, como pensando (como diría la vieja: “No te quedés como pensando o te vas a morir pa’ siempre”), él me miró así, y me dijo: “No piense: es peor”. Sabía lo que me estaba pasando. “No piense: es peor”. Sí.

H.B: Qué sabiduría.

A.L: Sí: “¡No tengo ni una pelucona!”. De la pelucona no me voy a olvidar nunca. “Ni una pelucona”, la puta madre. ¿De dónde sacó la palabra si era un hombre absolutamente ignorante? Ha quedado de registro por siglos, doscientos años desde la época del virreinato de Chile, entre la gente pobre. “¡Ni una pelucona!”.

H.B: Qué odisea, la de la palabra esa. Habrá pasado por todas las manos.

A.L: Por todas las manos.

H.B: Qué bárbaro. Tenía tanta circulación como la pelucona misma.

A.L: Como la pelucona misma, sí. Si hay algo que circulaba era la pelucona, precisamente por su poco valor. No era una moneda de plata, una moneda de oro. Era de cobre.

H.B: Entonces le quería preguntar si esa presencia suya, de estos estribillos que aparecen en su texto, de estas apariciones *suyas* más que del narrador y eso no era como una especie de... no era una más de las representaciones del poder que usted...

A.L: ¿Del poder?

H.B: Del poder, sí.

A.L: Ah, y puede ser.

H.B: ¿Sabe por qué? Porque me hizo acordar mucho a (acá viene la parte cuando usted me arroja el cigarrillo encendido) los regímenes que son totalitarios (y usted lo sabe muy bien porque también habló de eso en sus novelas) son totalitarios también con la imagen.

A.L: Sí. Empezando por la imagen.

H.B: Claro. La foto de Stalin estaba hasta en el baño público.

A.L: Exactamente. Y Hitler... había bustos y banderas y toda clase de cosas en cualquier casa alemana.

H.B: Claro. Y me puse a pensar con respecto a esto. Estas apariciones me parecieron otra más de las representaciones del poder totalitario que usted hace con ahínco.

A.L: ¿Las del bajo pueblo, decís?

H.B: Las de su figura interviniendo a partir de estas palabras de usted en todas las obras. Es como si fueran las fotos de... las fotos...

A.L: Ah. Bueno. No es disparatado lo que decís porque uno también se ve obliga... ante tanto totalitarismo, uno también intenta... tener algo de totalitarismo también. Una suerte de poder, aunque sea un poder dentro de la novela, ¿entendés? Claro, yo soy... vos me ves así... indeseable. No, momentito: si vos supieras que yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecocracia, etcétera (la única cagada es que todo eso es falso).

(Risas)

A.L: Bueno, pero... fuera de eso... ¿entendés? No, si a *Los sorias* lo ideé así, a los nueve años, precisamente por sentirme el último orejón del tarro, que así me hacía sentir mi padre. Yo sin saber que iba a ser escritor inventé una Tecocracia, con ella estaba todo el día, pensando, siempre.

H.B: Es el contrapoder.

A.L: Un poder que supusiera el poder omnímodo de los demás.

H.B: Claro. Dice: "Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera".

A.L: Sí, exacto. Soy un dictador frustrado.

H.B: Escribir es gobernar, también, entonces.

A.L: Sí, cómo no.

H.B: Está buenísimo. Bueno, yo... se me acabó... esta era la pregunta de la que no sabía muy bien si iba a salir vivo.

A.L: ah, ja... ¿Pero ya la hiciste a la pregunta?

H.B: Claro, era esa.

A.L: Ya ves que estás vivo.

H.B: Y bueno: tengo el bonus track: si se consideraba el único escritor chino de la literatura argentina.

A.L: (Risas) Me considero el único escritor chino, el único escritor alemán... Además del siglo XIX, se entiende.

H.B: Sí, sí. Dialogando con Wagner. Con Nietzsche.

A.L: Sí. Además del siglo XIX. Y últimamente, hasta escritor japonés me he vuelto. De la literatura argentina, (risas).

H.B: Sí. Los críticos tienen que aprender japonés entonces.

A.L: Sí. Y chino. El chino es un idioma fácil. No tanto un idioma difícilísimo como el castellano. Idioma difícil tienen ustedes. (Risas).

Bibliografía

Tres aclaraciones:

A. El estilo de referencia bibliográfica empleado corresponde fundamentalmente al de la Modern Language Association (MLA), de acuerdo con las recomendaciones prestadas en el Taller de Tesis de la Maestría en Literaturas española y latinoamericana; no obstante, el criterio cambia para el fichaje bibliográfico del material extraído de Internet. En ese caso, el método utilizado está basado en la norma ISO 690-2, por considerarse más precisa en el registro. En este último caso, el ejemplo que Mabel Kolesas y Carolina De Volder sugieren en el documento del CDI *La cita documental. Elementos y ejemplos de referencias en los estilos de la MLA y de la APA. Documentos electrónicos ISO 690-2*, facilitado por la Lic. Floriana Colombo en el Taller de Tesis cursado oportunamente es el siguiente:

- Apellido, inicial de nombre, "Título de la obra" [En línea]. Título de la página Web, Institución, ciudad o país de origen del sitio, año de publicación del texto.
Dirección URL:
http://.....
[Fecha de mi consulta al sitio]

Siempre y cuando estos datos figuren en el sitio.

A este modelo se le han introducido las siguientes modificaciones:

- Por quedar especificado el soporte de Internet al momento de referir los documentos electrónicos, se ha omitido la especificación "[En línea]"
- Se ha utilizado la misma puntuación del estilo MLA que utilizo aquí, tendiente al uso de comas, con el fin de armonizar la visualización sin renunciar a los datos que sugiere incorporar ISO 690-2.
- Se ha modificado el orden de fecha de consulta y se lo ha incluido antes que la dirección URL de los documentos de Internet para facilitar la visualización del acceso a la fuente.

B. En cuanto al criterio de registro de las entrevistas a Alberto Laiseca en Internet, se ha seguido el ejemplo a continuación:

“Sobre el realismo delirante y el humor como método de supervivencia”, entrevista con Nicolás Aused, en *Audiovideoteca de Buenos Aires*, Gobierno de la Ciudad [Consulta: 4 de julio de 2008], URL:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/laiseca_texto_es.php

Como se advierte, el entrevistado (Alberto Laiseca) está tácito. Esto encuentra su fundamento en el hecho de que el título que precede a estas entrevistas reza: “Entrevistas a Alberto Laiseca...”. Por lo demás, se ha seguido el criterio especificado para los sitios Web indicado en A.

C. Se han utilizado, para este registro bibliográfico, los materiales mencionados y también el volumen *El arte de escribir bien en español*, coordinado por María Marta García Negroni. La clasificación general de las fuentes tuvo su basamento en el volumen VIII de *Historia crítica de la literatura argentina* a cargo, en esta labor en particular, de Floriana Colombo.

1. Obras de Alberto Laiseca mencionadas en la tesis

A. Obras literarias

- *Aventura de un novelista atonal*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- *Beber en rojo*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2004.
- *Cuentos de terror*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2004.
- *El gusano máximo de la vida misma*, Buenos Aires, Tusquets editores, 1999.
- *El jardín de las máquinas parlantes*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- *En sueños he llorado*, Buenos Aires, La Página, 2004.
- *Gracias Chanchúbelo*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- *La hija de Kheops*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- *La mujer en la muralla*, Buenos Aires, Tusquets, 1990.
- *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Buenos Aires, Interzona, 2003.
- *Las cuatro torres de babel*, Buenos Aires, Simurg, 2004.
- *Los Sorias*, prólogo de Ricardo Piglia, Buenos Aires, Gárgola, 2004.
- *Manual sadomasoporno*, Buenos Aires, Carne Argentina, 2007.
- *Matando enanos a garrotazos*, Buenos Aires, Gárgola- De Los Cuatro Vientos, 2004.
- *Poemas chinos*, Buenos Aires, Gárgola, 2005.
- *Por favor, ¡plágienme!*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- *Sí, soy mala poeta pero...*, Buenos Aires, Gárgola, 2006.
- *Su turno para morir*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

B. Conferencias y debates

- Conferencia, discusión y comentarios sobre literatura, en *Narrativa argentina. Cuarto Encuentro de Escritores "Dr. Roberto Noble"*, Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1992.

2. Participaciones de Alberto Laiseca en largometrajes y documentales mencionadas en la tesis

- *Deliciosas perversiones polimorfas*. Prod. Eduardo Montes-Bradley. INCAA, 2004. Video.
- *El artista*. Dir. Mariano Cohn y Gastón Duprat. Act. Alberto Laiseca y Sergio Pángaro. Aleph Media / Cinecitta Holding, Istituto Luce, León Ferrari, Costa Films y DTV Producciones, 2008. Fílmico.

3. Bibliografía sobre Alberto Laiseca

A. Artículos

1. Artículos en revistas

- Aira, César, “Una máquina de guerra contra la pena”, en *Babel, revista de libros*, Buenos Aires, año 2, n° 12, 1989.
- Gallone, Osvaldo. “La celebración del número”, s/d.
- Speranza, Graciela, “Magias parciales del realismo”, en *Mil palabras. Letras y artes en revista*. Buenos Aires, n° 2, verano de 2001.

2. Artículos o capítulos en libros

- Fogwill, Rodolfo, “Fractal: una lectura de Los Soria de Alberto Laiseca”, en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Kurlat Ares, Silvia, “Los textos”, en *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974- 1989)*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Piacenza, Paola, “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca, y *La Historia*, de Martín Caparrós)”, en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, EUDEBA, 2001.

- Sarlo, Beatriz, “Poderes benevolentes”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

3. Artículos en sitios de Internet

- Bergara, Hernán, “Notas sobre el absurdo”, en *Metaliteratura, revista de literatura latinoamericana*, Buenos Aires [Consulta: 3 de noviembre de 2010], URL: <http://www.metaliteratura.com.ar/>
- Quintín, “Justicia para los mamotretos”, en *Perfil.com*, Buenos Aires [Consulta: 3 de agosto de 2008], URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0243/articulo.php?art=6230&ed=0243>

B. Entrevistas

1. Entrevistas a Alberto Laiseca en diarios y revistas

- “La novela maldita”, entrevista anónima, en *Diario Perfil*, Buenos Aires, sábado 4 de julio 1998

2. Entrevistas a Alberto Laiseca en libros

- “Retrato de artista con novela”, entrevista con Guillermo Saavedra, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- “Alberto Laiseca”, entrevista con Graciela Speranza, en *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Bogotá, Norma, 1995.

3. Entrevistas a Alberto Laiseca en sitios de Internet

- “Sobre el realismo delirante y el humor como método de supervivencia”, entrevista con Nicolás Aused, en *Audiovideoteca de Buenos Aires*, Gobierno de la Ciudad [Consulta: 4 de julio de 2008], URL:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/laiseca_texto_es.php

- “Una novela que se convirtió en epopeya. Reportaje a Alberto Laiseca”, entrevista con Pablo Chacón, en *Clarín digital*, Buenos Aires, 5 abr. 1998 [Consulta: 4 de agosto de 2008], URL: <http://www.literatura.org/Laiseca/alR4.html>
- “Todos somos un poco actores”, entrevista anónima, en *Clarín.com*, Buenos Aires, 8 nov. 2008 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: <http://edant.clarin.com/diario/2008/11/08/espectaculos/c-00801.htm>
- “El humor puede salvarnos del horror”, entrevista anónima, en *Diario Los Andes online*, Mendoza, 18 oct. 2008 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: <http://www.losandes.com.ar/notas/2008/10/18/cultura-387319.asp>
- “Lo que no es exagerado no vive”, entrevista anónima, en *El Litoral.com*, Santa Fe, 4 abr. 2007 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: http://www.ellitoral.com/blogs/ocio_trabajado/index.php/2007/04/04/entrevista-al-escritor-alberto-laiseca-lo-que-no-es-exagerado-no-vive/
- “Poe estaba muy equivocado”, entrevista con Víctor Malumián y Ariel Fleischer, en *Godot*, Buenos Aires, año 1 núm 1, 12 dic. 2007 [Consulta: 3 de mayo de 2008], URL: http://www.revistagodot.com.ar/num1/1_laiseca.html.
- “Televisión, literatura y terror en Buenos Aires”, entrevista con Elbio Petroselli, en *Ariadna, revista cultural*, Buenos Aires, 2008 [Consulta: 23 de julio de 2008], URL: <http://www.ariadna-rc.com/numero22/critica08.htm>
- “El arte empieza por la mentira”, entrevista con Patricia Rodón, en *MDZ online*, Mendoza, 27 sept. 2008 [Consulta: 8 de mayo de 2009], URL: <http://www.mdzol.com/mdz/nota/73365>
- “Alberto Laiseca”, entrevista con Ricardo Romero, en *Revista Oliverio edición digital*, Buenos Aires, n° 3, 2004 [Consulta: 25 de julio de 2008], URL: http://www.revistaoliverio.com.ar/anteriores/03/entrevista_laiseca.html

4. Entrevistas inéditas a Alberto Laiseca

- Bergara, Hernán, entrevista del 18 de Julio de 2009 en domicilio particular de Alberto Laiseca. Duración aproximada: una hora y cuarenta minutos

4. Bibliografía general

A. Bibliografía en edición impresa

- AA.VV, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- AA.VV, *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Lunaria, 2002.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1998.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- _____, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Bergara, Hernán, "Condiciones generales para una postergación: *El matadero*", en *Anclajes, Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, La Pampa, Universidad Nacional de La Pampa, Miño y Dávila Editores, en prensa.
- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- _____, *Nation and narration*, Londres, Routledge, 1990.
- Betta, Juan C., *Manual de psiquiatría*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- _____, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y en arte*, Barcelona, Península, 1973.
- Carnap, Rudolf, O. Morgenstern, N. Wiener y otros, *Matemáticas en las ciencias del comportamiento*, Madrid, Alianza, 1974.
- Cortázar, Julio, *final del juego - Queremos tanto a Glenda*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Crítica e clínica*, Sao Paulo, Editora 34, 2008.
- _____, *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 1995.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- _____, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- _____, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, D.F. FCE, 2001.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- Evans, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Ferro, Roberto (Comp.), *La narrativa policial. Antología de textos teóricos*, material del Seminario de grado *Teoría y crítica de la ficción narrativa en la obra de Rodolfo Walsh*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, Buenos Aires, 2005.
- _____, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Fiel, David, "Tres fechas", en *Pasado Por-venir, revista de Historia* nro. 4, Trelew, Imprentas de la Biblioteca Popular "Agustín Álvarez", 2010.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Foucault, Michel, *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- _____, *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- Freud, Sigmund, *El porvenir de una ilusión*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.
- _____, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- _____, *El yo y el ello, y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- _____, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (el presidente Schreber)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- Gramuglio, María Teresa, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo VI: "El imperio realista", Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- _____, *Semiótica 2*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981.
- Lacan, Jacques, *Seminario 3. Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- _____, *Seminario 8. La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Lukács, George, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1966.
- _____, *Problemas del Realismo*, México D. F., FCE, 1966.

- _____, *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, 1963.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- _____ (Comp.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- _____, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.
- _____, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003.
- Todorov, Tzvetan (comp), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Trzepacz, Paula, et. al., *Validation of the Delirium Rating Scale –Revised- 98: Comparison with the Delirium Rating Scale and the Cognitive Test for Delirium*, Journal Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences, 2001.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, México, D.F., FCE, 1977.
- Weinberg, Félix, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1977.

B. Documentos de Internet

- Deleuze, Gilles, *Cours Vincennes – 18/04/1972*, en *Webdeleuze* [Consulta: 24 de abril de 2009], URL:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=163&groupe=Anti+Oedipe+et+Mill e+Plateaux&langue=3>
- Kevorkian, Cecilia, “El síndrome de Alicia en el país de las maravillas”, en *DePsicología.com* [Consulta: 23 de febrero de 2010], URL:
<http://depsicologia.com/el-sindrome-de-alicia-en-el-pais-de-las-maravillas/>
- “Las máquinas simples: cuáles son y qué características tienen”, en *ABCpedia* [Consulta: 3 de marzo de 2009], URL:
<http://www.abcpedia.com/construccion/maquinas/simples.html>

- Piglia, Ricardo, “Sobre Borges”, entrevista anónima, en *Cuadernos de Recienvenido* [Consulta: 16 de diciembre de 2006], URL: <http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/Cuadernos10.htm#artundo>
- Tassala, “Paganismo”, en *Paganos de Costa Rica* [Consulta: 3 de octubre de 2009], URL: <http://www.paganoscostarica.com/paganismo/>

Los Sorias, de Alberto Laiseca

Una poética del delirio

Autor:

Bergara, Hernán

Tutor:

Roberto,

Ferro

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

Tesis
16.8.9

Tesis 16-8-9

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 869146	MESA
2 - MAY 2011 DE	
Agr.	ENTRADAS

**LOS SORIAS, DE ALBERTO LAISECA: UNA POÉTICA DEL
DELIRIO**

TESIS DE MAESTRÍA

Tesista: **Lic. Hernán Bergara**

Director: **Dr. Roberto Ferro**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES – FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – MAESTRÍA
EN LITERATURAS ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA**

2011

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

TESIS 16-8-9

Al perrito sin nombre y sin collar que se echa debajo de mi auto cada vez que llego

ÍNDICE

Pág.

Agradecimientos	1
Introducción	2
CAPÍTULO 1: DEL AUTOR Y DE SU OBRA	6
1.1. Contexto general.....	6
1.2. Representaciones críticas: los “lugares” de <i>Los sorias</i>	12
CAPÍTULO 2: DE REALISMO Y DELIRIO	19
2.1. Delirio.....	19
2.2. Realismo.....	27
2.3. Realismo delirante.....	36
CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN DEL DELIRIO EN LOS SORIAS: PROCEDIMIENTOS Y MANIOBRAS DE LA ESCRITURA	45
3.0. Declaración de principios.....	45
3.1. El mundo como máquina delirante.....	45
3.2. Correlación accidental de significantes: ficción y referente.....	54
3.3. Temas y motivos del delirio en <i>Los sorias</i> :	
3.3.1. Arquitecturas y decoración.....	61
3.3.2. Totalitarismo.....	66
3.3.3. Ciencia, tecnología, magia, religión.....	77
3.3.4. Lo vasto y lo nimio.....	82
3.4. Explicitaciones desplazadas.....	92
CAPÍTULO 4: EL DELIRIO COMO CONTRAPODER	100
4.1. <i>Los sorias</i> como novela subversiva.....	100
4.2. Lo inasimilable como posición política.....	112
4.3. Más allá de <i>Los sorias</i> : prólogo a una relación entre la poética de Laiseca y la tradición literaria argentina.....	119

Conclusiones.....	131
Apéndice.....	135
Bibliografía.....	163

Agradecimientos

A Roberto Ferro, por su complicidad con un proyecto que comienza y por su lectura comprometida y rigurosa de los borradores de esta tesis de maestría. A su gratitud, mi gratitud.

A Mariela Flores Torres, por acechar cada una de estas páginas y esperar el momento preciso para detectar zonas problemáticas.

A las autoridades de la Maestría en literaturas española y latinoamericana, por la gestión y continuidad del espacio.

Al personal administrativo de las Maestrías, por su disposición crónica y por su sonrisa, y especialmente a Claudia Román, que me ha desmentido con sus actos, en demasiadas oportunidades, aquel dicho de que nadie es imprescindible.

A Alberto Laiseca, por abrir las puertas de su casa a quien en 2009 era para él un extraño, y por su valiente intransigencia poética frente al péndulo de una tradición crítica que, con obscena frecuencia, le lacera el rostro.

A José María Marcos, por acercarme el capítulo de la edición de *Los Sorias* de Simurg omitido en la reedición de Gárgola.

A Alberto Ricardo Bergara, aún el último sofista, por su soporte estructural invaluable de siempre; a María Cristina Lodillinsky y Fernando Berruezo, por su distancia respetuosa en el proceso de realización de este trabajo; a Pablo Agustín Bergara, por preguntar cómo iba la tesis; a Damiana Blum y Roberto Lodillinsky, por exigirme que terminara la tesis y por sostenerme los primeros meses en Buenos Aires.

A mis alumnos del seminario “Porno, monstruos y ciudades en la narrativa de Alberto Laiseca”, dictado en la Universidad Nacional de la Patagonia “San Juan Bosco”, sede Trelew, que me permitieron poner en circulación y someter a discusión algunas hipótesis presentes aquí.

Introducción

Los sorias, novela de Alberto Laiseca publicada en 1998 por Editorial Simurg, es considerada por la crítica como la más extensa del espacio literario argentino. En su reedición de 2004 a cargo de Gárgola Ediciones¹, el prólogo de Ricardo Piglia señala que es "...la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*" (Laiseca, *Los sorias* 13). La historia de la escritura de *Los sorias* es, por su parte y en sí misma, otro relato, una historia autónoma accesible a todo aquél interesado en ella: el texto había sido escrito durante diez años (entre 1972 y 1982) y, una vez culminado, permaneció dieciséis años inédito.

Estos datos ponen en evidencia, en parte y en principio, tensas y ambiguas relaciones entre el mundo editorial y el texto en cuestión. Un vínculo, por cierto, trabajoso, como se encargaba, hasta hace muy poco tiempo, de indicarlo el propio Laiseca en varias oportunidades.² Pero además, y a diez años de la primera edición de la novela, los datos mencionados anteriormente pueden leerse, en retrospectiva, como indicadores de la relación de *Los sorias* con la literatura argentina. Una relación en la que el componente principal es, por un lado, una cierta renuencia crítica que se traduce en la escasez de bibliografía sobre su obra en general y sobre *Los sorias* en particular³ y, por otro lado, en un juicio que cuenta con cierto consenso -y que da cuenta de esta apatía en relación con su obra- según el cual Laiseca y su textualidad resultarían, respecto del campo literario (o del *canon* literario) argentino, *foráneos, excéntricos*.⁴

En esta tesis me propongo desplegar una lectura crítica del texto *Los sorias* partiendo de la identificación y trabajo con elementos de lo que en conjunto he denominado una *poética del delirio*. Entre las implicancias principales de esta lectura crítica no pudo serme ajeno el hecho de que en la figura y la obra de Laiseca existen,

¹ Todas las páginas que figuren en las referencias corresponden a la edición de Gárgola.

² "El último orejón del tarro" era un estribillo que utilizaba para identificar su lugar en la literatura argentina, por lo menos desde su entrevista en Revista *Viva* en 2004 hasta sus declaraciones en la mesa sobre "Monstruos y erotismo" llevada a cabo en la Feria del Libro en Buenos Aires, 2008. Lejos de seguir acriticamente esta autorrepresentación, la adopto como un elemento de construcción de su propia figura de escritor.

³ En relación con otras obras de la literatura argentina consideradas referentes o canónicas. Con esto, se introduce el problema del tipo de marginalidad de *Los sorias*. La *marginalidad en el canon* es, además de un oxímoron, un punto de partida para responder a este problema.

⁴ Juan Sasturain lo califica, en 2004, de escritor "raro" (Laiseca, *En sueños* 5); Fogwill, en 2002, señala que *Aventuras de un novelista atonal* es una novela que milita en la "desobediencia al canon narrativo oficial" (Laiseca, *Aventuras* 5); Piglia señala, en 2004, que "el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca" (Laiseca, *Los sorias* 7); Miguel Dalmaroni llama, en 2008, a la obra laisecana una "*rara avis*" (Jitrik 121).

como lo he ido advirtiendo en cada caso, marcas de una cierta foraneidad respecto de la literatura argentina. Marcas que, a su vez, no deberían desvincularse del acto (ético, político y epistemológico) de instalarse poéticamente en el delirio, como explícitamente lo hacen tanto los textos como su autor.

La tesis se centra en *Los sorias*, en la medida en que la novela oficia como texto paradigmático del así llamado por Laiseca *realismo delirante*, pero al mismo tiempo he buscado proponer marcas de lectura para el resto de su narrativa, a la que he acudido cuando fue necesario. El trabajo sobre la poética del delirio en *Los sorias* problematiza necesariamente temas relacionados y en enfática tensión con aspectos tales como el realismo, la realidad, la política, el poder, el lenguaje y el canon literario nacional. Este proyecto se inscribe, a su vez, en un plan más ambicioso y general, como es el de proponer una lectura problematizadora y compleja sobre una poética (el realismo delirante) y sobre una novela (*Los sorias*, como punto de partida) en relación con las cuales resulta necesario tomar la palabra.

En el Taller de tesis de la Maestría de la que proviene el presente trabajo, Noé Jitrik sugirió una posibilidad metodológica con un modesto registro, incompatible con la importancia del consejo: “tomar el objeto y narrarlo”.

Fue precisamente ese el diapazón para la elaboración de un trabajo que se entramara con *Los sorias*, y muy probablemente haya sido esta una de las razones por las cuales la importancia de esta novela⁵ no se condice con la bibliografía que sobre ella se ha producido: esta obra no puede *describirse*, al modo de cierta crítica, sino que impera, sobre ella, la *narración* crítica. Que Ricardo Piglia, César Aira y Rodolfo Fogwill, siempre en un juego de ida y vuelta entre narración y crítica, sean de los pocos interesados en escribir sobre la obra de Laiseca no es, al respecto, un dato menor.

Este trabajo se propone aquí, entonces, como un punto de partida que, entre otros posibles, comienza por *narrar* un objeto altamente problemático para la crítica literaria argentina. Lo problemático reside, tal vez, en una serie de preguntas: ¿qué textos nos hace leer Laiseca desde su novela en particular y desde su obra en general? ¿En qué medida un crítico está dispuesto a configurar nuevas categorías para abordar una poética que las pide y propone? ¿Está la crítica literaria dispuesta a abandonar el

⁵ Enfatizar la importancia de una novela como *Los sorias* desde una incursión crítica y no desde un señalamiento superficial es sin dudas, y por si hiciera falta aclararlo, el factor ético-estético desencadenante de mi tesis.

mito de la foraneidad de un escritor que, como Laiseca, es en efecto tan susceptible de ser estudiado como cualquier otro escritor argentino? ¿Qué es lo que hace la obra de Laiseca con el canon nacional para ser al mismo tiempo reconocida como presencia y postergada en su lectura y crítica?

No he trabajado aquí desde un abordaje de la representación de la figura de Alberto Laiseca, porque encontré conveniente hacerlo sobre un aspecto menos atendido, a saber, estudiar su obra y, particularmente, su novela más aludida y eludida. Como siempre que debe partirse de algún lugar, he recurrido a pergeñar un constructo: la insistencia del autor en la configuración del concepto “realismo delirante”. El punto de partida es arbitrario, acaso como cualquiera, pero no deja por ello de ser estratégico: se ha escrito lo suficiente acerca del delirio, de la locura y de la relación entre locura y lenguaje como para soslayar el hecho de que delirar pueda tener implicancias políticas, metafísicas y teórico-críticas. Los *tropos del delirio*, en la obra de Laiseca, fueron situados por mí en su marco científico de procedencia, el psicoanálisis y la psiquiatría, pero también fueron estudiados en acción y desplazados hacia otra esfera y respondiendo a otros problemas. Con ello, se pretende contribuir a plantear cuestiones adecuadas en torno de la obra de un escritor central, por su insistencia en lo periférico, para la literatura argentina.

La poética de Laiseca, como ocurre con ciertas definiciones dominantes de *locura* –atendidas también en el trabajo-, permite entrever en la crítica una postergación acaso debida a la inimputabilidad, y esto es, probablemente, lo que deja a Laiseca sin lectores dispuestos a trabajarle; esto es, precisamente, lo que traza esa distancia relativa, esa actitud distante del crítico y del lector hacia su obra. Gran parte de lo que Laiseca hace en su literatura es un plan de delirio, de distancia, de incomprensión parcial, de alejamiento regulado, respecto del lector. Laiseca mismo es parte de la propia marginación que lamenta en sus entrevistas. Me propuse, como diría Michel Foucault, *escuchar al loco*, comenzando por aquí.

En síntesis, los aspectos del lugar de la figura y de la textualidad de Laiseca no han sido desatendidos en el trabajo, pero me he ocupado, fundamentalmente, de *narrar* críticamente parte de la complejidad de una poética escurridiza por su permanente fluctuación, contradicción y capacidad para la insistencia en la paradoja. Me he preguntado, asimismo, en qué medida es ese “delirio” parte de lo patológico y en qué medida sugiere un delirar mimético respecto de una realidad con la razón en fuga,

parodiada y en pleno esplendor de su fracaso. Las implicancias de tamaña conciencia de lo que de constitutivo tiene el delirio en la actualidad proponen repensar, una vez más, los límites del realismo, y me han hecho incursionar en nuevas tensiones entre conceptos.

El intento por indagar las razones por las cuales, indudablemente, existe algo que dificulta el producir *texto sobre* la obra de Laiseca, y la decisión de escribir pese a todo, hacen, en cualquier caso, del fracaso un fracaso más meritorio que las victorias sobre territorios más férreamente apuntalados.

CAPÍTULO 1: DEL AUTOR Y DE SU OBRA

1.1. Contexto general

Hasta el presente, la obra escrita de Alberto Laiseca se compone de dieciocho volúmenes que transitan el ensayo, el cuento, la poesía y, fundamentalmente, la novela. Sin embargo, la reseña crítica, el artículo de suplemento cultural-literario o de revista y la corrección de galera, así como el cine, el documental y la narración oral forman parte, también, de su obra *artística*, es decir, de una obra que, al menos, desborda lo literario. Todo recorte que se realice sobre este vasto y poblado paisaje supone, en cualquier caso, al menos dos movimientos: primero, el que incluya o excluya, por un lado, lo extraliterario (como el cine,⁶ el documental,⁷ la conducción-presentación de cine de terror,⁸ o bien la narración oral filmada⁹) del corpus, y el que incluya o excluya, ya entre sus ocupaciones literarias, determinados textos.

En relación específicamente con su narrativa escrita,¹⁰ la amplitud del arco de la literatura de Alberto Laiseca queda constatada al cotejar su primera narración publicada con la última: *Su turno para morir*, novela editada en 1976, participa de la parodia del policial negro, mientras que el *Manual sadomasoporno*, publicado en 2007, se vuelca de lleno, como el neologismo condensatorio del adjetivo de su título lo indica, sobre lo que serían unos *principios básicos laisecanos* del sadismo, el masoquismo y la pornografía, a la vez que una autoficción solapada y dieciséis opiniones sobre física, matemática, arqueología y economía injertadas en el centro del “manual”. Entre uno y otro texto, es decir, en los trece volúmenes que restan a mi recorte, cabe la mención a grandes rasgos de tres novelas que, no sin muchos reparos, podrían pensarse como “históricas”, sobre Egipto, la China y la Antigüedad del Occidente (*La hija de Kheops*, de 1989, *La mujer en la muralla*, de 1990 y *Las cuatro torres de Babel*, de 2004, respectivamente), una

⁶ Me refiero al film *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat, estrenado en 2008 y que Laiseca protagoniza junto a Sergio Pángaro.

⁷ Me refiero esta vez al documental por y sobre Alberto Laiseca titulado *Deliciosas perversiones polimorfas* (2004), realizado con el apoyo del INCAA y producido por Eduardo Montes-Bradley.

⁸ Refiero al ciclo de filmes de terror que tuvo a Laiseca como su presentador por el canal de cable *Retro* en el año 2007.

⁹ Aludo al ciclo televisivo que, por I-Sat y bajo el título de *Cuentos de terror*, tuviera a Laiseca como narrador oral de célebres relatos de terror. El ciclo ganó una estatuilla en la ceremonia de los premios Martín Fierro a la producción en cable 2003, en el rubro Cultural/Educativo.

¹⁰ Es decir, excluyendo su libros *Poemas chinos*, de 1987, su libro de ensayos *Por favor, ¡plágienme!*, de 1991 y su compilación de relatos orales de cuentos clásicos de terror, vendido en librerías en formato VHS y con un libro que reúne los textos originales y algunos inéditos del propio Laiseca, *Cuentos de terror*, de 2004.

novela sobre un célebre monstruo y sobre la condición general del monstruo en la esfera social y política (*Beber en rojo (Drácula)*, de 2001), una sobre el problema de la escritura y las relaciones sociales de las que participa y depende (*Aventura de un novelista atonal*, de 1982, que, dicho sea de paso, podría dialogar con su libro de ensayos, *Por favor, ¡pláguenme!*, y con el ya aludido filme *El artista*, en el que Laiseca, lindando la autoficción, actúa en papel protagónico), varios libros, en ocasiones de difícil distinción entre el cuento y la novela, tales como *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranatti*, de 2003, en el que conviven obsesiones laisecanas como el poder y el saber, el sometimiento sexual, la tecnología y el monstruo; en este grupo es menester incluir textos como *El jardín de las máquinas parlantes*, de 1993, *El gusano máximo de la vida misma*, de 1999, *Gracias Chanchúbelo*, de 2002, *En sueños he llorado*, de 2004, *Matando enanos a garrotazos*, de 1982 y *Sí, soy mala poeta pero...* de 2006. Todas las novelas, en mayor o menor medida, incluso aquellas que pueden ser leídas como narraciones “históricas” y “paródicas”, participan o dejan libre cabida a lo que parece ser un *principio conductor intermitente* de la obra de Laiseca: el por él mismo denominado “realismo delirante”. Una descripción de la obra laisecana a partir de los grados de filtración e influencia de este conjunto de procedimientos por ejemplo, haría que toda esta descripción tuviera que recomenzar desde cero y desde esa perspectiva. Lo mismo sucedería si se optara por distinguir su obra en períodos cronológicos.¹¹

En su ensayo *Para una intelectualidad sin episteme*, Silvia Kurlat Ares reflexiona, a propósito (entre otros textos) de *La hija de Kheops*, acerca del papel de la novela argentina en la conformación de “un espacio de reflexión sobre la construcción de un estado y una nación modernos” entre 1974 y 1989 (Kurlat Ares 200). Desde los años sesenta y pasando los setenta, sostiene la autora, las divisiones entre el campo de poder y el campo intelectual oficiaron como el marco para una literatura nostálgica con

¹¹ Dejo en evidencia, por lo tanto, el carácter de *posibilidad*, y no de *necesidad*, de mi clasificación. Sin embargo, creo que la clasificación por períodos temporales sería más discutible en su eficacia crítica. La razón para descartar lo cronológico en la textualidad de Laiseca reside principalmente en que no es en principio sostenible la hipótesis de un “cambio” de obsesiones desde 1976, fecha de su primera novela, hasta nuestros días. Si bien he sostenido que de la primera novela a la última existe un cambio temático o genérico fácilmente identificable, lo cierto es que los textos de Laiseca obran *por desplazamiento y condensación*, acumulando motivos en uno y descartándolos en otro, anterior o posterior, o bien trabajando unas obsesiones (como el poder) en temas diversos (como el sometimiento sexual, el tema del monstruo o las relaciones entre el escritor y la sociedad). Este mecanismo trabaja con independencia de “períodos”, en la creación poética de Laiseca, y no merecería inmediato descrédito sugerir que es gran parte de su obra.

relación a las capacidades de intervención del intelectual en el poder. Estos temas, que, para Kurlat Ares, habían sido tratados al menos hasta los setenta, rotan radicalmente, aunque sólo en apariencia, durante la década siguiente.¹² Los casos que la autora aborda en este pasaje de su libro son los de César Aira, Alberto Laiseca, Juan Carlos Martini Real y Marcelo Cohen. Laiseca, desde este flanco, aparece como un novelista que utiliza la desmesura y el exotismo para escapar al sistema de representación sesentista de la historia política de la Argentina pero no a sus problemas: “La novela egipcia de Laiseca enmascara la historia argentina, la vuelve exótica para un lector acostumbrado al parámetro realista de la tradición sesentista” (184). En esta dirección, Laiseca no es más que falsamente exótico en su poética (lo es “sólo” en sus formas (188) pero no estaría alejado de las discusiones que desde la literatura se entramaron en torno al Estado, a la política y al intelectual) y tampoco sería tan solitario en la tendencia de girar las formas de representación más ligadas a lo mimético, a lo directo y a lo referencial de décadas anteriores a la del ochenta. Aunque Kurlat Ares haya introducido “sistemas de analogías” (186) algo forzados o arbitrarios¹³ y aunque, además, incurra en conceptualizaciones demasiado homogéneas en su recorte por décadas, el marco en el que inscribe *La hija de Kheops* es legítimo en la medida en que sitúa la presencia del Estado y del poder en la obra de Laiseca en diálogo con la historia argentina, algo que ni Laiseca mismo ni su obra desmienten:

“Estoy hablando del pasado pero también del presente, una especie de presente perpetuo. Esa idea, por ejemplo, [se refiere a la frase “para un taoísta no hay nada peor que otro taoísta”, en la novela *La mujer en la muralla*] tiene que ver con el mundo de Tao y al mismo tiempo con el peronismo, obviamente. Una vez más, pasado y futuro se unen: la máquina del tiempo” (Speranza, *Primera persona* 202-203)

¹² “...en esas novelas [*Una novela china*, de César Aira y *La hija de Kheops*, de Alberto Laiseca, ambas publicadas en la década del 80] hay elementos que, antes que obligar a pensar en un cambio radical de paradigma estético, señalan un camino de reflexión y síntesis acerca de temas que conforman una tradición propia dentro del campo cultural argentino. Aunque de manera superficial, se ha señalado en los apartados anteriores que estas novelas establecen una continuidad (no un corte) con ciertas figuras del intelectual y con el diseño de proyectos de Nación y Estado que pueden rastrearse, por lo menos, hasta los años setenta.” (Kurlat Ares 179)

¹³ “...la historia exótica [se refiere al abordaje de Egipto en *La hija de Kheops*] oculta el exotismo de la propia historia nacional, disfrazando el siglo XIX y los padres fundadores (sobre todo, uno de ellos), en un baile de máscaras que, al desfigurarlos, los vuelven transparentes. Mucho más tarde, será la generación de Sarmiento la que concentre a través de un único texto monumental, *Facundo*, el deseo del Estado; y otra tríada, cuyo segundo miembro será el propio autor de ese texto, elaborará medidas análogas a las tomadas por Kheops para salvaguardar la nación de la Tierra Negra” (Kurlat Ares 188)

El propio César Aira, ubicado en el artículo de Kurlat Ares junto a Laiseca en esta variante que la narración posterior a los setenta introduce sobre las precedentes, alude precisamente a *La hija de Kheops*, en 1989, en términos similares aunque considerablemente más elípticos. En la novela aludida,

“Egipto y la Argentina se acercan hasta tocarse no porque haya anacronismos (no los hay en esta novela) sino por la lógica de la Felicidad que hace contiguos a la posibilidad y al acto. La Historia misma se ilumina a partir de aquí: ¿cómo han podido suceder tantas enormidades? Muy fácil: sucedieron porque a alguien se le ocurrió que eran posibles.” (Aira s/p)

Pero resulta especialmente productivo detenerse en un trabajo con los términos utilizados para ubicar a Alberto Laiseca en la literatura argentina, o el modo en el que Laiseca se (in)acomoda en la cartografía dominante de esa literatura. La lectura atenta y el trabajo con las palabras que para su caso se utilizan debería ser mucho más vasto que el que a continuación sugiero, pero de todas maneras este recorte arroja problemas altamente relevantes y datos sorprendentes sobre la actual representación de Laiseca y de su obra. El estudio debería incluir a entrevistadores,¹⁴ prologuistas de sus obras, escritores que se refieren a su literatura, críticos e historiadores de literatura argentina contemporánea, además de al propio Laiseca. Allí aflora enseguida la figura de un escritor “inclasificable”, “excéntrico”, “maldito”, “prohibido”, que escribe “a espaldas del canon narrativo oficial”, “bizarro”, “erudito en cosas raras”, “raro”, “indomesticable”, que “excede el presente”, “exótico”, “inimitable”, autor de una poética de la “mezcolanza absoluta”, “loco”, escritor que tiene “otras tradiciones en la cabeza” (Laiseca, *Los sorias* 7), “worst-seller”, “escritor-Otro”, “no traducido”, “monstruoso”, “último orejón del tarro”, “rara avis”, “atonal”. Este campo semántico permite avizorar una representación de la figura de Alberto Laiseca como escritor que pone en problemas el aparato crítico y la concepción misma de “mapa”, o “canon”, o lisa y llanamente “literatura argentina”. El adjetivo “desmesurado”, que es el que con mayor frecuencia aparece en los discursos de críticos, periodistas y escritores y de Laiseca mismo, es un notable indicador lexical: su poética parece estar fuera de toda medida, pero también fuera de toda posibilidad de ser medida. Con “otras tradiciones”, “fuera del presente”, es decir, fuera de categorías de análisis teórico-

¹⁴ La entrevista es la zona en la que Laiseca, simultáneamente, más explícita y oculta. Sobre la “insinceridad” laisecana en autobiografías tradicionales y entrevistas, véase Speranza, Graciela, *Primera persona*, p. 197.

crítico. Independientemente de la productividad o esterilidad de esta concepción,¹⁵ su representación es explícita en esto: Laiseca parece encajar apenas con su nombre y con sus novelas más susceptibles de ser abordadas con categorías críticas tradicionales (como es el caso de sus novelas “históricas”, su primera parodia).

Así como su obra posibilita una representación tal, el autor está, problemáticamente, ligado, en estos mismos términos, a su propia obra. Rodolfo Fogwill y el concepto de “fractal”, en 1983, ha fundado o reproducido esta representación: “fractal” es, explica Fogwill, “una figura demarcada por líneas o planos cuyas anfractuosidades repiten, a menor escala, la morfología del nivel anterior. Son fractales esos cristales que copian y traen al alcance de la vista la forma del agregado de moléculas que los compone y que sólo se revelan a través del microscopio” (Fogwill 121). Así, primero, en este artículo fundacional de la representación existente sobre Laiseca y su literatura, aparece el ejemplo de Osvaldo Lamborghini:

“*El Fiord* de Osvaldo Lamborghini es un fractal. En ese relato las relaciones interpersonales de los moradores de la casa son a la vez producto de las relaciones con la intimidad de sus cuerpos y representaciones en escala de las relaciones sociales de la nación que habitan. La misma crisis del discurso que testimonia el habla grupal se reproduce en las introspecciones del personaje y producen, o son efecto, o producen —y son al mismo tiempo efecto— del malestar que padece el narrador en el momento de concebir los acontecimientos del relato.” (122).

Fogwill, que se dedica en este artículo a *Los sorias* y no a *El Fiord*, va más allá en su metáfora fractal de la propia novela de Laiseca y comienza a ejercer un paralelismo que alude a todo Laiseca. Vale decir, a una demostración tácita según la cual Laiseca es fractal de su obra o su obra es fractal de Laiseca; a una relación de “hipercoherencia” (121) entre la obra de Laiseca y el propio Laiseca. Como si la forma de las partículas de la poética de Laiseca fueran equivalentes a las formas de las partículas del propio Laiseca. Baste un solo caso, tratándose del sutil Fogwill, y en un artículo cuya figura central es la repetición de cada elemento a escala y la figuración del todo como igual a cada uno de sus elementos en una especie de caja china reversible, para advertir los alcances de la representación que edifica. Baste, en síntesis, el

¹⁵ Concepción que conlleva más bien a una parálisis crítica, constatable cuando se intenta buscar bibliografía sobre la obra de Alberto Laiseca y, particularmente, sobre la novela *Los sorias*.

sintomático señalamiento de dos desmesuras paralelas: la de *Los sorias* y la de Laiseca mismo:

“Acababan de aparecer *Respiración artificial* y ese libro de diálogos con la Ocampo, y llevaba una quincena tratando de terminar las mil trescientas noventa páginas oficio monstruosamente mecanografiadas por Laiseca, cuando...” (123); (...) “Laiseca no teme gerundios, rimas ni cacofonías que enervan la noche de los narradores. Me imagino que desde arriba de sus dos metros y pico mira el reloj y siente que “tiempo” es el más gerúndico de los sustantivos abstractos y que, por efectos del microclima de su entorno Borges murió privado de esa noción de tiempo...” (125).

Desmesura en el cuerpo, en el objeto-libro, desmesura en el cuerpo-autor. El fractal trasciende, de esta manera, los elementos del libro y ahora Laiseca mismo aparece como una pieza más de su propia poética. Laiseca, el “desmesurado”, produce la desmesura. Laiseca, el “excéntrico”, produce una literatura también excéntrica. Simbiosis.¹⁶

Esta figuración fractal da lugar a (o es parte de) una representación mítica, de la postergación de un estudio o de una atención honestas sobre un autor y una literatura. Los prefijos en los adjetivos citados más arriba terminan de edificar una descripción negativa en su representación: “des”, “ex”, “in” “a”. Las palabras “loco”, “foráneo”, “marginal”, señalan otra negatividad, espacial y temporal, pero suspenden el trabajo sobre el objeto. Pues, en efecto, es innegable que la obra laisecana *sí posee atributos*. Y, mientras esta representación se mantenga dominada por términos y elementos negativos, el carácter mítico, y en este sentido acrítico, de la obra de Laiseca será la

¹⁶ Tres años después de su figuración del fractal para ejercer crítica sobre la poética laisecana, Fogwill utiliza, probablemente en el más extraordinario artículo crítico que sobre la obra de Laiseca se haya publicado, una figura que pertenece a un relato del propio Laiseca: el del árbol Tulasi y el culto yogui que se le profesa en el cuento “Los santos”, publicado en *Gracias Chanchúbelo*. En este relato, se narra un culto de simbiosis entre un nuevo maestro, sucesor de un Santo, y su discípulo. La simbiosis consiste en que el maestro hace crecer, desde la semilla y en una entrega mística, el árbol en su propia mano, hasta que con el paso de los años el árbol crece y de desarrolla literalmente *en* el maestro. Fogwill adopta esta imagen simbiótica para desarrollar “simbiosis tulásicas” (Fogwill 138) entre *Los sorias* y Laiseca, entre *El jardín de las máquinas parlantes* y Laiseca y entre los propios temas *en Los sorias* y *El jardín de las máquinas parlantes* y los temas *de* estas dos novelas. Mientras que “*El jardín* es una novela sobre el Saber, disimulada bajo la trama de una novela sobre la transmisión del saber” (139). *Los sorias* es “...la integración de estas pequeñas historias del poder dentro de una exhibición despótica de poderes sobre las artes de narrar, de poetizar y de reflexionar, destinada al ejercicio de un poder absoluto sobre el lector...” (138). Las simbiosis proliferan en formas múltiples, y la figura, también central en el Fogwill crítico de Laiseca, del fractal, es probablemente la que condensa esta multiplicidad anticatártica: paralelismo, caja china, conjunto, rizoma.

explicación más visible de la elusión de producción crítica sobre un autor difícilmente eludible.¹⁷

1.2. Representaciones críticas: los “lugares” de *Los sorias*

Los sorias, novela escrita entre 1972 y 1982 y finalmente publicada en 1998, es, a su vez, representada como el punto máximo, la exhibición más enfática de los principales elementos de la estética laisecana. Todas las lecturas sugeridas en el subapartado anterior encuentran en esta novela un tipo de realización cúlmine. Es por eso que el calificativo “gran” para la novela *Los sorias* no se reduce a (pero no se desentiende del todo de) su voluminosidad:¹⁸ también incumbe al carácter mítico de su propio proceso de edición y de circulación, proceso que ha sido brevemente sintetizado en la *Introducción* de esta tesis: desde sus borradores manuscritos, que Ricardo Piglia o Rodolfo Fogwill leyeron inéditos, hasta el difícil acceso a la posibilidad de publicación de la novela, de 350 ejemplares por suscripción, y finalizando con la citada comparación de *Los sorias* con *Los siete locos*, la novela se instala, en toda representación que sobre la narrativa de Laiseca se realice, como un texto respecto del cual, acaso más que ninguno de los restantes, *se parte o se llega*. Su insoslayable presencia marca un límite doble: en primer lugar, es algo más que un “componente” de la máquina narrativa laisecana: es la locomotora, en la medida en que ninguno de los restantes textos de este mi recorte propone algo más radical que lo que está ya propuesto en *Los sorias*. Si la desmesura es parte de todas sus novelas, desde *Su turno para morir* hasta el *Manual sadomasoporno*, *Los sorias* alberga una desmesura que parte de la propia voluminosidad de la novela y que se continúa a lo largo de toda ella. De hecho, y sin duda alguna, una comparación entre *Los sorias* y la narrativa restante de Laiseca arrojaría como primer resultado el hecho de que es *Los sorias* la novela que, ya suma, ya radicaliza los elementos de que disponen sus otras novelas y libros de cuentos: la violencia de las figuras de poder en *La hija de Kheops* y en *La mujer en la muralla*,

¹⁷ Pese al significativo aporte de los artículos críticos de Juan Sasturain, que aproximan a aspectos relevantes de la poética de Alberto Laiseca –me refiero particularmente al caso de su prólogo a *En sueños he llorado*–, su posicionamiento continúa en el discurso de términos negativos que se viene exhibiendo: lo “desmesurado”, lo “incuestionable”, lo “increíble”, los saberes “desprestigiados” que maneja Laiseca, su suspensión del sentido y del buen gusto comunes (Laiseca, *En sueños* 5), “desatado”, “sin filtro ni techo” (6). Del mismo modo, Guillermo Saavedra habla de “saberes desprestigiados” en la narrativa de Laiseca.

¹⁸ *Los sorias* es la novela más extensa de la literatura argentina. La edición de Gárgola, de 2004, acusa 1328 páginas.

aunque se esté frente a sus novelas más verosímiles o “históricas”, se ve multiplicada, si no en intensidad, en descripciones en *Los sorias*. Lo mismo sucede con la violencia del gusano en *El gusano máximo de la vida misma*: nada de lo que el gusano realice en esta novela dejará de ser más ampliamente desarrollado en la (en principio) cruel Tecnocracia, en la (siempre) violenta y antojadiza Soria. Las relaciones entre poder y sexo que aparecen tanto en *Beber en rojo (Drácula)* como en *Manual sadomasoporno* encuentran en *Los sorias* una zona estable donde terminar de instalarse. El repaso podría extenderse hasta las propias formas: si las yuxtaposiciones de ensayos enteros o de poemas en medio de la narración, los cálculos absurdos, la inverosimilitud que derrota por cansancio al realismo hasta imponerse como real, la mezcla visible, explícita, entre un lenguaje *clase b* y un refinamiento decimonónico, el “macroscopismo” que César Aira observa en *La hija de Kheops* (Aira s/p) forman parte, en mayor o menor medida, de todas las novelas de Laiseca, es, sin dudas, *Los sorias* lo más similar a una antología de todos estos y otros elementos; una antología en la que lo evidente, y acaso lo más superficial, es el tamaño de la novela, desmesura que se anticipa a otras más significativas.¹⁹

Tres ejemplos más, entre otros posibles, para esta hipótesis: tanto en *Beber en rojo (Drácula)* como en *Matando enanos a garrotazos*, la mención directa o alusión a *Los sorias* vuelve a contribuir a este posible *soriacentrismo*. En *Beber en rojo (Drácula)*, Drácula, un monstruo que se va humanizando a lo largo de la novela, sufre un incidente que atenta contra toda la tesis de la novela,²⁰ es decir contra toda ella: el incidente es nada más y nada menos que la mención de Laiseca como escritor y, particularmente, de su novela *Los sorias*: “Pero volvamos a Laiseca [dice Drácula hacia el final de la novela, cuando estaba prácticamente “curado” de sus prácticas inhumanas]: es el autor de **Los sorias** –el rostro de Drácula se arrebató entrando en delirio. Por un momento tuvimos un importante retroceso. Otra vez era parecidísimo al Christopher Lee en **Dracula’s horror**. Temí por mi vida.” (Laiseca, *Beber* 113. Las

¹⁹ Véanse por ejemplo las reflexiones de Fogwill sobre lo superfluo que sería considerar *Los sorias* como novela impubliable por el mero hecho de ser muy extensa. Hay algo más allá de la extensión cuantitativa, y más relevante: el poder que ejerce el narrador en el acto de enunciar. La concepción de Fogwill sobre la dimensión en la que esta novela se inscribe como novela “sobre el poder”: “...lo que convierte a *Los Soria* en la novela del poder es la integración de estas pequeñas historias del poder dentro de una exhibición despótica de poderes sobre las artes de narrar, de poetizar y de reflexionar, destinada al ejercicio de un poder absoluto sobre el lector” (Fogwill 138) Y en el párrafo posterior: “Es esta oferta exagerada de poder (más que la exagerada demanda de recursos editoriales), lo que condena a *Los Soria* a su prolongada ineditabilidad” (138).

²⁰ Hacia el final de este trabajo retomaré el lugar de la “tesis” en *Los sorias*.

negritas pertenecen a la versión original). Y más adelante Jonathan Harker, interlocutor de Drácula en este pasaje, continúa reproduciendo la celebración de Drácula de la novela *Los sorias*: “Soria dijo, Soria sostuvo, Soria declaró. La obra de un genio, un verdadero genio. Incienso, mirra, corona de laureles para él. El Nobel, el Cervantes, el Pulitzer...” (114), etc. El otro ejemplo es la inclusión de cuentos, en *Matando enanos a garrotazos*, ambientados directamente en Tecnocracia, y que aluden tanto a Monitor como a los sorias e isekas, personajes de las naciones principales que entran en guerra en *Los sorias*. Los cuentos, de 1982, son entonces susceptibles de ser leídos como fragmentos de lo que se desarrollará con amplitud en *Los sorias*. Algunos de estos relatos son “El delirio del delirio”, “La solución final”, “El balneario de crotos” o “Inventando títulos en la caverna de invierno”. Por último, cabría preguntarse por los trabajos posteriores a la publicación de *Los sorias*. La “novela” *Sí, soy mala poeta pero...* incluye un capítulo titulado “En mi pueblo había un filósofo (Nuevos monólogos de Su Excelencia, Al Iseka, Monitor de la Tecnocracia y Dictador Perpetuo de Camilo Aldao)”, en el que Monitor, tirano y uno de los personajes principales de *Los sorias*, no sólo reaparece sino que además es consciente de estar en otra novela (Laiseca, *Sí, soy mala* 342). *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* alude también a la “novela central”:

“Don Eusebio alquiló un coche para recorrer toda la provincia.

“¿Ves, Rosinha? Aquí, al Oeste de la capital de Soria, estaba uno de los vértices del Cuadrilátero de Hierro, donde los tecnócratas chocaron contra sus enemigos. Estoy hablando de la novela *Los sorias*, de Alberto Laiseca.” “Sí, ya sé.” “Tenemos tiempo. Si no te aburre podemos recorrer todos los lugares donde se combatió en el mundo de la ficción.” (Laiseca, *Las aventuras del* 258)

Aunque el nombre propio *Laiseca* se mencione con frecuencia y mencione en ocasiones sus propias obras en su propia ficción, nada parecido a la insistencia en el señalamiento de *Los sorias* sucede con sus otros títulos.

Todo lo dicho puede sintetizarse del siguiente modo: la desmesura, la exageración, es un elemento fundador de la textualidad de Laiseca (“Lo que no es exagerado no vive”²¹), y no existe texto más exagerado, más desmesurado, al menos

²¹ Ver, por ejemplo, la reiteración de esta misma frase en la entrevista “El humor puede salvarnos del horror”, en *Diario Los Andes on line*, o véanse también “Lo que no es exagerado no vive”, entrevista en el sitio web *El Litoral.com* y la entrevista por mí realizada a Alberto Laiseca para esta tesis (v. Bibliografía y Apéndice).

entre los de Laiseca, que *Los sorias*. Laiseca conduce aquí a su recurso de cabecera hasta un nivel radical. En términos más específicos, *Los sorias* ocupa un lugar central en lo que Laiseca señala como el elemento más significativo de su poética, el fundamento mismo de la cosmovisión en la que Laiseca se ha alojado desde todos los flancos (fractal): el por él denominado *realismo delirante*. Laiseca: “Los delirios que aparecen en el texto son típicos de mi obra, *pero aquí* [en alusión a *Los sorias*] *llevé hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante*” (Laiseca, entr. por Petroselli s/p). Como puede colegirse de este comentario, el realismo delirante, que encontraría en *Los sorias* su punto máximo, impone, al mismo tiempo, un estilo.²² De esta manera, *Los sorias* es la cara visible de todo el proyecto laisecano, y Laiseca mismo se ha ocupado de que se percibiera así.

A este respecto, Ricardo Piglia y Rodolfo Fogwill confluyen en una observación aquí muy significativa: *Aventuras de un novelista atonal*, novela publicada en 1982, es leída como un “prólogo” a *Los sorias*. Fogwill: “En *Aventuras de un novelista atonal*, (...) efectivamente Piglia ha leído un prólogo a *Los sorias*...” (Laiseca, *Aventuras de un* 6). En esa dirección, Beatriz Sarlo observa que *La hija de Kheops* es una novela que “...viene a ocupar el lugar siempre huidizo de *Los Soria*” (Sarlo 385). Este carácter “teleológico” del que se inviste a *Los sorias* tiene su correlato en las propias condiciones objetivas de producción: no era posible publicar una novela, en Argentina, de la extensión de *Los sorias*. En este contexto, es el propio problema de su edición el que hace que esta novela sea simultáneamente su obra maestra y un texto durante dieciséis años ineditable; Laiseca da cuenta también de este correlato económico-infraestructural, que es a la vez el relato de un solo objetivo: poder publicar *Los sorias*, dar lugar a su novela en muchos sentidos “final”, “utópica”: “Me propuse lo siguiente: ‘Voy a escribir la novela —me dije—, saldrá del tamaño que tenga que tener, y después veré. Dormiré todo el tiempo que tenga que dormir y mientras tanto trataré de editar otras cosas más más cortitas, hacerme conocido’” (Laiseca, entr. por *Perfil* 40). Las novelas “más cortitas”, declara Laiseca, son en definitiva un ejército de vanguardia, una estrategia lateral para abrir el paso a su obra máxima, aquella que motiva la estrategia.

²² “Con ese realismo delirante *que es mi estilo*, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante.” (Speranza, *Primera persona* 200. Las bastardillas son mías.)

El lugar particular de *Los sorias* es destacable frente a sus otros textos por una razón no tan simple como visible: que ocupa un lugar muy destacable en el mapa de la literatura argentina en general. Ricardo Piglia, un actor nada menor en la construcción de este mapa, la instala, en el prólogo a *Los sorias*, como “la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*” (Laiseca, *Los sorias* 7). César Lerena de la Serna señalaba que *Los sorias* era “tres veces más largo y seis veces más importante que el Ulises” (ctd. en Fogwill 138). Fogwill, quien ha valorado tanto *Los sorias* como los *Poemas chinos*, señala de Laiseca que es “el maestro, el ideal y el patrón de medida de todos nosotros” (Fogwill 272).

Por último, cabe apuntar que el lugar de *Los sorias* en la literatura argentina es en un sentido amplio *anómalo*: leída desde las épocas de su condición de inédita por destacadas figuras legitimadoras del canon literario argentino como Fogwill y Piglia, es un texto que acarrea, por su propia condición de “mamotreto”, una situación: la del respeto a la distancia. *Los sorias* es una novela en sí misma difícil de leer. Su extensión la torna difícilmente reseñable, por ejemplo, para un crítico de suplemento cultural, ya que equivale a unos cinco libros comunes, con todo lo que esto acarrea en el trabajo ordinario de un reseñador de libros. Es, por otra parte, un texto de manejo difícil en un aula, ya sea de secundario o universitaria. Desborda, también en este sentido, al propio acto arquetípico de la lectura. “Quintín”, periodista cultural del diario *Perfil*, titula su artículo sobre *Los sorias* como “Justicia para los mamotretos” y desarrolla una tesis acerca de cómo hacerse cargo de la lectura de novelas tan extensas como la que aquí me ocupa. Así, comienza por describir, en estrecha correlación poética con la imagen del propio Laiseca, el objeto libro: “...el tamaño es algo a considerar. El libro es un paralelepípedo oscuro cuyas medidas son 23,5 x 16,5 x 10 centímetros. El largo y el ancho son más o menos los habituales, pero el alto es completamente desusado y el libro tiene algo de monstruoso, un poco a imagen de su autor...” (Quintín s/p). Su tesis de la lectura a continuación, en una cita en tres tiempos:

“...el verdadero problema de un libro grande no es el precio ni el espacio que ocupa, sino el tiempo que se tarda en leerlo. Uno de los dramas del envejecer es la certidumbre de que no habremos de leer todos los libros y, desde esa perspectiva, los mamotretos son los primeros candidatos al sacrificio. (...) Sin embargo, hace poco descubrí un buen método para no dejar abandonados a los gigantes. Es muy sencillo: consiste en leer unas cuantas páginas antes de dormir. El sistema no es bueno para los libros cortos, ya que uno despierta a la mañana sin saber lo que ha leído. Pero cuando noche tras noche uno se interna

en el mismo libro, la acumulación de páginas obra a favor de la memoria. Como prueba para el experimento estoy utilizando Una danza para la música del tiempo de Anthony Powell (1995-2000)...". (id. s/p)

El artículo termina así: "...estoy por terminar el segundo tomo y, a cuatro páginas por día (una cifra razonable), Powell no ocupará finalmente más que dos años de mi vida nocturna. Después empezaré con Laiseca. Aunque no sé cómo me las voy a arreglar para sostener ese ladrillo en la cama." (id.). Tres elementos verdaderamente relevantes al respecto: primero, la contribución del periodista a legitimar la "simbiosis tulásica" (v. mi nota 16) entre Laiseca y *Los sorias* (el autor, en un pasaje no citado aquí, también señala que *Los sorias*, siguiendo a Piglia, es "un clásico de la literatura argentina"). Segundo, que se presenta la extensión de esta novela como problema en la ejecución de su lectura, lo que lleva al primer y tercer elemento simultáneamente: que, en un artículo centrado en *Los sorias*, se declara no haber leído *Los sorias*, y que, pese a ello, el columnista adscribe al lugar que le otorga Piglia en la literatura argentina. Todo esto es de fundamental importancia, puesto que, en efecto, *Los sorias* termina siendo representada como un "clásico no legible", un "clásico" pero "a ciegas".

En el artículo "La celebración del número", Osvaldo Gallone desarrolla una crítica a *Los sorias* que tiene el valor de exteriorizar un disgusto. El artículo comienza así: "Desde hace un tiempo considerable, la producción de Alberto Laiseca (Argentina, 1941) —y acaso el autor mismo— se ha colocado bajo la advocación de la excentricidad, y ha actuado en rigurosa consecuencia" (Gallone 132). Luego de continuar con el juego del *continuum* autor-obra, el reseñador argumenta que

"...la paradójica ventaja que ofrece *Los sorias* respecto a cualquier otra novela reside, justamente, en su extensión: es un texto del cual se puede decir todo y también todo lo contrario, y sostener ambas posturas con idénticos argumentos. La novela cuenta que un personaje, Enrique Soria, ha escrito un poema del cual se conserva un verso y medio: <<Las nubes gasas son, son, son;/todo lo que...>>. Todos coinciden en afirmar que este poema perdido es el mejor de su producción. La lógica de esta *boutade* es implacable: no hay mejor poema que el perdido, no hay mejor novela que la inédita o la que se propone como imposible de leer. Tal, *Los sorias*." (id. 133).

Es notoria la radical importancia que otorga Gallone a la extensión o, en otras palabras, la relación que establece entre cantidad y calidad en su lectura: cuando existe semejante exceso ("acumulación gratuita", señala Gallone -133-), la novela se vuelve

ilegible. Aquí no ha podido resolverse el trauma frente al “mamotreto”. La narración tortuosa que hace Fogwill de la lectura de *Los sorias* en “Fractal: una lectura de Los Soria de Alberto Laiseca” (Fogwill 121-126) y las menciones frecuentes y centrales por parte de Piglia a lo “larguísimo” de la novela,²³ así como el comentario de Paola Piacenza en su ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)” (Vázquez-Pastormerlo 549-553) según el cual “La extensión inusual de las obras y el carácter artesanal de su factura y distribución contrarían todos los presupuestos de la obra de arte en estos tiempos de reproductividad técnica” (549), son elementos que vienen a indicar no tanto el lugar particular de *Los sorias* en la literatura argentina como los traumas y dificultades que genera ponerse frente a una novela de su extensión. Una presencia, por un lado, imposible de no ver y, por otro, a tal punto “monstruosa” que genera: apresuradas canonizaciones (Piglia, de la Serna), odio y amor manifiestos (Fogwill), postergación (“Quintín”), impotencia y renuncia (Gallone). Y *este* es, por qué no, el esquivo y ambiguo “lugar” de *Los sorias*.

²³ Véanse su prólogo a la edición de Gárgola de *Los sorias* y el artículo de Fogwill “La otra literatura: los inéditos de Alberto Laiseca”, en *Los libros de la guerra* (138)

CAPÍTULO 2: DE REALISMO Y DELIRIO

2.1. Delirio

El loco no es manifiesto en su ser, pero si es indubitable es por ser *otro*.

(Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*)

Psiquiatría, y más tarde psicoanálisis, coinciden en referir la psicosis a la enfermedad mental en general. En el *Manual de psiquiatría*, de Juan C. Betta, se relevan y abordan exhaustivamente las clasificaciones hasta el momento de las enfermedades mentales, síndromes y tratamientos especializados. El síndrome delirante figura entre ellas.

El concepto psiquiátrico de delirio aquí es el siguiente:

“Delirio es una perturbación del contenido del pensamiento, producto de un juicio desviado y tendencioso que elabora una trama más o menos compleja y más o menos verosímil o absurda, pero siempre patológicamente errónea, y de cuya realidad el enfermo tiene completa certeza y se mantiene irreductible en sus convicciones” (Betta 454).

En *Historia de la locura en la época clásica*, Michel Foucault acompaña, en parte, esta definición, y le agrega dos elementos fundamentales: el primero es una parábola etimológica, aquella que hace remitir *lira* al canal o surco abierto y *de-* a la acción de abrirlo en todas direcciones, “desviadas y tendenciosas”; “perturbación”, entonces, del “canal o surco abierto”, “siempre patológicamente errónea” e “irreductible”. El delirante es algo así como un labrador desviado, descarriado, dislocado. Los prefijos vuelven a remitir a la negatividad, y ahora, el delirante es además irreductible en sus patológicas convicciones. Michel Foucault subraya esta condición negativizada de la locura en general y del delirio en particular con otras implicancias:

“¿Cómo se hace este reconocimiento tan indudable del loco? Por una percepción marginal, una vista transversal, por una especie de razonamiento instantáneo, indirecto, y negativo a la vez. Boissier de Sauvages trata de explicitar esta percepción tan cierta y sin embargo tan confusa: “Cuando un hombre actúa de conformidad con las luces de la sana razón, basta con atender a sus gestos, a sus movimientos, a sus deseos, a sus discursos, a sus

razonamientos, para descubrir el vínculo que hay entre sus acciones y el fin al que tienden.” Del mismo modo, tratándose de un loco, “no es necesario conocer la alucinación o el delirio que le afligen, que haga silogismos falsos; puede uno percibir fácilmente su error y su alucinación por la discordancia que hay entre sus acciones y la conducta de los otros hombres.” El camino indirecto en que no hay percepción de la locura más que por referencia al orden de la razón, y a esta conciencia que tenemos ante un hombre razonable, que nos asegura de la coherencia, de la lógica, de la continuidad del discurso; esta conciencia permanece dormida hasta la irrupción de la locura, que aparece manifiestamente, no porque sea positiva sino, justamente, porque es del orden de la ruptura. Surge inmediatamente como discordancia, es decir, es enteramente negativa” (Foucault, *Historia* 282-283)

El segundo elemento que introduce Foucault respecto de la definición de Betta con la que se da inicio a este apartado es una acentuación del carácter discursivo del delirio como trasfondo de la definición de locura en la época clásica.²⁴

“...el discurso cubre todo el dominio de extensión de la locura. Locura, en el sentido clásico, no designa tanto un cambio determinado en el espíritu o en el cuerpo, sino la existencia bajo las alteraciones del cuerpo, bajo la extrañeza de la conducta y de las palabras, de un *discurso delirante*. (...)”

Que no se asombre nadie desde entonces de ver a los nosógrafos del siglo XVIII clasificar a menudo el vértigo entre las locuras, y más rara vez las convulsiones histéricas; y es que detrás de éstas a menudo es imposible encontrar la unidad de un discurso, mientras que en el vértigo se perfila la afirmación delirante que el mundo realmente está girando. Ese delirio es la condición necesaria y suficiente para que una enfermedad sea llamada locura.

4° *El lenguaje es la estructura primera y última de la locura*. Es su forma constituyente; sobre él reposan todos los ciclos en que ella enuncia su naturaleza. El que la esencia de la locura pueda definirse finalmente en la estructura simple de un discurso no la reduce a una naturaleza puramente psicológica, sino que le da imperio sobre la totalidad del alma y del cuerpo; ese discurso es a la vez lenguaje silencioso que el espíritu utiliza consigo mismo en la verdad que le es propia, y articulación visible en los movimientos del cuerpo. El paralelismo, las complementariedades, todas las formas de comunicación inmediata que hemos visto manifestarse, en la locura, entre el alma y el cuerpo, están suspendidas en ese solo lenguaje y sus poderes. El movimiento de la pasión que prosigue hasta romperse y retornarse contra sí mismo, el surgimiento de la imagen, y las agitaciones del cuerpo que eran sus concomitantes visibles, todo ello, en el momento mismo en que tratamos de restituirlo estaba animado secretamente ya por ese lenguaje. Si el determinismo de la pasión se ha sobrepasado y desanudado en la fantasía de la imagen, si, en cambio, la imagen ha arrastrado a todo el mundo de las creencias y de los deseos, es porque el

²⁴ Betta ya señala, sin embargo, que el pensamiento del delirante “elabora una trama” particular, errónea. El carácter discursivo de esta elaboración estaría implícito en el propio Betta.

lenguaje delirante ya estaba presente, discurso que liberaba la pasión de todos sus límites y se adhería con todo el peso aplastante de su afirmación a la imagen que se liberaba.

Ese delirio, que es al mismo tiempo del cuerpo y del alma, del lenguaje y de la imagen, de la gramática y de la psicología, es en él donde acaban y comienzan todos los ciclos de la locura. Es él, cuyo sentido riguroso los organizaba desde el principio. Es al mismo tiempo la locura misma y, más allá de cada uno de sus fenómenos, la trascendencia silenciosa que la constituye en su verdad.” (Foucault, *Historia* 369-370-371)

H. Schulte señala, a propósito de la *ubicación* específica del delirio en el territorio del sujeto, que aquél estaría trabajando en el marco de un estado patológico de la personalidad, es decir que sus síntomas son consecuencia, y nunca la causa, de una psique ya desequilibrada (en Betta 455). ¿Desequilibrada por quién o qué?: “el individuo no puede ser entendido como un elemento aislado de su ambiente. Cuando el individuo no es capaz de integrarse en una estructura social, crea su propia estructura delirante” (id.). El ámbito social es, entonces, el escenario en el que se desenvolverá el teatro del delirio. Pero no es su causa, y Betta completa el panorama:

“Las lesiones orgánicas capaces de provocar las lesiones psíquicas escapan todavía al dominio de la anatomía patológica; sin embargo, a pesar de que hasta ahora hemos considerado a los delirios y otros cuadros psiquiátricos como alteraciones funcionales, las comprobaciones clínicas nos dicen que ya es tiempo de considerar la base orgánica de todas las perturbaciones psíquicas.” (455-456).

La determinante “organodinámica”, que supone la alteración del dinamismo de la psique por parte de perturbaciones orgánicas, otorga el marco dominante en un manual de psiquiatría que, como el de Betta, es también un compendio.²⁵

El adentro (Betta), el carácter negativo y discursivo (Foucault), la escenificación en el afuera (Schulte). Entre las manifestaciones del cuadro delirante, por otro lado, existe un elemento de particular relevancia aquí: el de la megalomanía (Betta 458), el de la desmesura como lo constitutivo del delirio desde la psiquiatría. Boissier de Sauvages desarrolla, en el itinerario histórico-teórico que traza Michel Foucault, una explicación

²⁵ No obstante la conclusión a la que aquí arriba, es evidente que la complejidad del problema entre las causas internas y externas del delirio no culminan aquí. Véase la síntesis entre causas próximas y causas lejanas en Foucault, Michel, “La trascendencia del delirio”, *Historia de la locura en la época clásica*, ob. cit.

ejemplificada del origen del delirio y de su relación con una suerte de megalomanía proliferante que será fundamental para este trabajo de tesis:

“cierta impresión de temor es vinculada a la asfixia o a la presión de tal fibra medular; este temor está limitado a un objeto, así como está estrictamente localizada esta asfixia. A medida que persiste este temor, el alma le presta mayor atención, aislándolo y separándolo más de todo lo que no es él. Pero este aislamiento lo refuerza, y el alma, por haberle acordado una suerte demasiado particular, se inclina a añadirle progresivamente toda una serie de ideas más o menos alejadas: “Une a esta idea sencilla todas las que son propicias a nutrirla y aumentarla. Por ejemplo, un hombre que, al dormir, se figura que se le acusa de un crimen, asocia inmediatamente a esta idea las de los satélites, de los jueces, de los verdugos, de la horca.” Y, el ser cargada así con todos esos elementos nuevos, el arrastrarlos en su secuela, da a la idea como un exceso de fuerza que termina por hacerla irresistible, aun a los esfuerzos mejor concertados de la voluntad.” (Id 358-359)

En Betta, la secuencia explicativa del delirio se despliega como una narración: la manifestación delirante se produce a partir de lesiones orgánicas “indeterminadas” (Betta 459) que deterioran en equilibrio persona-mundo con una alteración subsiguiente del sistema psíquico (id.). Las variables características de los diversos tipos de delirios son caracterizadas en este campo semántico, del todo relevante: “Una de las más importantes es la intensidad de la lesión de ataque. Según sea la intensidad será la gravedad del estado orgánico que determinará las características del desarrollo y de la estructura delirante, acordes con el grado de destrucción o embrutecimiento de la personalidad.” (Betta 459-460). En otro pasaje, señala que “los diversos desarrollos delirantes estarían condicionados por: 1) La gravedad del ataque...”. (Betta 460). “Deterioro” (id.); “lesión”; “ataque”, “grado de destrucción”, “gravedad del ataque”. Estamos frente a una terminología de resonancia bélica.²⁶ Una guerra interna se desata en el cerebro, y ello es básicamente lo que desencadena el delirio y otras manifestaciones anómalas en la psique por la vía de la lesión. Para la psiquiatría, en un discurso dominante que no ha sido abandonado todavía, el cerebro es fundamentalmente una *máquina*: si se produce un daño en ella, entrará en deterioro y lo exteriorizará. Síntomas: “desviación del juicio” (460), “exaltación patológica de la imaginación”

²⁶ Michel Foucault repara, en *El poder psiquiátrico*, en esta posibilidad: “...el problema, antes de ser o, más bien, para poder ser el problema del conocimiento, de la verdad de la enfermedad y de su curación, debe ser un problema de victoria. En este asilo se organiza entonces, efectivamente, un campo de batalla.” (Foucault 22). Asimismo, recomiendo la lectura del octavo capítulo de *La enfermedad y sus metáforas*, de Susan Sontag, que remite a las metáforas bélicas en la representación de las enfermedades, en una remisión en la que las enfermedades mentales no quedan excluidas.

(464), renuncia a la lógica formal (465), “superposiciones” y “fusiones” (465), “ensoñación despierta” (465-466), es decir: cruces e indistinciones entre lo real y lo ficcional, entre el sueño y la vigilia; “sinestesia” (467); “desborde de enormidades y errores groseros” (470); “falta de claridad y verosimilitud” (470); divorcio respecto de la inducción y deducción como lógicas de razonamiento, “predominio de lo absurdo”, dislocación de la razón (470); razonamiento “desorbitado y difuso” (471), “ideas megalómanas” (474), “neologismos” (511).

El *Delirium Rating Scale*, test diseñado tal como ahora se lo conoce en 1998 por la Dra. Paula T. Trzepacz y cuya finalidad es la de medir la severidad del delirio, para desarrollar un seguimiento de su evolución y elaborar tratamientos acordes con éste, utiliza múltiples variables de medición, pero destaca el lugar central del síntoma. Entre ellos, aparece la ciclotimia (ítem 1), la no discriminación entre sueños y realidad (ítem 2), alucinaciones (ítem 3), delirio sistematizado o mal sistematizado (distinción a la que regresaré en su momento) (ítem 4), fallas en la memoria (ítem 6), fluctuaciones intensas de los síntomas (ítem 10).

Por supuesto que, a lo largo de este trabajo, sigo dialogando con estos y otros síntomas aportados por la psiquiatría. Porque no son, aquí, sino marcas con las que una poética (no un diagnóstico) se construye. Una poética delirante que predomina en una novela que, como *Los sorias* y al decir de Ricardo Piglia: “...se construye desde el delirio” (Laiseca, *Los sorias* 9).²⁷

Personaje Iseka abre sus ojos y ve a Juan Carlos Soria. El espacio, según lo evidencia la novela más adelante, es una pensión ubicada en la localidad de Tecnoría, intersticio entre los países de Tecnocracia y Soria, naciones que posteriormente entrarán en guerra. Este primer capítulo es la narración del pretexto para la huida de Personaje Iseka hacia el corazón de la Tecnocracia (Laiseca, *Los sorias* 43). Hay, en la pensión, dos adentros y un afuera: los dos adentros corresponden, uno, a la propia pensión, al hacinamiento entre Juan Carlos y Luis Soria y Personaje Iseka; el otro, a los monólogos

²⁷ Existe un notorio antecedente en la escritura del propio Laiseca vinculado con este mundo en delirio: el caso del cuento “Son las veinte horas y veinte mil minutos”, de *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, libro escasamente referido por quienes acometen la obra de Laiseca. Véase Bergara, Hernán, “Notas sobre el absurdo”, en *Metaliteratura, revista de literatura latinoamericana*, URL: <http://www.metaliteratura.com.ar/> Buenos Aires. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2010.

de Personaje Iseka, quien no dialoga con los sorias, sino que *trialoga*: Iseka, los sorias y los pensamientos que Iseka reprime en la pensión con los sorias:

“ `Escuchame, Soria: no me des la dirección, no voy a verlo al chileno´ `¿Por qué no? No lo querés al chileno porque es chileno. —Al hermano:— Odia a los chilenos.´ `No los odio a los chilenos, Soria. Simplemente no quiero ir.´ `Pero si no es ninguna molestia para mí.´ `No es que sea o no sea una molestia para vos, Soria. Es que no quiero ir, Soria.´ Ya molesto: `Pero ¿por qué?´ `Porque no.´ `Porque no no es ninguna razón.´ Iseka tiene ganas de informarle: `Porque no se me da la gana, hijo de puta.´ En cambio, dice algo equivalente: `Porque no se me da la gana, Soria.´ El otro lo mira pesaroso, ya perdida la bronca: `Vas por mal camino, Iseka.´ `Bueno, Soria.´ `¿Cómo bueno? Te lo digo para hacerte reaccionar.´ Iseka quisiera decirles: `Guachos reventados hijos de puta: déjenme de verduguear. ¿Por qué no se meten en sus cosas?´” (id. 20-21).

La no exteriorización de estos pensamientos permite delinear un perfil neurótico, pero no psicótico. La importancia de tal distinción es fundamental.

Freud: “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis” de 1924:

“...en la neurosis se evita, al modo de una huida, un fragmento de la realidad, mientras que en la psicosis se lo reconstruye. Dicho de otro modo: en la psicosis, a la huida inicial sigue una fase activa de reconstrucción; en la neurosis, la obediencia inicial es seguida por un posterior {nachträglich} intento de huida. O de otro modo todavía: la neurosis no desmiente la realidad, se limita a no querer saber nada de ella; la psicosis la desmiente y procura sustituirla.” (Freud, *El yo* 195).

El sujeto está (dicho esto con todas las cautelas necesarias y basándome en lo incorporado páginas atrás por Foucault) *en dominio* del discurso que exterioriza. De hecho, en la primera cita de Foucault del presente apartado quedaba evidenciado ese “camino *indirecto* en que no hay percepción de la locura más que *por referencia al orden de la razón*, y a esta conciencia que tenemos ante un hombre razonable, que nos asegura de la coherencia, de la lógica, de *la continuidad del discurso*” (Foucault, *Historia* 282. La bastardilla es mía). En esta dirección es que se hace necesario retomar un fragmento del pasaje arriba citado de *Los sorias*, en el cual Juan Carlos y Luis Soria interpelan, literalmente, a Personaje Iseka, intentando paternalmente confirmarlo como sano, o bien repatriarlo al discurso de la razón: “`Pero ¿por qué?´ `Porque no.´ `Porque no no es ninguna razón.´ Iseka tiene ganas de informarle: `Porque no se me da la gana,

hijo de puta.' En cambio, dice algo equivalente: 'Porque no se me da la gana, Soria.'" (Laiseca, *Los sorias* 20-21). Este diálogo es, ante todo, una pequeña batalla en el orden del discurso. El discurso sano es el capital que se disputa, y Personaje Iseka está cerca de abandonar su represión y de ceder dicho capital a los hermanos Soria: "Iseka tiene ganas de informarle: 'Porque no se me da la gana, hijo de puta.'" (id.) pero, en cambio, halla sustitutos verbales, irónicamente *equivalentes* y camuflados de discurso controlado: "Porque no se me da la gana, Soria.'" (id. 21). En ese sentido, Iseka aparece como siempre sospechado, por los sorias que lo acompañan y acorralan, de haber franqueado la puerta de la conducta regular, sea intelectual²⁸ o moralmente:²⁹ "Vas por mal camino, Iseka.'" (id.) pero que es, en cualquier caso, interpelada en y por el discurso.

Atendamos, ahora, al afuera: el sector tecnócrata de la ciudad, el cielo abierto tras la pensión intersticial. No bien Personaje Iseka decide huir (la huida, remito a la cita de *El yo y el ello*, es un elemento de la secuencia freudiana de la neurosis) del espacio cerrado con los sorias y marcharse hacia lo abierto, percibe lo que sigue: una "precipitación radiactiva" nuclear de 1.200 horas que envejece a la población al ser arrojada sobre ella (Laiseca, *Los sorias* 25), periódicos con un lenguaje impropio del registro periodístico ("cagamos fuego", "morirse pa' siempre" -26-27-) y que se refieren al mismo ataque temporal del que sólo Personaje Iseka había sido testigo minutos antes. El periódico le da un carácter objetivo a lo que, entonces, no es delirio del personaje sino de ese *afuera*, del propio espacio que lo contiene. Un mundo que, narrado por la voz omnisciente de la novela, se condice (y se conduce) verbalmente con las características reservadas por psiquiatría y psicoanálisis para definir las psicosis y sus síntomas.

Al comienzo de *Los sorias*, el narrador explicita, pone sobre la superficie, todo aquello que el inconsciente de Personaje Iseka reprime con eficacia: superposición entre realidad y vigilia en cuanto salía de su sueño (15), enumeraciones desordenadas y caóticas "subliminales" (id.), perspectiva "en caleidoscopio" (id. 15), neologismos.

²⁸ "No te metas en mi vida privada, Soria.' ¿Pero cómo no me voy a meter!/? Tengo que *ayudarte a razonar*'" (Laiseca, *Los sorias* 18. La bastardilla es mía).

²⁹ "Vamos entonces a hacer un "tets" que me enseñó una chica. Sirve nada más que para saber si una persona es agresiva o no. Nada más.'" (Laiseca, *Los sorias* 19) Y, al "diagnosticar" a Personaje Iseka como agresivo a través de las líneas de su firma, vuelve Luis Soria a la interpelación, en este caso de carácter moral: "En cuanto a vos, Iseka, el análisis revela que sí sos agresivo.' Lo mira aconsejante y paternal, con el mismo tono con que uno le hablaría a un chico boludo: '¿Por qué sos así, Iseka? ¿Eh?'" (id.)

Luego, el narrador invierte la represión de Personaje Iseka y ubica, desjerarquizados, los dos discursos: el que utiliza “oficialmente” y el que vela y encierra en sus pensamientos para no ingresar de lleno en territorio verbal de la locura. Así, deja que se perciba todo su odio para con los hermanos Soria y reproduce (23-24) las secretas y también adecuadamente reprimidas asociaciones libres de Personaje Iseka, que denomina “monólogos”.

La máquina-Personaje Iseka funciona, entonces, perfectamente. Es, en términos psicoanalíticos y psiquiátricos, “normal”, o, más precisamente, “neurótica”.³⁰ El afuera, en cambio, en el que suceden hechos sobrenaturales y delirantes, empalma mucho antes con el registro de la interioridad inconsciente de Personaje Iseka que con el de la exteriorización de su personalidad. El mundo “real” parece, *en sí*, narrado *en delirio*, es decir psicótico, y la historia de *Los sorias*, por la línea de Personaje Iseka, será la historia de un neurótico adentrándose y aprehendiendo, es decir siempre deviniendo a la vez extranjero y familiar, siempre sin ser ni lo uno ni lo otro, la psicosis cosmológica que rige en ese espacio abierto. Si antes los sorias interpelaban hasta el hartazgo, persecutorios, a Iseka para “repatriarlo” al mundo de la razón, poniendo en peligro lo que, reprimido, siempre está a punto de salir en el Iseka de la pensión, en el espacio abierto, camino a la Tecnocracia, Iseka puede reparar en el hecho de que el procedimiento de esa interpelación más bien se invierte. Su (sólo parcialmente asombrado) *tanteo*³¹ de un mundo nuevo; su percepción del mundo en los aquí harto relevantes términos de Viktor Shklovski, “...como visión y no como reconocimiento” (Shklovski 60), dejan paso, entonces, a una sensación de reconciliación con ese mundo.³² Es que Tecnocracia, como iré señalando con posterioridad, es una compleja y

³⁰ Freud ha establecido una jerarquía, niveles de gravedad de la enfermedad mental entre las psicosis y las neurosis. Lacan, por su parte, ha ubicado a la neurosis como el cuadro más próximo al de la psiquis sana, negando que pueda existir propiamente un estado de normalidad (Lacan, *La transferencia* 30-31)

³¹ En el segundo capítulo, se describe a Personaje Iseka, tras escuchar un canto del Movimiento Juvenil Tecnócrata que glorificaba a Monitor y deseaba la ruina de sus enemigos limítrofes (Soria entre ellos), del siguiente modo: “Personaje Iseka, vivamente emocionado, se preguntó quién era ese hombre –el Monitor–, que había merecido la lealtad de unos tipos, hasta el punto de lograr unirlos y subordinarlos para luchar contra los sorias.” (Laiseca, *Los sorias* 33). El caso más sugerente es sin embargo el siguiente diálogo entre un soldado tecnócrata y Personaje Iseka: “-¿No va usted a la plaza, camarada?

“¿Qué coño? –se dijo Iseka. En voz alta:

-¿Para qué? ¿Qué plaza?

Con extrañeza:

-¿Pero de qué mundo viene, camarada? A la Plaza de Todos los Tecnócratas. Va a hablar nuestro Monitor” (id. 37) Personaje Iseka se excusa aduciendo venir de Soria. Pero es mucho más que un extranjero. En efecto, como señala el soldado, parece venir no de otro país sino de otro *mundo*.

³² “Por fin un jefe carismático [refiriéndose a Monitor]” (33); “Este diario [el tecnócrata] está un poco mejor [que los diarios soria]”; “Como a Personaje Iseka la ciudad dividida [se refiere a la pensión de Tecnocracia] no le parecía nada segura, pese a estar del lado tecnócrata –sobre todo después del discurso que

vasta apología de una de las formas del delirio. Tecnocracia es, en este sentido, un retorno inconsciente a casa, una reconciliación con lo que Personaje Iseka reprimía, por negativo, en la pensión intersticial.

Se van sumando elementos, a lo largo de este trabajo, del carácter delirante de esta *cosmología* (término que, aunque pueda parecer equívoco, resulta pertinente a los términos de esta argumentación) de *Los sorias* y, fundamentalmente, del lugar de Tecnocracia en ella. Esta cosmología se mantiene, con notoria frecuencia, pasmosamente afín a la narración psiquiátrica de la génesis y características del delirio que he sobrevolado en las primeras páginas del presente apartado.

2.2. Realismo

Se impone retomar la aludida predilección del narrador por la faceta reprimida, inconsciente, de Personaje Iseka en el comienzo de *Los sorias*. Con el mismo movimiento, estaremos empezando a trabajar sobre el realismo, porque dicha predilección da lugar a una cuestión que concierne, por un lado, al concepto de delirio y, por otro, a su reformulación, de numerosas implicancias, en *Los sorias*: la de una *verdad* que existe, en última instancia, en el delirar. Recalo nuevamente en Freud:

“...en todo delirio se esconde un granito de verdad; hay en él algo que realmente merece creencia, y esa es la fuente de la convicción del enfermo, que por tanto está justificada en esa medida. Pero eso verdadero estuvo largo tiempo reprimido; cuando por fin consigue abrirse paso hasta la conciencia, esta vez en forma desfigurada, el sentimiento de convencimiento que a ello adhiere es hiperintenso, como a modo de un resarcimiento, sólo que recae sobre un sustituto desfigurado de lo verdadero reprimido, protegiéndolo de cualquier impugnación crítica. El convencimiento se desplaza, por así decir, de lo verdadero inconsciente a lo erróneo consciente enlazado con ello, y justamente a causa de ese desplazamiento permanece fijado allí.” (Freud, *El delirio* 62)

El “desvío” de la realidad aparece, una y otra vez, como componente secundario: Freud: “Lo que nosotros consideramos la producción patológica, la formación delirante,

el Monitor, de visita en su tren blindado, había pronunciado-, decidió internarse en la Tecnocracia y llegar al mismo corazón para trabajar y vivir” (42-43);

es, en realidad, el intento de restablecimiento, la reconstrucción.” (*Sobre un caso* 65). El delirio se representa como el intento por retomar lo que se ha perdido. El procedimiento, en sí mismo, resulta completamente análogo al de una persona, diría Freud, “sana”.³³ El delirante, amputado o, como diría Lacan, *forcluido*, intenta, de acuerdo con Freud, reconfigurar la realidad como puede,³⁴ con los elementos que tenga a su alcance. De hecho, entre esos elementos conviven los sedimentos, huellas mnémicas de la realidad, y la alucinación:

“En la psicosis, el remodelamiento de la realidad tiene lugar en los sedimentos psíquicos de los vínculos que hasta entonces se mantuvieron con ella, o sea en las huellas mnémicas, las representaciones y los juicios que se habían obtenido de ella hasta ese momento y por los cuales era subrogada en el interior de la vida anímica. Pero el vínculo con la realidad nunca había quedado concluido, sino que se enriquecía y variaba de continuo mediante percepciones nuevas. De igual modo, a la psicosis se le plantea la tarea de procurarse percepciones tales que correspondan a la realidad nueva, lo que se logra de la manera más radical por la vía de la alucinación.” (Freud, *El yo* 195-196)

Lo delirante pasa a actuar, entonces, con la convicción del converso: es un mecanismo de valoración tan desesperado de aquello que no se tiene, que construye

³³ Foucault da cuenta, en su *Historia de la locura en la época clásica*, de la continuidad de esta línea problemática para el campo de la psiquiatría: “No está loco el hombre que se imagina ser de vidrio; pues cualquiera, en sueños, puede tener esa imagen; pero está loco si, creyendo que es de vidrio, concluye que es frágil, que corre riesgo de romperse, que no debe tocar ningún objeto resistente, y aun que debe permanecer inmóvil, etc. Estos razonamientos son de un loco; pero aún hay que notar que, en sí mismos, no son ni absurdos ni ilógicos. Por el contrario, las figuras más concluyentes de la lógica se encuentran correctamente aplicadas. Y Zacchias no tiene ningún trabajo en encontrarlas, con todo su rigor, en los alienados. Silogismo, en uno que se dejaba morir de hambre: “Los muertos no comen; ahora bien, yo estoy muerto; por lo tanto, no debo comer.” Inducción indefinidamente prolongada en un perseguido: “Tal, tal y tal son mis enemigos; ahora bien, todos ellos son hombres, por tanto, todos los hombres son mis enemigos.” Entimema en este otro: “La mayor parte de quienes han habitado esta casa han muerto, por lo tanto, yo, que he habitado esta casa, estoy muerto.” Maravillosa lógica de los locos que parece burlarse de la de los lógicos puesto que se parece a ella hasta confundirse, o, antes bien, porque *es exactamente la misma* y que, en lo más secreto de la locura, en el fundamento de tantos errores, de tantos absurdos, de tantas palabras y de gestos sin sucesión, se descubre finalmente la perfección, profundamente escondida, de un discurso. “*Ex quibus, concluye Zacchias, vides quidem intellectum optime discurrere.*” El lenguaje último de la locura es el de la razón, pero envuelto en el prestigio de la imagen, limitado al espacio de apariencia que ella define, formando así los dos, fuera de la totalidad de las imágenes y de la universalidad del discurso, una organización singular, abusiva, cuya particularidad obstinada constituye la locura. A decir verdad, ésta no se encuentra por completo en la imagen, que por sí misma no es verdadera ni falsa, ni razonable ni loca, tampoco está en el razonamiento que es forma simple, no revelando más que las figuras indudables de la lógica. Y sin embargo la locura está en una y otra. En una figura particular de su relación.” (363-364. Las bastardillas son mías.)

³⁴ Enmarcado como el rasgo clínico fundamental de la paranoia, Lacan sostiene, siguiendo en esto a Freud, que el Nombre-del-Padre está forcluido en el delirante, esto es: que la función del Nombre-del-Padre no está incluida como significante central que hace funcionar correctamente la significación en el orden simbólico. Esta forclusión arrastra un mecanismo “compensatorio”, un intento psicótico por “sustituir” una realidad imposible de construir sin el Nombre-del-Padre con otra. Véase Dylan Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*.

alucinaciones, ficciones que cubran los baches. La locura, desde la psiquiatría y las ciencias naturales, exterioriza problemas afines traducidos a sus términos. Foucault, que hace pisar la locura sobre el discurso del delirio, recuerda que

“Fontenelle se niega a reconocer que pueda haber algo inmediatamente perceptible y decisivo (...) que permitiera separar inmediatamente a los locos de los no locos; si el anatomista tiene razón al vincular la locura a esa falla de los “pequeños vasos muy separados”, enhorabuena, semejante perturbación se encontrará en todo el mundo: “No hay apenas cabeza tan sana que no se encuentre allí algún pequeño tubo de centro oval bien bloqueado”” (Foucault, *Historia* 280)

Probablemente, desde estos puntos de partida, todo razonamiento abstracto, especulativo, formal, posea la misma estructura del delirio: una suerte de *delirio gnoseológico* que transita las mismas líneas que el psíquico y que se basa, como este, en configurar realidades tentativas hasta tanto se carezca de certezas para constatarlas.³⁵ Gran parte de la ciencia, podría decirse, es construcción eternamente provisional que está en el lugar de la realidad. Es, pues, este mismo el mecanismo y la estrategia del delirio.

Estas correlaciones estructurales entre conocimiento y delirio no solamente constituyen, en gran medida, la narrativa laisecana, sino que también operan como una zona nodal de todo el problema del *realismo delirante*. Su realismo trabaja con esta certeza, y es, de hecho, esa certeza: la de que la ciencia opera siempre en delirio y con la utopía de anularlo con verdad, y la verdad, siempre ausente como totalidad, conduce a la construcción de lo probable y de lo provisorio, es decir, de lo que en términos psicoanalíticos opera como el delirio. En la narrativa laisecana el universo mismo es únicamente traducible a delirio; y en un sentido estricto: operación que busca la verdad, el contacto con la realidad, con determinación desesperada y que en su lugar sólo tropieza con escombros.

Lo que se conoce como *realismo moderno*, nacido en el siglo XIX e iniciado en Francia por el pintor Gustave Courbet, hizo desbordar las consideraciones teóricas sobre el realismo en general hasta desembocar en una discusión de copiosas perspectivas cuyo

³⁵ ¿No es Popper justamente quien considera como verdadera ciencia a aquella susceptible de ser falsable, es decir, refutable en los hechos? ¿No es una propiedad central de la ciencia el declararse, como la teoría de la relatividad einsteiniana, absurda a la primera contraprueba? ¿No es el Camus de *El mito de Sísifo*, y junto con él gran parte del existencialismo, quien define la dignidad humana como un vivir a despecho del absurdo?

marco temporal más representativo ha sido el segundo tercio del siglo XX. Esas discusiones trascendieron no solamente las consideraciones sobre las novelas realistas del siglo XIX, sino que iniciaron una disputa en general acerca del arte y su capacidad representativa, de la función social del arte, de su vinculación necesaria o no con la política, de formas específicas. Pero esto, a su vez, despertó interrogantes de otro carácter: ¿se es realista con respecto a qué realidad? ¿A la realidad social, como lo quieren los críticos marxistas del siglo XX? ¿No se puede ser realista respecto de otro orden de la realidad?

La derivación más escandalosa de estas preguntas tentativas es el problema que sigue: si realismo no fuera únicamente una representación de la realidad específicamente social, o social política (y el concepto *realismo*, tan abarcador, no especifica de una vez con respecto a qué se es realista, con lo cual se habilita el derecho a desregular los límites naturalizados por la teoría y la crítica); si realismo fuera, como sostiene Ernst Fischer en *La necesidad del arte*, a veces más una “actitud y no simplemente (...) normas estilísticas” (Fischer 129)³⁶ con su nítida intención de crítica social, entonces *no* ser realista rayaría lo imposible. La única vía, así, para una conceptualización del realismo, vendría por el lado de la obra monumental, historizante, de Eric Auerbach, *Mimesis*, en la que presupone que, al menos en una proporción inestimable, la literatura occidental representa la realidad y que, consiguientemente, esa literatura sería, en sí misma y en un sentido virtualmente no restringido, realismo.³⁷

Se supuso, además, que las vanguardias y la teorización alrededor de la vanguardia literaria en este caso, hubo segado este campo de discusión sobre todo alrededor del realismo crítico del siglo XIX y del realismo socialista del XX.³⁸ Las vanguardias subvirtieron en gran medida los preceptos realistas decimonónicos, vinculados con la descripción minuciosa de personajes típicos y de objetos, a la vez que con el efecto de la referencialidad y el uso preciso de fechas en su cotejo con las fechas históricas reales como recursos centrales de verosimilitud y de mimesis.

³⁶ “Desgraciadamente, el concepto de realismo artístico es elástico y vago. A veces se define al realismo como una actitud, como el reconocimiento de una realidad objetiva, a veces como un estilo o un método. A menudo, la línea divisoria entre uno y otro concepto se borra. A veces se aplica el término “realista” a Homero, a Fidias, a Sófocles, a Policleto, a Shakespeare, a Miguel Ángel, a Milton y a El Greco; en cambio otros lo reservan para designar el método de un tipo específico de escritor o pintor, desde Fielding y Smollet hasta Tolstoi y Gorki, desde Géricault y Courbet hasta Manet y Cézanne.” (Fischer 125-126)

³⁷ Dos textos que introducen sobre estos problemas del realismo: María Teresa Gramuglio, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Volumen 6, y el ya aludido *La necesidad del arte*, de Ernst Fischer.

³⁸ Salvo por ejemplo, como sostiene María Teresa Gramuglio en “El realismo y sus destiempos...”, en la Argentina.

Dos momentos de la teorización y la ejecución del arte realista post-realismo moderno se han vuelto célebres: el primero incluye a Bertolt Brecht y traslada la discusión de las formas a la *ética* realista, al *decir la verdad*³⁹ del modo que sea conveniente, sin circunscribir ese modo a formas preestablecidas. La segunda, defensora de la vanguardia más radical y cuyo exponente central es Theodor W. Adorno y en la que me quedaré a considerar ciertas implicancias, remite a la ruptura de la necesidad del *decir* para criticar la realidad imperante, más típicamente marxista, y pide a la obra un distanciamiento *formal* respecto de la realidad, que impida toda posibilidad de diálogo con esa realidad para conservar, en su radical autonomía, una trinchera infranqueable por un sistema entre cuyas utopías no es menor la de *integrarlo todo* (incluso la vanguardia más radical) al estatuto formal de la mercancía.⁴⁰

Pero en última instancia, esta versión radical de la teoría de la vanguardia, que la quiere atrincherada respecto de la esfera social, está a su vez en relación de tensión pero en relación al fin, a la vez que *se gesta en*, lo social. Una realidad social, de hecho, a tal punto inmoral, que se celebra la política de volverse disfuncional a ella. Esta versión adorniana de la vanguardia invierte y trastorna los artificios decimonónicos de armonía representativa con el referente. En un sentido estrictamente ético, estético y estratégico, la vanguardia celebrada por Adorno es contraria a ese realismo. En un sentido epistemológico, sin embargo, *se dirige* a la realidad con los mismos presupuestos con los que lo hacía el realismo decimonónico, a saber: considerar que *las formas* constituyen el aspecto nodal; ya para acercarse, ya para resistir a la realidad desde el arte.

Sin dudas, la marca más convincente de la irresolución del realismo como problema en el arte es su crónico retorno. Esto, en el caso de la literatura argentina y siguiendo a María Teresa Gramuglio, se acentúa. En “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, Gramuglio postula que en esta literatura existen ciertos

³⁹ En “Sobre el realismo”, de *El compromiso en literatura y arte*, Brecht postula hacia 1938 la vinculación estrecha entre ser realista y *decir la verdad* (Brecht 235) como una ética marxista (se dice la verdad al sector más instruido de entre el proletariado con el fin de quitarle el velo de la ideología y de que difunda, a su vez, esa verdad entre el resto de los sectores del proletariado). Es particularmente relevante destacar que en su disputa sobre realismo con Georg Lukács, Brecht parece reparar en el *qué decir* antes que en el *cómo decir*. Por ello las formas no le resultan lo central en la ética del decir la verdad, aunque intuya que las del siglo XIX le serán menos eficaces que las del XX.

⁴⁰ Estas y otras consideraciones sobre la obra de arte y su tensión necesaria respecto de la realidad a la que impugna pueden apreciarse en toda su complejidad en la *Teoría Estética*, manifiesto a favor de la ruptura del arte de vanguardia con la representación tradicional de la realidad.

indicadores de una estética realista aunque a destiempo con respecto a su surgimiento y finalización en Europa en el siglo XIX. La postergación o autocensura de un escrito inaugural como *El matadero* de Esteban Echeverría, al que Gramuglio confiere características realistas entre las que constituyen ese texto híbrido, marca el primer destiempo: escrito en 1840, época del promisorio surgimiento de la estética realista en Europa, no es publicado sino hasta 1871, época en la que amaina. Gramuglio grafica en la literatura argentina una estética realista intermitente, tímida (24) o débil como estética dominante. Pero, por eso mismo, recurrente, de un retorno libre y anacrónico, arbitrario, residual, que no termina ni de llegar ni de irse.

“...si fueron los textos europeos los que funcionaron como modelos [de realismo] para nuestros novelistas, ello ocurrió precisamente en el momento en que el realismo (y la filosofía positivista que a él se asociaba) empezaba a ser cuestionado por las nuevas tendencias de fines del siglo XIX. Este desencuentro es otro indicador de los “destiempos” del realismo en la literatura argentina.”
(Gramuglio 25)

Los adjetivos a continuación con los que se redefine a los realismos fundamentalmente en la literatura argentina introducen el lugar para una hipótesis: hoy, el realismo retorna múltiple, y se produce el efecto de que cada autor, cada artista vinculado con el realismo actual, se especializa en *un tipo* de realismo: el suyo propio. Los realismos se escinden casi *ad absurdum*: Realismo *sucio*, Realismo *mágico*, Realismo *postmoderno*, Realismo *limpio*, Realismo *reflexivo*, Realismo *neurótico*... Basta, para el caso de la literatura argentina, una revisión superficial de artículos periodísticos de distintos soportes para advertir un realismo alternadamente *miope e hipermétrope* de la estética de Fogwill así descrito por Graciela Speranza,⁴¹ el realismo *contemplativo* achacado a Florencia Abbate, un realismo *indeciso* puesto como mote indeciso a la narrativa de Saer y, ya sin timidez alguna, el *realismo delirante* autoproclamado por Laiseca para su propia obra. Es inútil, a simple vista, buscar elementos de un realismo decimonónico en casi toda la narrativa de Laiseca, que cultivaría, en todo caso, un tipo de antirrealismo más bien vinculado con premisas adornianas, es decir, con el rechazo de una mimesis formal con respecto a la realidad representada. Podría, de hecho, prescindir absolutamente del “efecto de realidad”, del verosímil y de toda la sintaxis, semántica y productividad teorizadas por Julia

⁴¹ Véase su artículo “Magias parciales del realismo”, en Revista *milpalabras* (v. Bibliografía).

Kristeva.⁴² “La mera verosimilitud empírica”, para Laiseca como para Adorno; incluso como para Brecht, quedaría “degradada al mero papel de crónica periodística sobre los aspectos epidérmicos de lo real” (AA.VV, *Realismo* 34). Por encima de las diversas relaciones entre el texto y el mundo, el texto de Laiseca parece presuponer que, como indica Roberto Ferro, “la lógica de los discursos y la lógica de lo que llamamos “mundo”, o “realidad”, son inconciliables” (Ferro, *La ficción* 92-93). Es posible extraer este tipo de conclusiones posados sobre las características del realismo decimonónico, arengados por la distancia que existe entre Flaubert y Laiseca. Pero ocurre que, contra lo que podría indicarnos tanto el sentido común como el lugar y representación estafalarios con que, según mi recorrido del primer capítulo, se reviste la literatura laisecana, la realidad a la que aluden los textos de Laiseca *está en plena armonía formal* con la concepción de mundo de que se parte. Son las conductas de la textualidad laisecana las que se asemejan a las conductas del universo, al modo que observa, en *El concepto de ficción*, Juan José Saer para los casos de Conrad, Joyce, Faulkner, Dostoievski, quienes transmiten, “a través de la complejidad de sus procedimientos narrativos, la complejidad del mundo” (Saer 40). Las formas de la narrativa laisecana están en concordancia con el universo tal y como se lo concibe por parte no solamente del propio Laiseca, sino de las disciplinas científicas que le son contemporáneas. Acaso esta línea participe de una modalidad radical de realismo y, en este sentido, Laiseca estaría más cerca de Flaubert y de los principios ético-estéticos realistas del siglo diecinueve que de las premisas de Adorno. Ferro: “El modelo de un universo exterior en el que hay hechos autónomos que nosotros observamos deja de ser pertinente, no existe el acontecimiento por una parte y su observador por la otra, ambos forman una unidad marcada por la inestabilidad del principio de incertidumbre” (66). Laiseca: “La Física me ha convencido de que el universo está regido por el principio de incertidumbre, esto puede ser bueno o malo, y generalmente es ambas cosas al mismo tiempo” (Fundación Roberto Noble 35). Ese principio de incertidumbre de Werner Karl Heisenberg demuestra, con el teorema de Godel y entre otras cosas, que “en el mundo físico la causalidad es problemática; luego, que la formalización nunca puede ser considerada completa y, finalmente, que toda observación es modelada por los supuestos a partir de los cuales se la lleva a cabo.” (Ferro, *La ficción* 66). Como en el siglo XIX, este realismo, el laisecano, vuelve a armonizar con filosofías de su tiempo. En este caso, esas

⁴² Consúltese, por ejemplo, *Semiótica 2* (v. Bibliografía).

filosofías ya no pueden teorizar la totalidad y lo orgánico se desmantela progresivamente: son, desde estas premisas, filosofías *posthegelianas* y que encuentran puntos de confluencia con las ciencias y especialmente con la física.

Si existe una diferencia entre el principio físico de incertidumbre y el delirio, psicoanalítica y psiquiátricamente narrado, tal vez sea, fundamentalmente, que, en ocasiones, el delirio es más dogmático en las hipótesis que por fuerza elabora, o bien: que lo que en la ciencia es hipótesis, en el delirio es conclusión.⁴³ La razón torciéndose para configurar la realidad o para suplantar lo inaccesible, eso es el delirio y eso es la ciencia, porque eso es también el lenguaje. Un “realismo”, por lo tanto, que se precie de tal basándose radicalmente en los términos decimonónicos, debería en este caso habitar un fuerte arraigo con la ciencia y con el delirio, y mostrar esas dislocaciones respecto a la realidad en el lenguaje, en sus propias formas. Esto, claro, si ese realismo tiene como punto de partida enfocar un tipo de “verdad” de carácter epistemológico o gnoseológico. Ese parece ser el caso de la obra narrativa de Laiseca. Su realismo no tiene, como sí lo tenía el decimonónico, su punto de partida en la descripción, casi documental, de la exterioridad, ni el empirismo confiado de la ciencia que dialogara con el naturalismo: este realismo es, a la par de sus propios tiempos, uno diverso, una teoría del conocimiento desbordada por la multiplicidad y que se alinea con ese desborde. Se advierte entonces que las diferencias entre el realismo decimonónico y el laisecano son epocales pero no éticas, no estéticas, no estratégicas.

En la ya mencionada ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)”, Paola Piacenza señala, en consonancia con Italo Calvino, que

“*Bouvard et Pécuchet* es el verdadero fundador de la estirpe de estas novelas que pretenden contener el universo pero en las que la pretensión es un intento — que se sabe infructuoso desde el inicio— y, por lo mismo, es un acto siempre intransitivo. (...) La inteligencia aparece representada por la erudición que

⁴³ Puede pensarse que homologo, metonímicamente, al delirio con la ciencia, siendo, el psicoanálisis y la psiquiatría, ciencias que estudian al delirio. ¿Cómo puede una ciencia estudiar un mecanismo al que ella misma no escapa? No pretendo tanto buscar una respuesta para esta conjetura como subrayar el espesor de la conjetura como tal. “Que el mundo deba hundirse porque el yo del enfermo atraiga hacia sí todos los rayos; que luego, durante el proceso de reconstrucción, él deba cuidar angustiosamente que Dios no suelte la conexión de rayos con él: tales detalles, y muchos otros, de la formación delirante de Schreber suenan casi como percepciones endopsíquicas de los procesos que yo he supuesto para fundar una elucidación de la paranoia. Sin embargo, puedo aducir el testimonio de un amigo y colega en el sentido de que yo he desarrollado la teoría de la paranoia antes de enterarme del contenido del libro de Schreber. *Queda para el futuro decidir si la teoría contiene más delirio del que yo quisiera, o el delirio, más verdad de lo que otros hallan hoy creíble.*” (Freud, *Sobre un caso 72*. Las bastardillas son mías).

conforma la enciclopedia en ambas novelas pero, (...) cuando el límite geográfico entre dos naciones en disputa está determinado por el ámbito de una pensión, ilocalizable en uno u otro territorio, el conocimiento se extrema en la banalidad de la "ilustración". (Vázquez-Pastormerlo 552)

Mucho de esta "banalidad" ilustrada, de este "acto infructuoso" que es el intento por "contener el universo", es lo que lega el teorema de la incertidumbre resumido para la literatura en Ferro: "la formalización nunca puede ser considerada completa" (66). El problema de la totalidad siempre ha sido arduo para el realismo y sus teóricos: la categoría de "totalidad intensiva" de Lukács⁴⁴ y la consiguiente de "selección"⁴⁵ ya le ocasionó en su momento una polémica con Bertolt Brecht, y Adorno mismo, en "Lukács y el equívoco del realismo", desarrolla una crítica enérgica, entre otros aspectos, de las pretensiones de totalidad lukácsseana (AA.VV., *Realismo* 25-49). Si la estética del realismo crítico es decimonónica, ello puede deberse a que es decimonónico el último filósofo que ha intentado totalizar el conocimiento en un sistema: Hegel. Contemporáneo a estos últimos intentos totalizadores y teleológicos aparece el concepto clínico de delirio tal como lo he desarrollado aquí. No debería ser casual: el delirio proviene de la pérdida de la integridad de una psique considerada "sana", que se va consumiendo, "aflojando" (Betta 458) gradualmente hasta perder ilación y dislocar el sentido de totalidad (459). Luego, la ciencia, el propio psicoanálisis, la filosofía, la lingüística y las literaturas e historias en revisión harán de la falta el centro móvil y fluctuante de su práctica. No es tampoco casual, entonces, la conclusión de Deleuze: "...el delirio, para mí el pensamiento es el delirio, es lo mismo, pero delirar es precisamente, y es mi hipótesis desde el inicio, franquear umbrales de intensidad, pasar de un umbral de intensidad a otro, es decir que antes que delirar, el delirante es alguien que siente y sentir es sentir los pasos intensivos sobre el cuerpo sin órganos". (Deleuze, *Cours* s/p). El "afloje" histórico del concepto de totalidad desintegra el proyecto del realismo decimonónico, totalizador y ya parodiado por Flaubert, y con él a toda pretensión de verdad como aprehensión de totalidad, término que pasará ahora a ser susceptible de portar comillas. Porque "realidad", en tanto que totalidad, es una categoría para cuyo acceso pleno no está hecho el hombre; y "verdad", esa pretensión de organizar proposiciones acordes con la realidad, cae con esta. Lo que queda en pie es

⁴⁴ Véase por ejemplo Lukács, George, *La forma clásica de la novela histórica*.

⁴⁵ Véase, por ejemplo, Lukács, George, "¿Franz Kafka o Thomas Mann?", pp. 64-65, en *Significación actual del realismo crítico*, o "¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo" en *Problemas del Realismo* (v. Bibliografía)

una conciencia de habitar posiciones frente a la realidad (como concepto filosófico residual), en detrimento de la categoría de “verdad”. Es decir, dos caminos posibles, o tres, frente a esta avalancha conceptual: o bien pérdida necesaria de la ambición (“verdad”, “realidad” como entrecomilla Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito*), o bien la convicción de habitar verdades (delirio). O bien, la convicción profunda de que la única verdad es nuestra incapacidad para acceder a la realidad, con todo lo que de esta conclusión se desprende (“realismo delirante”).

Estas especulaciones posibilitan una aproximación a esa construcción en apariencia contradictoria: “realismo delirante”. Un realismo estético en el que se deja entrever lo ético, es decir, una mostración formal de la verdad por medio de la imitación del modo en que es percibido el universo, que viene a postular, por eso, que el delirio llegó para quedarse en el lugar nunca ocupado por la verdad. Propongo aquí una hipótesis a desarrollar más adelante en la tesis: en *Los sorias*, el delirio funciona como un fractal: casi todas las piezas del texto son delirantes o involucran de una u otra forma el delirio como problema. Y hacerse cargo del delirio como constitutivo de la realidad es haberse convertido en un realista radical, al son de los tiempos propios y, también, al de la ocurrencia de Fogwill sobre la poética de Laiseca: “La única verdad es la artificialidad de esta misma frase” (Fogwill 160).

2.3. Realismo delirante

En el *Manual de psiquiatría*, los denominados “delirios bien sistematizados” enmarcan en su definición a la paranoia, una forma de “locura razonante” (Betta 483). Esto implica que, aun siendo parte del cuadro delirante, el paranoico configura una poderosa totalidad en su relato, un destino unidireccional y psicopático, múltiple pero convergente. El delirio paranoico se presenta así como un *delirio con thelos*, dirigido hacia una finalidad en su relato: “Todos quieren acabarme”. El *Manual* de Betta define, en cambio, los “delirios mal sistematizados” como una estructura que, si bien está organizada, dicho orden es débil y de una escasa solidez, sin el rigor del razonamiento inductivo-deductivo y vulnerado por la aparición de alucinaciones, la inverosimilitud y las ideas megalómanas. “En definitiva [sintetiza Betta], son delirios que mantienen cierto grado de sistematización, pero que por las ideas y los mecanismos, esbozan el comienzo del polimorfismo” (474).

Los “delirios polimorfos”, por último, acentúan palmariamente los rasgos incipientes de los delirios mal sistematizados hasta pasar a un primer plano que desintegra la personalidad (475) y las estructuras de la razón. Esta tríada hace viable la remisión a una tipología análoga, en *Los sorias*, en la que se adopta una poética del denominado “delirio creador” y se descarta, por contraposición, otra: la del “delirio patológico”.

En entrevista con Ricardo Romero, Laiseca declara: “El delirio, no el patológico sino el delirio creador, es una gigantesca lupa que sirve para ver mejor la realidad” (Romero s/p). La idea persiste:

“El delirio, no el patológico que no me interesa, sino el delirio creador sirve también como la paradoja para ver a la realidad en la cuerda floja. (...) El delirio exagera, magnifica o achica, reduce o hace a las cosas enormes: la literatura se transforma en microscopios o en grandes telescopios. El delirio construye, distorsiona, no aleja de la realidad: sirve para verla mejor y *ése es mi método de realismo delirante.*” (Aused s/p. La bastardilla es mía.)

Los delirios se discriminan en el terreno poético a partir de Laiseca y en el terreno médico en el *Manual de psiquiatría*. En uno y en otro, hay elementos radicalizados y elementos intersticiales. En ambos hay una progresión en la gravedad del delirio y una consiguiente “preferencia”. El realismo delirante, desde la poética laisecana, llega al *Manual de psiquiatría* mejor predispuesto a un delirio bien sistematizado que a uno polimorfo o mal sistematizado, delirio “patológico”. Todo esto se da contra todas las apariencias y representaciones críticas de la poética laisecana, que ofrecen a un escritor “raro”, “loco”, “desmesurado”.

Pero el hecho de que se prefiera un delirio bien sistematizado, el más lejano a los más patológicos, no debe tentarme a subrayar ninguno de los términos de la construcción de la categoría. Articular la construcción “delirio bien sistematizado” es incurrir en el mismo oxímoron en el que se incurre al articular la construcción “realismo delirante”. El oxímoron es la excusa verbal del intersticio.

Este encuentro entre realismo y delirio, que es incómodo, produce, sin embargo, la posibilidad de una mimesis con la realidad.

Alberto Laiseca construye la tentativa para su obra:

“Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante. Hay absolutos en el universo, pero en la minuta del asunto, en la resolución final de los procesos, no hay exactitud sino más bien incertidumbre. Entonces, hacer cálculos ridículos (...) es un modo de situarse a la altura del universo” (Speranza, *Primera persona* 200)

En esta apreciación teórico-crítica de Laiseca ya hay un atisbo del modo en el que lee su propia obra a partir del concepto “realismo delirante”. La respuesta a la entrevista con Graciela Speranza está vinculada, en ese marco, a una pregunta que la entrevistadora le formulara acerca de los cálculos extraños que aparecen en los textos de Laiseca, y de si sus resultados son matemáticamente correctos. Sin embargo, la respuesta podría ser a la pregunta por el *realismo delirante* en general. Porque en los implícitos de la teorización de Laiseca acerca del realismo delirante está, por ejemplo, la respuesta a cuál es la “realidad” a la que se apunta con estos cálculos. Una realidad que, definitivamente, no es la clásica realidad social que objetan los realistas modernos del XIX o que el realismo socialista realza sobre mediados del siglo XX. La realidad que Laiseca postula como referencia es la *lógica cósmica del universo*, por inscribirlo en forma desmesurada pero no inadecuada. Estar “a la altura del universo”, de la incertidumbre que contagia, es la referencia del *realismo delirante*, mucho antes que la propia sociedad.

Su diferencia fundamental respecto del tipo de realismo que apunta a construir una mimesis con respecto a lo social o a referencias (pretendidamente) reales es que éste, el *delirante*, estaría asentado en abstracciones de la ciencia en un sentido amplio (incluidas las ciencias ocultas) y de la metafísica. Este realismo, entonces, circula aquí por carriles completamente distintos al principio general del realismo moderno, entre cuyos principales presupuestos está, de acuerdo con Gramuglio, el de hacer referencia a objetos y a sucesos reales y concretos, no teóricos y abstractos.⁴⁶

⁴⁶ Siguiendo a Ian Watt, Gramuglio emparenta realismo filosófico con realismo literario moderno, en la medida en que ambos campos ocupaban su interés en el conocimiento de la realidad a partir del contacto con objetos particulares por parte de sujetos individuales. Esta tendencia a encontrar lo real en los “objetos singulares”, en la novela realista, se traduce en el interés central que se le atribuye al detalle, a la minucia, de lo que se describe.

“-¿Esa incorporación de saberes técnicos que hay en sus ficciones responde entonces a una posibilidad de conciliación entre la ciencia y la literatura?

- Elegí la literatura y desde ahí puedo acercarme cuantas veces quiera al mundo de la ciencia. Cuando hablo de la ciencia no hay ninguna ironía; le tengo mucho amor a ese mundo.” (Ídem)

La pregunta de Speranza, en este contexto, parece ingenua. Laiseca tiene entre sus ambiciones centrales el representar miméticamente las abstracciones del universo, cuyo pobre embajador y traductor sería el campo de lo científico, impotente con sus cálculos exactos frente al caos y a la incertidumbre. La “posibilidad de conciliación entre la ciencia y la literatura” por la que pregunta Speranza no es otra cosa más que el referente del realismo de Laiseca. Un realismo que imita la abstracción arbitraria del universo, concebido éste desde lo caótico, absurdo.⁴⁷

En una dirección parecida, Guillermo Saavedra intuye que el *realismo delirante* parte de “un mundo sórdido y marginal pero reconocible para alcanzar una promiscuidad imaginaria en la que cobra sentido una versión, universo inficionado de arcaísmos y saberes desprestigiados”. (Saavedra 32) Esos “saberes desprestigiados” que Saavedra señala tienen, no obstante, un elemento en común: son cosmovisiones, modos de aprehender la dinámica cósmica, metafísicas. El taoísmo chino, el paganismo egipcio, pero también la magia y la ciencia, responden, en este *realismo delirante*, a la misma mediación entre la racionalidad del hombre y el delirio atribuido al universo. En este choque, que se sintetiza en la escena del narrador o personaje calculando hacia el absurdo,⁴⁸ se vislumbra acaso el arquetipo formal del *realismo delirante*, a la vez que su objeto central de referencia. La inadecuación entre el hombre y la desmesura, o la dinámica cósmica sádicamente encarnada en los hombres es lo que funciona como principio constructivo de la obra laisecana. *Los sorias*, por ejemplo, es leída por Laiseca

⁴⁷ Gran parte de la comicidad del universo literario de Laiseca, cabe arriesgarlo, se asienta aquí, en esta aparentemente disparatada pero, en rigor, fiel representación de la desmesura del universo cuya traductora a cifras es la ciencia. En este sentido, la “desmesura” que se le suele atribuir a su obra (Piglia, Sarlo, Aira, Fogwill, Ferro y Sasturain han acuñado, por lo menos, este adjetivo en forma recurrente para designar un rasgo sobresaliente de la obra de Laiseca) podría no tener otro origen que el de este intento de mimesis respecto de la lógica del universo, desmesurada para la desmesuradamente pequeña dimensión humana en él. Por ello, también, cuando articulé vocablos como “realidad” o “referente” los he escrito, a propósito de las búsquedas de Laiseca, entre comillas, ya que no hay realidad ni referente representados aquí, sino postulados, teoremas, teorías, representaciones, ciencias embajadoras de una verdad ausente siempre. Pretendo, con esto, dejar en claro que en Laiseca no está representado el “realismo delirante” del universo (aunque él sostenga, en más de una oportunidad, que así lo hace), sino más bien las implicancias básicas, por ejemplo y fundamentalmente, del teorema de la incertidumbre, las implicancias de las filosofías post-totalizadoras, la impotencia de las matemáticas, etcétera, etc.

⁴⁸ “¿Cuántos electrones o átomos caben en un año luz cúbico?”, se pregunta uno de los personajes de *Aventura de un novelista atonal*.

no como una fábula política de la decadencia de Monitor, sino más bien como “Una burla *del destino*,...una derrota exterior y un triunfo interior”. (Saavedra 33. Las bastardillas son mías). El *destino* es, nuevamente, el personaje central de Laiseca en su novela central de *realismo delirante*. El universo, que impone la suerte arbitraria a los hombres con voluntad equívoca, es el personaje central del *realismo delirante*, porque ese realismo imita, personificándolo solapadamente, una representación del *caos cósmico*, en el que cualquier cosa puede suceder sin principio causal pese a la exactitud de los cálculos de los hombres.

Este problema cosmológico se instala en segundo plano como tema en las obras de Laiseca y, en primer plano, donde *hace mimesis*, en la dimensión formal de su ficción. No hay tanto un “decir la verdad” como un “mostrar la dinámica”, en formas literarias, de un universo esquivo por doquier y de hombres de ciencia delirando gnoseológicamente en él.

En *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Laiseca se refiere a su novela de la siguiente forma: “Nuestro profesor por momentos es riquísimo, a ratos pobrísimo. Análogo a las legendarias narraciones orientales jamás se explica por qué lo uno o lo otro. Es así y listo” (Laiseca, *Las aventuras* Contratapa). En *Beber en rojo* y en *La mujer en la muralla* se repite la idea. Lo relevante es que este signo de arbitrariedad, que Laiseca atribuye en ocasiones a las novelas orientales, es del todo análogo a su descripción de las arbitrariedades con las que, desde uno de los más influyentes paradigmas científicos actuales, se representa el universo ante la imposibilidad de reproducir su totalidad. Reitero la cita: “Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que *ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante.*” (Speranza, *Primera persona* 200. Las bastardillas son mías.). Si en el universo todo sucede (en nuestra percepción) *porque sí*, y la literatura china es consciente de esta arbitrariedad esencial y, en ese sentido cósmico, es realista, Laiseca, a través del motivo de la literatura china pero en rigor por vía de su concepción caótica de la dinámica del universo, reproduce miméticamente esta conducta en las formas de su novela.

Juan Sasturain registra la transposición de este particular realismo a las propias formas de su novela:

“Son historias de personajes que *no obran sino fluyen* impulsados por un motor interior de razones irreductibles: *allá van. Pasan –y él con ellos- de una cosa a la otra con la amoralidad ejemplar de un terremoto o una inundación, una enfermedad infecciosa o los avatares de una epidemia...*” (Laiseca, *En sueños* 6)

En la teorización de Laiseca, pero también en las observaciones de Sasturain y de Piglia sobre la poética del *realismo delirante*, subyace una idea común: el delirio no es cuestión de contenido tanto como de forma. Laiseca mismo aporta el cierre del concepto: la forma de este *realismo delirante* tiene como objeto mimético algo bien definido: la lógica arbitraria y caprichosa del universo. La fórmula es clara: si el universo mismo se concibe como realista delirante, la ficción debe ser *realista delirante*.⁴⁹

He aquí la mimesis en sentido estricto.

Retomo ahora parte de las apreciaciones centrales de Fischer, en el subapartado anterior, sobre los problemas para delimitar el realismo: “A veces se define al realismo como una actitud, como el reconocimiento de una realidad objetiva, a veces como un estilo o un método. A menudo, la línea divisoria entre uno y otro concepto se borra.” (Fischer 125). Por otro lado, los “destiempos” del realismo que señalaba Gramuglio para la literatura argentina estaban, más bien, vinculados con un realismo moderno, proveniente de alguna u otra manera del siglo XIX, y relacionado éste, a su vez, con la filosofía realista. La obra de Laiseca tiene derecho, por su parte, a ser denominada *realista* en el mismo sentido en el que la novela del siglo XIX lo tiene, aunque con otros elementos: si el realismo moderno está afiliado a una filosofía o cosmovisión particular (la realista); si detiene su mirada en un aspecto de la realidad particular (la sociedad) y decide formas particulares que generan ese intento de mimesis respecto de esa realidad (descripción minuciosa, referencias, personajes típicos...), a la ficción de Laiseca no le falta uno solo de estos componentes: fuertemente arraigada por un lado a una

⁴⁹ Hay aquí, como en todo realismo, una inmensa trampa: no es el universo el realista delirante, sino las teorías que en torno a él se entraman. Frente al vacío, sólo queda que la ciencia sistematice la incertidumbre. Al hacerlo, se proyecta sobre el universo una incertidumbre que no le es propia, sino que es propia del hombre. Decir que se es realista delirante, como escritor, porque el universo mismo es realista delirante, es reemplazar una cualidad del universo por una humana. Por eso el punto de partida de la obra de Laiseca es profundamente religioso en un sentido “primitivo”, acaso pagano (tomo las comillas en el término *primitivo* de Mircea Eliade, y remito a su ensayo *El mito del eterno retorno* para cotejar estas relaciones entre la obra de Laiseca y una filosofía de la historia que, como la de Eliade, jamás pierde de vista que, parafraseando a Nietzsche, “no hay universo, sólo hay interpretaciones del universo”).

cosmovisión caótica, se aboca a dar cuenta de una realidad particular (el delirio subyacente en todas las cosas, un delirio ante todo cósmico, como lo expongo detalladamente en breve y a propósito de *Los sorias*) y sus formas responden (superposiciones espacio-temporales, saltos narrativos incongruentes desde la lógica, personajes que *fluyen*, sin una ley que los regule más allá de una ley caótica, recordando el comentario de Sasturain) a esa realidad apuntada (amputada).

Contrariamente a lo que la lógica indicaría respecto de la construcción *realismo delirante*, hay aquí un falso oxímoron. Si el punto de referencia mimético es un universo que, en su interpretación humana, delira, y se es realista con respecto a ese su delirio interpretado, entonces el término *realismo delirante* es mucho antes *redundante* que *paradójico*. Es esta la razón, asimismo, por la cual la psiquiatría no encuentra sencillo distinguir un comportamiento de delirio bien sistematizado de un comportamiento normal (Betta 474). En Freud, según ha sido señalado, los problemas persisten; Lacan asume, más radical (o más “realista”), la imposibilidad de lo sano.

En síntesis, si tal cosa cupiera, debería apuntar que el realismo delirante, en el texto de Laiseca, proviene de o dialoga con un tipo de ciencia y de filosofía que asume un desfondamiento del orden, de la armonía y de los principios de totalidad que las ciencias auspiciaron hasta el siglo veinte.⁵⁰ Ese realismo imita en sus propias formas las de un universo que delira. Ya he subrayado cómo el hecho de que el universo delire implica una personificación de ese universo y una consiguiente cosmovisión teológica “primitiva”, pagana.⁵¹ Aquí, y distanciándome de este politeísmo, creo conveniente señalar que, si su modelo es el del principio de la incertidumbre, quien delira es el hombre frente al universo, y Laiseca proyecta, en ocasiones, su delirio en el universo y, en otras, construye una posición del hombre frente a la verdad: “¿Sabés cuál es la tragedia? Que nadie tiene razón.” (Laiseca, *Sí, soy mala* 21). Todo delirio, dicen la psiquiatría y el psicoanálisis, es consecuencia de una ausencia. Esa ausencia se traduce

⁵⁰ Véase, entre la cuantiosa bibliografía existente sobre el particular, un panorama general de este desfondamiento en VV.AA, *Itinerarios de la modernidad*, y especialmente el artículo de Nicolás Casullo: “Rebelión política y cultural de los 60”. O bien, el clásico *canon de la sospecha* que Ricoeur confecciona al situar a Freud, Nietzsche y Marx como pertenecientes, pese a sus gruesas diferencias “aparentes”, a una misma “escuela” de sospecha respecto del “primado del objeto en nuestra representación de lo sagrado por una suerte de *analogia entis* que nos injertaría en el ser en virtud de una intención asimiladora” (Ricoeur 33).

⁵¹ Utilizo la acepción de paganismo propuesta por Isaac Bonewits, centrado en su clasificación entre paleopaganismo, mesopaganismo y neopaganismo, entre las cuales la primera es descrita por Tassala de la siguiente manera: “término general para los originales cultos politeístas, basados en la naturaleza, de las tribus en Europa, África, América, Asia, Australia y Oceanía.” (ctd. en *Paganos de Costa Rica* s/p).

en *daño* en psiquiatría, en *Verwerfung* (recusación, rechazo) en Freud y en *forclusión* en Lacan. La imposibilidad de conocer el universo es un daño, una ausencia irreparable, que despierta delirio como principio cognoscitivo en todas las ciencias. Ciencia y delirio confluyen en su dinámica de sustitución. Laiseca, que opera en ocasiones (las más interesantes) sustituyendo ciencia y literatura por el universo mismo (“el universo es realista delirante”), hace que el delirio, que la “realidad delirante” del universo y la de su literatura y la de las ciencias sean más o menos una misma cosa. Aquí es pertinente retomar las conjeturas de Fogwill sobre el fractal y la fusión tulásica: Laiseca estaría siendo hecho de la misma composición química que la materia de sus ficciones. En este sentido, polarizar la idea de Fogwill sería decir que también el realismo delirante de la poética de Laiseca es el del universo mismo y el de la ciencia que lo estudia y en la que él se basa para concebirlo. No existiría estrictamente una relación entre un sujeto y un objeto, puesto que todo estaría hecho de la misma composición. Lo que Fogwill no aclara con énfasis suficiente en su notable acotación sobre los fractales en la obra de Laiseca es, precisamente, que este concepto pone en problemas la relación entre sujeto y objeto al desjerarquizar formalmente las relaciones y transformarlo todo en una relación de paralelismo.

Entre otros tantos elementos, el realismo delirante laisecano abarca y problematiza:

- la legalidad e incertidumbre en sí del propio universo (delirio *cosmológico*);
- la relación sujeto-objeto (delirio *gnoseológico*);
- las formas (delirio *poético*);
- la ciencia de la ciencia (delirio *epistemológico*);
- el poder (delirio *político*);
- la validez del delirio para encarar la realidad (delirio *ético*)

Todas estas dimensiones y otras componen el proyecto de Laiseca. Puede agregarse, provisoriamente, que las múltiples causas del delirio trabajadas en su correspondiente subapartado atraviesan cada una de estas dimensiones. Y añadido, todavía, que en Laiseca toda reproducción de este mecanismo de delirio es la forma más acabada de realismo actual que pueda concebirse. Una forma que, en rigor, recibe

inadecuadamente todos los prefijos negativos (negadores) citados al comienzo de este trabajo.

CAPÍTULO 3: REPRESENTACIÓN DEL DELIRIO EN *LOS SORIAS*: PROCEDIMIENTOS Y MANIOBRAS DE LA ESCRITURA

3.0. Declaración de principios

Dicho todo lo precedente, y antes de pasar a considerar centralmente aspectos de *Los sorias*, es propicio retomar la aclaración según la cual las formas y los alcances del delirio en esta novela no obedecen nunca estrictamente al delirio como síndrome, como si se tratara, aquí, de la tesis de un aspirante a médico psiquiatra. En “Freud o la glorificación del poeta”, Saer escribe:

“...tal como aparece en muchos textos de Freud, la construcción narrativa del psicoanálisis presenta, en relación con la narración en general, una particularidad reductora: la de pretender que existe un conflicto preciso, una intriga signifiante que se debe resolver, lo que equivale a decir que, en ciertas circunstancias, hay análisis terminable. Esa particularidad podría transformar a la narración analítica en un simple caso de la forma narrativa. Dicho de otro modo, en un género. Para la narración analítica puede haber, como para la novela policial, desenlace.

No pasa lo mismo con la otra: el análisis pretende dejar, de su construcción, un contenido. La narración, en cambio, no deja más que el procedimiento, la construcción misma. La narración no es terminable; queda siempre inconclusa.” (Saer 156)

Seguir a Saer en esta consideración a lo largo de gran parte de la tesis la desliga a su vez de compromisos con una finalidad que, vinculada con un diagnóstico médico, no le correspondería en absoluto. En la generalidad del artículo de Saer, la reducción freudiana de la literatura a mero caso de análisis de la vida psíquica impediría reparar en las implicancias del delirio (y en los compromisos) que sí conciernen aquí, punteadas sobre el final del apartado anterior.

Sólo así reducida una obra es, como algunos casos del análisis psicoanalítico, “terminable”.

3.1. El mundo como máquina delirante

En el subapartado correspondiente, en el que he trabajado sobre el problema del delirio, he señalado entre otras cuestiones que en *Los sorias es el mundo* el que delira. En el subapartado posterior, se especificaron otros aspectos acerca del mecanismo del mundo en *Los sorias* y sus vinculaciones con el delirio. Desarrollo a continuación este aspecto, de acuerdo con otras implicancias.

En su contribución titulada “El hombre considerado como máquina”, John G. Kemeny se formula una pregunta que ya prefigura una respuesta: “El hombre, ¿es únicamente una máquina?” (251). El autor es consciente del “únicamente” que regula su pregunta, y se detiene en él. Existe la posibilidad de que, análogamente a lo señalado respecto del realismo, “si damos una definición sumamente amplia de “máquina”, cualquier cosa puede ser una máquina” (id.). Inmediatamente después, comienza un estudio comparativo entre memorias, capacidad, velocidad y variables cuali cuantitativas que tornan el cerebro humano irreductible a las cerebro-máquinas. Sin embargo, la propia ejecución de la comparación arroja un saldo que preocuparía a los románticos:

“Hemos considerado aquí de modo sistemático qué es lo que puede hacer el hombre y cuáles de estas cosas pueden ser imitadas por una máquina. Hemos encontrado que la superioridad del cerebro reside en la gran complejidad del sistema nervioso y en la gran eficacia de su memoria. Pero ¿se trata efectivamente de una diferencia esencial o es solamente una cuestión de grado que puede ser superada por los progresos de la tecnología? En este artículo hemos intentado mostrar que no existe ninguna evidencia definitiva de un “salto” fundamental entre el hombre y la máquina; para cada una de las actividades humanas puede encontrarse una correspondencia mecánica.” (267-269)

La psiquiatría, de acuerdo con el enfoque e incluso con el tono y las inflexiones que se utilizan en sus tratamientos de las psicosis, no está lejos, en modo alguno, de trabajar sobre una psique en tanto que máquina. Retomando el campo semántico aludido en esas fuentes: “Una de las [causas de delirio] más importantes es la intensidad de la lesión de ataque. Según sea la intensidad será la gravedad del estado orgánico que determinará las características del desarrollo y de la estructura delirante, acordes con el grado de destrucción o embrutecimiento de la personalidad.” (Betta 460) Independientemente de las diferencias existentes entre un organismo y una máquina, es evidente que la psiquiatría repasada aquí estudia el organismo como una suerte de “máquina viva”, donde determinados desperfectos producen determinados síntomas y

en la que se producen “fallas” causadas por el deterioro de ataques recibidos; la psiquis es un organismo-máquina que, como tal, puede romperse y, en consecuencia, delirar. En la psiquiatría, mucho más patentemente que en el psicoanálisis freudiano, lo emocional queda en segundo plano en relación con lo “organodinámico”, es decir, con aquello que, del organismo, del cuerpo, se altera y perturba, así, la dinámica de la psique. En Freud, al tomarse como causa posible de los trastornos de la psique la “novela familiar”, el tratamiento de la vida psíquica resulta un poco menos maquínico o, por lo menos, es parte de una maquinaria específicamente emocional y, por lo tanto, específicamente humana.⁵² Esta perspectiva maquínica o este abordaje de las complejidades de lo humano desde la máquina atraviesa toda la literatura de Deleuze-Guattari, crítica del psicoanálisis en su abuso de las determinaciones de esta “novela familiar”,⁵³ y se incorpora en la literatura argentina, por ejemplo, en Macedonio Fernández y, fundamentalmente, en Ricardo Piglia. La metáfora de la máquina, posible en Macedonio Fernández, se incita hasta producir, en Piglia, una maquinización de la metáfora. El *Museo de la novela de la eterna* actúa como una máquina de proliferación de ficciones en el presente “real”, de espacios para otros relatos-máquina. En *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la máquina de producir ficción en la realidad, o de desentender las fronteras entre lo real y lo ficcional, se encuentra en el corazón del museo y es creada por un personaje llamado Macedonio. La insistencia en la actividad proliferante, típica de la máquina de producción en serie, aparece explicitada en esta novela de Piglia, que, a su vez, explicita su hipótesis sobre la novela de Macedonio Fernández. Lo que prolifera, en los dos casos, es la ficción en el discurso constitutivo de la realidad, es decir confusión, o más bien: una confusión que compite con la confusión hegemónica que produce el Estado en forma de certeza y de naturalización, que tiene el monopolio de las versiones que constituyen la realidad. Piglia: “La policía -dijo- está completamente alejada de las fantasías, nosotros somos la realidad y obtenemos todo el tiempo confesiones y revelaciones verdaderas. Sólo estamos atentos a los hechos.

⁵² Deleuze y Guattari llevarían esta especificidad de la maquinaria humana un poco más allá, hacia las máquinas sociales: “el inconsciente no es un teatro sino una fábrica, una máquina productiva; el inconsciente no delira acerca de papá-y-mamá, delira acerca de las razas, las tribus, los continentes, la historia, la geografía, siempre un campo social” (Deleuze, *Conversaciones* 229).

⁵³ “preguntamos a los psicoanalistas si ellos han escuchado alguna vez un delirio. El delirio no es familiar, sino histórico- mundial. Se delira a propósito de los chinos, de los alemanes, de Juana de Arco y del Gran Mongol, acerca de los arios y los judíos, del dinero, del poder y de la producción, y no en absoluto sobre papá y mamá. Aún más: la famosa “novela familiar” depende estrechamente de las catexis sociales inconscientes que aparecen en el delirio, y no a la inversa. Intentamos mostrar en qué sentido esto es ya cierto en la infancia. Proponemos un esquizoanálisis que se contrapone al psicoanálisis” (Deleuze, *Conversaciones* 36)

Somos servidores de la verdad” (Piglia, *La ciudad ausente* 96). La “máquina de Macedonio” (144), el museo proyectado para la instalación de la ficción en medio del presente, instalación que perturba los límites de la realidad y la ficción, es lo que Piglia explicita en *La ciudad ausente*. Una especie de máquina de guerra, el instalarse de un complejo discursivo que sirve para interferir en la realidad, en la versión discursiva de lo que se llama realidad. Esa máquina está en un centro, clandestino, de un museo.

El ser humano, en este sentido, sería máquina orgánica desde la psiquiatría, máquina deseante, inconsciente desde el psicoanálisis, y voluntad de injerto de líneas de fuga y de máquinas de enunciación alternativas a las del Estado desde el esquizoanálisis y desde Macedonio-Piglia respectivamente. En cualquier caso, una lógica de la máquina y de la complejidad de sus elementos articulados aparece en distintos planos y a distintas dimensiones, pero siempre con énfasis y nunca ausente. El lenguaje, aunque desde posicionamientos antagónicos y disímiles en muchos casos,⁵⁴ tiene siempre un lugar reservado junto con esta imagen de la máquina. O *siendo* la propia máquina. Elena Vinelli, en el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, asume que, en *Museo de la novela de la eterna*, los textos *son* máquinas que producen mundos ficcionales y que esta novela de Macedonio Fernández funciona como una máquina que produce máquinas (Piglia, *Diccionario* 61).

El motivo de la máquina puede trazarse como yendo desde la ciencia hasta la ficción, pasando por ser desde una metáfora posible hasta la forma misma de las metáforas. Su estrecha relación con el lenguaje como productor de mundos ficcionales o reales, o como intervención de lo ficcional en lo real, no deja de ser fundamental en *Los sorias* y, dicho sea de paso, es en esta genealogía que debe incluirse, vía Deleuze-Guattari, la reseña de César Aira sobre *La hija de Kheops* en la que apunta que “la literatura en él es una máquina de guerra contra la Pena” (Aira s/p). El comentario de Aira indica una relación entre lenguaje, máquina y proliferación de ficción (¿delirio?) sobre una realidad opresiva. Deleuze: “Si, una vez más, consideramos el caso del delirio, nos parece que tiene dos polos, un polo paranoico fascista y un polo esquizo-revolucionario. No deja de oscilar entre ambos polos. Esto es lo que nos interesa: la

⁵⁴ Ocuparía largas páginas trabajar en una distinción concienzuda de los posicionamientos generales entre el postestructuralismo y las aristas que motivan a Deleuze, perfiles a menudo considerados, sin embargo, afines. Entre el psicoanálisis freudiano, el lacaniano y Deleuze-Guattari, existen diferencias profundas e inconciliables y, de hecho, no es arriesgado suponer que todas las diferencias que existen entre estos autores son desinencias de la profunda distancia de raíz que existe en sus posicionamientos en relación con el lenguaje.

esquizia revolucionaria por contraposición al significante despótico.” (Deleuze, *Conversaciones* 41). Y:

“Por nuestra parte, diferenciamos, de un lado, la esquizofrenia como proceso y, de otro, la producción del esquizofrénico como entidad clínica apropiada al hospital: ambos están en proporción inversa. El esquizofrénico del hospital es alguien que ha intentado algo y ha fracasado, que se ha derrumbado. No decimos que el revolucionario sea esquizofrénico. Decimos que hay un proceso esquizofrénico de descodificación y desterritorialización cuya conversión en producción de esquizofrenia clínica sólo puede ser evitada por la actividad revolucionaria.”

(Deleuze, *Conversaciones* 40)

En *Los sorias*, la tecnología, y particularmente la máquina, ocupa un lugar fundamental en el que preveo detenerme. La ciencia, que por otro lado funciona como un discurso amalgamado con el de la magia y el esoterismo, ocupa también gran parte del discurso del narrador, que enuncia al mundo como una máquina. De hecho, es representado, tal y como se percibe desde la psiquiatría a la psicosis, una suerte de “máquina rota”. Todo el proceso por el cual la psiquiatría narra la psicosis y, particularmente, el síntoma delirante, es el que se narra en este mundo, máquina dañada por una causa exógena en complicidad con una endógena. La causa exógena es lo que el narrador llama el *Anti-ser* (Laiseca, *Los sorias* 1170). La endógena, los hombres cómplices de su plan para acabar con el mundo. La cuestión teológica o metafísica será por el momento postergada.

He discurrido anteriormente acerca de funcionamientos homólogos a los de la narración de la psicosis, del delirio en psiquiatría, y de esta especie de máquina rota en la que se ha convertido el mundo de *Los sorias*: daño, rotura de la máquina, consecuencias que consisten en la fundación de un mundo alternativo. De acuerdo con el psicoanálisis, he recordado que esta fundación del mundo alternativo responde antes a un intento de restauración de lo reprimido que a un “pensamiento desviado” en sí. La máquina, en definitiva, está rota. La evidencia se marca en los momentos en que reaparece, momentáneamente, la huella del “pasado” “real”. Préstese ahora especial atención al campo semántico utilizado:

“El pasado anulado juntó las huestes de sus memorias astrales semianuladas, intentando volver. Mejor dicho, como se trataba de algo más que un olvido, podría decirse: trató de reconquistar su lugar lo que nunca fue.”; “Nadie se

enteraba [de los cambios] pues cada cambio venía acompañado de falsas memorias para cada ser, las cuales hacían que éste justificara dicho cambio.”; “Como siempre, este secreto más allá de los secretos, era conocido por mendigos, linyeras y otros vagabundos, y únicamente por ellos (...) Todos reconocían (...) que la irrupción temporal referida sería la última. La energía gastada había quemado para siempre los restos de las viejas películas temporales del “pudo ser”.

Dudaban en cambio sobre el origen de esta suerte de movimientos tectónicos del tiempo, de esta regrabación del pasado. Algunos pensaban que la culpa la tenían los pocos minutos detonados contra la guerrilla de Chanchín del Sur; ello, a su vez, por reacción en cadena, se habría propagado hasta la remotísima Era Azoica. Sin embargo, pronto fueron disuadidos por los demás. (...) El Anti-ser se valía de ellas [de las armas] como una excusa para hacer creer (...) que el “pasado” había desaparecido de manera irreversible a exclusiva causa de los hombres” (Laiseca, *Los sorias* 1169-1170).

O bien: “La hecatombe podría haberse producido de un día para el otro, luego de una preparación de miles de años. Ese desastre a su vez, esta epopeya a la inversa, puede que esté gestando la aniquilación de toda la cinta magnética viviente espacio-temporal, donde el ser humano está asentado” (651).

Estas “películas temporales”, estas “regrabaciones del pasado” que vienen “acompañadas de falsas memorias para cada ser”, estas “cintas magnéticas”, son algo más que metáforas del cosmos laisecano y ofician como “archirrelatos”, bosquejos de una versión de mundo que incluyen a todos los individuos del mundo con excepción de quienes viven en sus fronteras: los vagabundos, los linyeras.⁵⁵ Aquí, los linyeras, el narrador y también los lectores, estarían ocupando la función de “lectores-psiquiatras” sin *thelos*, al inquirir las causas organodinámicas que originan el delirio y los síntomas y exteriorización de ese delirar. Los debates y las especulaciones sobre estos asuntos son también análogos a los de los psiquiatras: si las causas son internas o externas o bien en qué orden de importancia deben ser interpretadas, o cuál es la frecuencia de los síntomas. Basta releer los fragmentos arriba seleccionados para encontrar estas inquietudes y estas cavilaciones.

El rol de lector-psiquiatra es al mismo tiempo el rol de lector de una máquina rota. Es, de hecho, eso mismo lo que hace el narrador: analiza un desperfecto. En *Los*

⁵⁵ Para que el linyera sea una figura capaz de comprender estos movimientos cósmicos que arman y rearman el “archirrelato” del mundo de *Los sorias*, este “mundo”, se deduce, está presentado como un mundo-ciudad, es decir, hay un “panurbanismo” en la creación de este mundo. De otro modo, la figura del linyera debería ser más provinciana y menos universal. En otras palabras: si la figura del linyera como “sabedor de los movimientos tectónicos de las memorias del mundo” es universal, eso se debe a que la estructura urbana, la estructura de la ciudad se ha universalizado.

sorias, la máquina de enunciar el relato unánime de la realidad sufre la paradójica reincorporación de un pasado sepultado, de otro relato. Si en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, la máquina de Macedonio se hallaba en un lugar clandestino produciendo relatos que se infiltraban en los relatos oficiales del Estado, *contra-conspirando*, en *Los sorias* esa máquina de enunciar el “archirrelato” es el mundo mismo en pleno delirio, en plena reconstrucción de una realidad con el material del sedimento, de la huella mnémica.⁵⁶ El problema, en este último caso, está planteado, a simple vista, en términos maquínico-morales en última instancia; en Piglia, se postulan en términos maquínico-políticos. Una máquina rota, en *Los sorias*, que sufre irrupciones de pasados-otros que desaparecen después para siempre y que amenaza con la rotura, y eliminación también para siempre, incluso del pasado-prótesis, del pasado delirante pero legitimado, efectivamente existente, instalado como nuevo archirrelato:

“Sólo un conocimiento universal de la verdad, aún podía detener la aniquilación de los tiempos. Como no era posible recuperar los pasados “ya no sidos”, al menos debía impedirse la caducidad del pasado actual. Ellos [los vagabundos, únicos seres conscientes de lo que estaba sucediendo a nivel cosmológico] tenían la sensación de que a éste –el recordado por todos los habitantes del mundo en que vivían- podía considerársele como el último pasado; el próximo objetivo sería la disolución del cosmos en la nada. Por eso resultaba tan importante ganar la guerra” (1171)

Si la máquina de enunciar archirrelatos, cualquiera sea su legitimidad (porque todo relato es legítimo aquí, en el fondo como en el caso del delirio, *siempre y cuando su función sea recomponer una ausencia constitutiva*), se consume, desaparece la enunciación y se produce “la disolución del cosmos en la nada”. La máquina, la enunciación y, cabe decirlo a estas alturas, el artificio, *es*, aquí, el cosmos. Lo importante es no detenerse, no parar de narrar archirrelatos. Si la máquina de Macedonio, en *La ciudad ausente*, “construy[e] recuerdos pero nada más” (Piglia 168), la máquina-cosmos de *Los sorias* es una tácita voz asumida y con el monopolio del pasado, aunque se vea modificado. Construye recuerdos, y “nada menos”, habría que decir para este caso. Y, como en el caso de la máquina de Macedonio de Piglia, este mundo-cosmos tampoco “pued[e] parar” (id.).

⁵⁶ Recordar la cita tomada de Freud en el apartado “Delirio” del libro “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”.

Esta máquina de archirrelatar, entonces, configura el horizonte de todos los relatos posibles. Y ese horizonte de todos los relatos posibles es el delirio. En *Los sorias* no está en juego la disputa por las versiones de la realidad narrada, porque ninguna de las intervenciones del pasado tuerce el presente: la correlación de fuerzas en la guerra continúa con otros significantes y la historia, ese pasado, al modificarse, no se modifica en la conciencia de sus actores.⁵⁷ El relato sigue en pie, y sus actores no tienen conciencia de los cambios. Son objeto del delirio en el que el mundo ha entrado como máquina rota por el *Anti-ser*. Ese pasado, de significantes y hechos alterables pero de conciencias inalterables, no es problema de hombres sino del cosmos; un cosmos roto que intenta, colmado de vitalidad y de buena salud, recomponerse.

En estas dos formas de la historia que por momentos se interrumpen una a otras, una, aquella cuyos significantes coinciden (casualmente) con los de la "realidad" del lector, muere paulatinamente ("El pasado anulado juntó las huestes de sus memorias astrales semianuladas, intentando volver (...) la irrupción temporal referida sería la última" -1169-1170-), y nada sucede. La verdadera amenaza reside en la posible muerte del otro pasado, del pasado delirado, del "último pasado" (1171). Si el delirio y la literatura son en Laiseca, y en Deleuze y en Piglia, "una salud",⁵⁸ *Los sorias* pone en escena los riesgos de borrar las memorias de una máquina delirante.⁵⁹

⁵⁷ Notable posición sobre la historia, dicho sea de paso, aquella que supone que son las conciencias, y no los hechos, los que deben cambiar para que se produzca un efecto de historicidad.

⁵⁸ "Este conjunto de textos, de los cuales algunos son inéditos, otros ya publicados, se organiza en torno a determinados problemas. El problema de *escribir*: el escritor, como dice Proust, inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua de algún modo extranjera. Pone a la luz nuevas posibilidades gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos acostumbrados, la hace delirar. Pero el problema de escribir es también inseparable de un problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando en la lengua se crea otra lengua, el lenguaje entero tiende hacia un límite "asintáctico", "agramatical", o que se comunica con su propio afuera.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que él es su afuera: está hecho de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles. Por eso existen una pintura y una música propias de la escritura, como así también efectos de colores y de sonoridades que se elevan por encima de las palabras. Es a través de las palabras, entre las palabras, que se ve y se oye. Beckett hablaba de "horadar agujeros" en el lenguaje para ver u oír "lo que se oculta detrás". De todos los escritores hay que decir: es un vidente, es un oyente, "mal visto mal dicho", es un colorista, un músico.

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman los personajes de una historia y de una geografía que se va reinventando permanentemente. Es el delirio el que las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Son acontecimientos en las fronteras del lenguaje. Pero cuando el delirio se vuelve *estado clínico*, las palabras ya no desembocan en nada, ya nada se oye ni nada se ve a través de ellas, excepto una noche que perdió su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud." (Deleuze, *Crítica* 9).

⁵⁹ Los énfasis, en estas páginas de *Los sorias*, están puestos, es verdad, sobre la legitimidad "mayor" del pasado vinculado con el de la "realidad": "Como no era posible recuperar los pasados "ya no sidos", *al menos* debía impedirse la caducidad del pasado actual". (Laiseca 1171. Las bastardillas son mías). Toda la estética laisecana va, sin embargo, a contrapelo de las preocupaciones de narrador y linyeras. Y, de hecho, la valoración de este mundo *en delirio* es, en un nivel, la poética laisecana en sí misma: un realismo roto en el que intervienen elementos completamente impropios a tomar el lugar de lo ausente. Y

En *La ciudad ausente*, la máquina de Macedonio, siempre conspiradora y por lo tanto peligrosa para la sociedad de control y el Estado que la propicia, empieza en lo clandestino y termina, abandonada, en lo clandestino, siempre subalterna y sufriente. *Los sorias* es una novela en la que el cosmos *está ya delirado*, en la que se borran las memorias “normales” pero en la que el riesgo mayor lo constituye el borrado de las memorias delirantes. *Los sorias* es en este sentido la utopía de *La ciudad ausente*: la máquina ya no en un sótano sino con las formas mismas del cosmos, del mundo. Por eso, *Los sorias* no es la historia de una batalla de Tecnocracia contra Soria y Unión Soviética aliadas, sino la historia de la agonía del delirio como mundo posible (fin de la utopía). Ese mundo delirante está representado en lo humano por el personaje de Monitor. Su derrota es la fase material de la victoria de un Anti-ser derrotando al delirio, a la literatura, a la salud.

La triste historia, en definitiva, del desmontaje y la desaparición paulatina de una máquina que delira.⁶⁰

Al fin y al cabo: ¿qué es una máquina? Conceptualmente, las máquinas simples se componen de un conjunto de mecanismos capaces de transformar una fuerza aplicada en otra saliente, habiendo modificado previamente la dirección o sentido, la magnitud de la fuerza o una combinación de ellas.⁶¹ Una máquina no es sino, en sentido deleuziano, aquello que “empieza por transformar la sucesión en simultaneidad” (Deleuze, *Crítica* 108), una superposición y yuxtaposición de objetos que transforman una fuerza. Es, en lo que a estas mis indagaciones concierne, la máquina la que ha narrado antes que el discurso, que funciona como la máquina.

Las hipótesis saussureanas de *Curso de lingüística general* pusieron en primer plano la posibilidad de objetar, posteriormente, la definición del signo como máquina armónica, estable, de significación en última instancia regulada por la estructura.⁶² En

es, en última instancia, la selección de una lucha épica por conservar *este* pasado, el “pasado actual”, el “ninguneado” por narrador y linyeras, el delirante, lo que se narra en *Los sorias*.

⁶⁰ Desaparición que se advierte, también, en la “máquina-novela” como tal: el “pasado” de la novela también es, paulatinamente “comido”, y esto genera la desaparición (inexistencia, “nunca-existencia”) de capítulos de la novela, esto es, del “pasado delirante”. En la página 1310 dice el narrador: “Fue una suerte que Giri no se encontrara con Tota –la perra terrible a la cual se hizo mención en el capítulo 152-...”. La mención a esa perra, en ese capítulo, es decir en ese pasado, no está. *Los sorias* es, así, el inverso de *El libro de arena* o del libro de Ts’ui Pen: en lugar de proliferar hacia lo infinito, estaría encogiéndose hasta desaparecer.

⁶¹ Fuente: “Las máquinas simples: cuáles son y qué características tienen”, en *ABCpedia* (v. Bibliografía).

⁶² Para un ilustrativo desarrollo, bien que introductorio, de los presupuestos del estructuralismo lingüístico, véase Terry Eagleton, “El postestructuralismo”, en *Una introducción a la teoría literaria*.

Derrida, esta estructura no implica “alguna unidad orgánica, originaria y homogénea, que en un momento dado viene a dividir, a recibir la diferencia como un acontecimiento”, (Derrida, *Márgenes de la filosofía* 49) sino que “desde siempre empezó a anunciarse y a trabajar” (Derrida, *La estructura y la diferencia* 386). Una máquina de significantes “desde siempre” parcialmente incapaces. No hay transformación de la energía en esta máquina rota, porque no hay superposición real de elementos: esos elementos, esas fuerzas, significante y significado, si se quiere, no se combinan para una polea o para una palanca. Hacen los movimientos que les correspondería de estar combinadas pero sin estarlo, por separado, de ahí la reiteración del término “efecto” en las especulaciones post saussureanas, e incluso saussureanas, sobre el signo. No existe el punto central en el que finalmente se produzca el primer giro hacia un encuentro con la realidad en cuanto tal, que es para lo que sirve la máquina del lenguaje de acuerdo con la superstición occidental. En ese punto central, en ese centro, tiene lugar el vacío:

“Y Personaje Iseka arribó finalmente, con su alfombra de Aladino, a la parte más profunda y prohibida (...). Abajo, en el centro, estaba la enorme caja oblonga que contenía el Gran Secreto. Tardó una hora en bajar las gradas. Ya en el fondo, caminó unos pocos pasos y pulsó la orden de apertura (...) Personaje bajó, buscando el corazón iluminado.

Adentro de la impresionante computadora, de la Máquina Maestra de Maestras, en el centro del jardín de los megahierros, no había cosa alguna. Ni siquiera las cápsulas de fundación” (Laiseca 825)

El mundo, y la propia Tecnocracia, operan forcluidos, en delirio. No es casual que Tecnocracia sea el país que defiende, hasta su aniquilación, esta máquina, tan fiel y realista si a lo real lo rige el lenguaje, máquina que no anda “bien” y que, en déficit, manifiesta la voluntad de vivir. Las “funciones” de esta máquina, denominadas como tales, no hacen sino ser consecuentes con esta literalización de la metáfora: “Monitor” (pieza de la maquinaria estatal); “Personaje Iseka” (pieza de la maquinaria narrativa); “Tecnocracia” (maquinaria política).

3.2. Correlación accidental de significantes: ficción y referente

El subtítulo que encabeza este apartado exige un señalamiento preliminar: en *Los sorias* aparecen significantes idénticos a los del universo discursivo “real” (por ejemplo, “Rusia”, “Napoleón”, “Francia”, “Hitler”, “Mozart”), pero, entramados en la novela, no son equivalentes. En *Los sorias*, es esta fisura entre lo idéntico y lo equivalente lo que nombramos como la accidental correlación entre significantes “ficticios” y “reales”. Al manifestarse “coincidente por casualidad” con relación a lo “real”, este factor acentúa el carácter autónomo de la ficción:

“Un millonario joven, llamado Napoleón, compró un planetaide deshabitado de “equis” kilómetros de diámetro y se instaló en él a vivir. Con máquinas carísimas produjo aire, luz, calor, gravedad artificial. Dividió la superficie del cuerpo celeste (...) en una serie de países arbitrarios y les puso nombres que él inventó. No sé... Francia, por ejemplo *—te estoy diciendo un sonido cualquiera...—* Inglaterra, Alemania, Austria...” (Laiseca, *Los sorias* 49. Las bastardillas son mías).

Del mismo modo, las menciones “Soria” y “Unión Soviética” no están operando, tampoco, en términos de documento.

“La lógica de los discursos —retomo a Ferro ahora en esta clave— y la lógica de lo que llamamos “mundo”, o “realidad”, son inconciliables” (Ferro, *La ficción* 92-93). No existe, para ser preciso, una sola palabra que pueda dar cuenta del mundo, sino que las palabras dan cuenta sólo de las palabras, del lenguaje. Lacan:

“Recuerdan que en lingüística existen el significante y el significado, y que el significante debe tomarse en el sentido del material del lenguaje. La trampa, el agujero, en el que no hay que caer, es creer que los objetos, las cosas, son el significado. El significado es algo muy distinto: la significación, les expliqué gracias a San Agustín que es tan lingüista como Benveniste, remite siempre a la significación, vale decir a otra significación. El sistema del lenguaje, cualquiera sea el punto en que lo tomen, jamás culmina en un índice directamente dirigido hacia un punto de la realidad, la realidad toda está cubierta por el conjunto de la red del lenguaje. Nunca pueden decir que lo designado es esto o lo otro, pues aunque lo logren, nunca sabrán por ejemplo qué designo en esta mesa, el color, el espesor, la mesa en tanto objeto, o cualquier otra cosa.” (Lacan, *Las psicosis* 52)

Derrida: “No hay significado que escape, para caer eventualmente en él, al juego de referencias significantes que constituye el lenguaje” (Derrida, *De la gramatología* 32).

Estas postulaciones lingüísticas, y fundamentalmente sus implicancias, permiten percibir de qué modo y hasta qué punto la operación mencionada en *Los sorias* constata el problema de la imposibilidad del lenguaje para designar al mundo. Esto, desde luego, no niega la existencia de lo real, sino que aclara que “la realidad toda está cubierta por el conjunto de la red del lenguaje”. Del mismo modo, la construcción de los estados-nación no son (y los teóricos poscoloniales, meticulosos lectores de las obras derridianas, bien lo saben) sino fronteras zanjadas por la guerra y legitimadas por el lenguaje:

“La emergencia de una “racionalidad” política de la nación entendida como una forma de la narrativa –estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativas- tiene su propia historia. Está, por un lado, sugerida en la perspectiva de Benedict Anderson según la cual espacio y tiempo de la nación moderna se ven encarnados en la cultura narrativa de la novela realista; por otra parte, es explorada en la lectura que Tom Nairn realiza del racismo postimperial de Enoch Powell, basado en el “fetichismo-símbolo” que habita su poesía febril, neorromántica”. (Bhabha, *Narrating 2*)

Así, “Rusia” no “designa” la parcela de territorio de coordenadas 60° 0' 0" N, 100° 0' 0" E, sino que ese territorio estaría mucho más desunido (de lo que se lo supone) si no estuviera cubierto por el conjunto de la red del lenguaje que hace que se la considere nación soberana.

Sin embargo, la operación de *Los sorias*, el denominar “Rusia” a una porción de tierra igualmente colosal que aquella que está entificada por la palabra “Rusia” en este lado de la frontera denominado “realidad”, hace otra cosa que dudar de la capacidad de significación de lo real por parte del lenguaje: otorga al territorio de la ficción un grado de autonomía tan pronunciado y radical, que da cuenta de la autonomía del lenguaje en el territorio de la “realidad” misma. En otras palabras: sólo este manejo especular y por lo tanto falsificador de los significantes es el que puede mostrar el procedimiento específicamente ficcional y falsificador de *todo* lenguaje. Esta operación hace al lenguaje apropiarse, desde su autonomía, de la realidad, como si estuviera reflejándola pero sin tocarla ni vincularse con ella. O más claramente: el lenguaje crea una realidad antojadiza como la ficción de la que está hecho lo humano. Pero, inmerso lo humano en el lenguaje, la operación creativa sólo se vuelve visible a través de una ficción que la ponga en evidencia con los mismos elementos. Allí donde “Soria” ya no es la provincia

española ni “Mozart” el compositor salzburgués ni Napoleón el Napoleón “histórico”, sino expresiones desviadas, el lenguaje de la ficción muestra una cualidad que es en realidad del lenguaje, a secas: la de postular toda la realidad con su red autónoma. Que la Unión Soviética de este lado no tenga cosa alguna que ver con la Unión Soviética del lado de *Los sorias* sugiere, a lo largo de una inmensa parte de la novela, que los significantes “realidad” y “ficción” también cubren lo real con esta jerarquización inobjativa. La Rusia “real” no sería, en rigor, más real que la Rusia de *Los sorias*, porque la operación del lenguaje para dar entidad es exactamente la misma.

Existe la realidad y existe el lenguaje. Y existen los cruces entre la realidad y el lenguaje. La correlación accidental de significantes entre los de la “realidad” y los de la “ficción” en *Los sorias* marca que todo intento por designar la realidad con el lenguaje remite antes a la autonomía del lenguaje que a una representación de la realidad.

Pero hay más: he dejado entrever que a lo largo de esta historia, el mundo de *Los sorias* sufre “fisuras” temporales y que, poco a poco aunque nunca en forma definitiva, la “realidad”, es decir el conjunto de significantes que pretenden referir a la realidad más acá de la ficción, se va filtrando en la imaginaria de la novela:

“Antes de seguir debe aclararse que las irrupciones de falsas memorias (o, si se prefiere, de las únicas verdaderas) pocas veces eran totales. Salvo las mutaciones referidas, los sucesos continuaban idénticos. A lo sumo variaba un nombre y apellido (Monitor solía transformarse en Julio César, por ejemplo), o un teatro de operaciones (Soria pasaba a ser la Soria Cisalpina), los rusos eran ahora los germanos y Tecnocracia, la península itálica en épocas del Imperio) o las armas (en vez de blindados o astronaves de combate, legiones que luchaban con espadas). Pero todo resultaba igual (...) Resultaba torcido, en todo caso, el “falso” pasado surgido de las sombras” (Laiseca 1171. Errores del original).

Tanto el primer paréntesis como la palabra entrecomillada operan en un mismo sentido en la cita. Mientras que “falso” está aludiendo al pasado “histórico”, es decir a la irrupción de un pasado que coincide, ahora sí, en todo con los significantes utilizados en nuestra historia “real”, el primer paréntesis repara en la construcción “falsas memorias” sin comillas diciendo “(o, si se prefiere, de las únicas verdaderas)”. La ambigüedad del narrador resulta perturbadora: no jerarquiza, permanece siempre ante la posibilidad de que lo falso sea “falso”, o aclara entre paréntesis que lo que se considera falso puede en realidad ser lo único verdadero. Y, cuando aclara que, por esa intrusión

¿falsa? de la historicidad que nosotros, los lectores, conocemos como verdadera, “los rusos eran ahora los germanos y Tecnocracia, la península itálica en épocas del Imperio” (id.), no se siente, el narrador, en la necesidad de explicar qué cosa serían las épocas del Imperio ni qué cosa serían los germanos. Simplemente, da esa información por sabida. En este momento, se filtran los significantes de la historia “real”.

En el cuento “Una flor amarilla”, Julio Cortázar hace narrar a un borracho la historia de una repetición infinita de avatares, de hombres cuyas identidades se veían modificadas pero no los patrones generales de sus actos a lo largo de sus historias personales:

“Todo era análogo y por eso, para ponerle un ejemplo al caso, bien podría suceder que el panadero de la esquina fuese un avatar de Napoleón, que pasar de lavaplatos a dueño de una buena panadería en Montparnasse es la misma figura que saltar de Córcega al trono de Francia, y que escarbando despacio en la historia de su vida encontraría los momentos que corresponden a la campaña de Egipto, al consulado y a Austerlitz, y hasta se daría cuenta de que algo le va a pasar a su panadería dentro de unos años, y que acabará en una Santa Helena que a lo mejor es una piecita en un sexto piso, pero también vencido, también rodeado por el agua de la soledad, también orgulloso de su panadería que fue como un vuelo de águilas” (Cortázar 65)

En el caso del cuento de Cortázar, se eslabonan dimensiones históricas a dimensiones históricas, y la hipótesis misma, el eslabonamiento, es el argumento para lo potencialmente fantástico. Pero el relato de Laiseca va un paso más allá, y, al yuxtaponer las figuras de Julio César y Monitor, opera poniendo en escena el espesor del realismo: viene a indicar que, si los referentes son utopía, en el plano del lenguaje y sus operaciones, la ficción puede ser la línea de continuidad, el avatar sin original, la réplica sin patrón, de la llamada realidad. Por eso el paréntesis en el relato: ficción y realidad, bajo esta concepción del lenguaje, son perfectamente intercambiables, porque aquí se las presenta como no dependientes de una correlación con la realidad, con la presencia, que las legitime como existentes.⁶³ El mundo, las cosas, los objetos, el afuera,

⁶³ Planteo, el de este pasaje, profundamente antimetafísico. *De la gramatología*, y acaso “*La différence*”, son ejemplos significativos en los que Derrida expone las complicidades entre la escritura fonética y el logocentrismo. La escritura fonética, señala Derrida para una arqueología del logocentrismo, es representación de la palabra hablada y por lo tanto, supersticiones occidentales mediante, de la presencia metafísica del logos, del sentido (Derrida, *De la gramatología* 68-69). Pero ocurre que esta especie de “violencia originaria” (69) de la escritura que “está en lugar del” habla, “no le sobreviene a un lenguaje inocente” (69). “Hay una violencia originaria de la escritura porque el lenguaje es, en primer término

lo dado, la cosa-en-sí, es, una vez que se enhebra quiméricamente en el lenguaje, tan legal como todo lo que el lenguaje articula. Cuando el narrador no da explicación alguna sobre la Soria Cisalpina, sobre los germanos y sobre el Imperio, se debe a que se elige conocedor de los significantes de la “realidad” y nos sabe conocedores a nosotros, en tanto lectores, de estos significantes. Justamente por eso la intercambiabilidad surte efecto: la “historia” “real” es, en *Los sorias*, tan falsa como verdadera. De aquí se desprende que también los significantes que circulan en *Los sorias* son verdaderos y falsos.

Bajo estos dos casos, el de Cortázar y el de Laiseca, subyacen otras diferencias: en la cita de Laiseca se lee: “Salvo las mutaciones referidas, los sucesos continuaban idénticos”. En Cortázar, se dice, en última instancia, que “Todo era análogo” a una secuencia temporal otrora similar en su generalidad. En el fragmento omitido en la cita de más arriba, se dice en *Los sorias*: “Pero todo continuaba desarrollándose igual, con la misma correlación de fuerzas entre los beligerantes. El presente, aun con todas las transformaciones aludidas, hacía sentir su poderoso campo gravitatorio y era casi inmodificable. Resultaba torcido, en todo caso, el “falso” pasado surgido de las sombras” (1171). Las analogías en Laiseca y en Cortázar no son las mismas. En Cortázar se produce, al menos en la ebria teoría del personaje, un eterno retorno con actores distintos que reproducen los mismos ciclos en contextos diferentes. En Laiseca, en cambio, es el presente el que derrota al pasado: “El presente, aun con todas las transformaciones aludidas, hacía sentir su poderoso campo gravitatorio y era casi inmodificable” (id.). El efecto es muy otro: aunque retornen los significantes de la “realidad”, es decir aunque retorne el mismo contexto, el presente es irreductible al eterno retorno, e incluso, frente a él, el propio pasado se ve en la obligación de “torcerse” (id.). La diferencia es ilustrativa y es una lección de (anti)metafísica y de historia.⁶⁴ ninguna esencia tomará el lugar de lo existente: la fuerza irreductible del presente, lo irreversible de la historia, es la única forma de presencia. En la concepción

(...), escritura” (69). Y es una (archi)escritura en la que “En este juego de la representación el punto de origen se vuelve inasible. Hay cosas, las aguas y las imágenes, un remitirse infinito de unas a otras, pero ninguna fuente. No hay ya origen simple.” (69). No hay, en términos generales entonces, presencia representada por el lenguaje. El lenguaje re-presenta algo nunca presente.

⁶⁴ En *El mito del eterno retorno*, Mircea Eliade define a la historia como la “corrosiva acción consistente en la revelación de la irreversibilidad de los acontecimientos” (Eliade 97) en los sujetos. En este sentido estricto, la concepción del tiempo es por definición histórica en *Los sorias*, y puede sintetizarse desde esta perspectiva como una batalla que se da, fundamentalmente, entre el tiempo mítico de las sociedades arcaicas y el tiempo histórico de las sociedades modernas.

de la historia de *Los sorias*, si la existencia no precede a la esencia, al menos la existencia no se deja reducir por la esencia. Esto, sin duda alguna, tiene todo que ver con el teorema de la incertidumbre, que es un teorema de lo irreductible al cálculo por excelencia.

De la correlación accidental de significantes a una concepción de la historia en *Los sorias*, pasando por consideraciones de cariz postestructuralista. Las relaciones no son todo lo delirantes que parecen, y guardan una estrecha relación con la historia y con la temporalidad en general. No es casual, así, que, en *Los sorias*, lo que tienda a retornar sean las huellas de la historia, es decir, las huellas de lo que se conoce a través de la escritura, y no es casual que llegue precisamente como huella, y que su presencia sea una forma de la huella, indicio de una presencia que no termina de ser tal y que, en última instancia, desaparece por completo.⁶⁵ La correlación es un elemento que encierra otros, y que da cuenta de una relación específica con los significantes que se utilizan para definir lo "real": precisamente, una relación de igualación.

De esta igualación es precisamente de donde surge una teoría de lo irreversible y de lo antimetafísico. Porque si, justamente, el pasado, es decir aquí, la "realidad", no es "más" que el presente, es decir aquí la "ficción", ese presente no tiene condicionante ni origen y no se define por la negativa, es decir, por lo que no llega a ser como discurso: veraz, real, legitimado por el pasado. Como si la hipótesis implícita aquí fuera, únicamente en esto, del todo hegeliana: "el ser consiste en el aparecer".

Por último: la desjerarquización entre realidad y ficción puede ser leída, como lo plantea Derrida, como otro punto más en la desarticulada historia del origen de una escritura postlogocéntrica, una escritura no lineal, plurilineal, esa escritura que Derrida cree ver en el ideograma chino:

"...desde hace mucho tiempo sabemos que la escritura china o japonesa, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desarrollándose al margen de todo logocentrismo" (Derrida, *De la gramatología* 142).

⁶⁵ "El fenómeno [de la aparición del pasado, de la historia] duró aproximadamente tres meses en total, antes de su desaparición abrupta y completa" (Laiseca 1171).

Tampoco es casual un cierre de apartado que vincule a Derrida con Laiseca: ambos encuentran en el ideograma chino una alternativa a la escritura monodireccional, compuesta por oposiciones jerárquicas, cuyas debilidades se encuentran en la estructura misma del signo lingüístico occidental de acuerdo con la crítica deconstructivista. Una vez más: que los personajes de Laiseca se justifiquen en su delirio alegando que participan en novelas chinas (Laiseca, *Beber* 116-117), o que el prólogo del “traductor” en *Poemas chinos* señale sobre el ideograma (Laiseca, *Poemas chinos* 7) aspectos del todo y en todo afines a los mencionados por Derrida en *De la gramatología*, hace posible, como lo he mencionado líneas atrás, que *Los sorias* se ubique, en estas correlaciones accidentales de significantes, *al mismo tiempo* en la realidad y fuera de ella.

3.3. Temas y motivos del delirio en *Los sorias*:

3.3.1. Arquitecturas y decoración

Las piezas arquitectónicas y los elementos decorativos, insistencias de la obra en general de Laiseca, aparecen en *Los sorias* como elementos centrales de escenificación del delirio megalómano y de la desmesura. Por un lado, la arquitectura y la decoración son formas que adopta el totalitarismo en la novela, en la medida en que las grandes construcciones, palacios, foros y monumentos son los centros de aparición de los líderes carismáticos (el caso paradigmático es Monitor) e invisten al tirano de (literal y figurativa) grandeza.

Al mismo tiempo, el cuerpo mismo de la novela, como objeto, resulta caramente consecuente con el cuerpo de la ciudad. Gobierno totalitario (y algo más que eso, como se indicará en breve), país llamado como la forma de gobierno y, además, superpotencia desmesurada, ciudad (Monitoria) que evidencia lo gigantesco de sus edificios y hasta de los emprendimientos arquitectónicos de los vagabundos, Tecnocracia constituye una cadena de megalomanías de la cual la arquitectura y la decoración son sólo dos de sus eslabones.⁶⁶

⁶⁶ Totalitarismo, locura y megalomanía participan, en el contexto que he creado, del mismo campo semántico. Arendt: “En realidad, los dictadores totalitarios no se lanzan conscientemente por el camino de la locura. El hecho es más bien que nuestra sorpresa ante el carácter antiutilitario de la estructura del

Pero la megalomanía no alberga más que una función de la poética delirante. Hay, aquí, más implicancias. Presento a continuación tres casos y tres implicancias:

El primero remite a una peligrosa excursión (con resonancias de catábasis) de Personaje Iseka hacia las instalaciones de la policía secreta tecnócrata. En ese recorrido por pasillos blindados y subsuelos escondidos bajo falsas superficies, figura la siguiente descripción: “Pese a lo recargado, ecléctico e incongruente de la decoración interior había cierta armonía y una fuerte presencia” (437). Este fragmento debe ser puesto en una suerte de “contexto poético”, que no sería el contexto de la historia, del argumento, sino un contexto de indicios sobre la dirección estética que sugiere el texto. En la página que antecede a la cita de 437, Personaje Iseka debe actuar, a modo de “contraseña”, con un falso mayordomo de la casa que oficia como “pantalla” de acceso a la “ciudad clandestina” que alberga a la policía secreta tecnócrata:

“También el jardinero estaba armado; y el mayordomo, que en ese momento la interpelaba con una sonrisa de camello muy parecida a la que tenía en ocasiones el hombre de la sonrisa de camello:

—Buenos días, señor. ¿En qué puedo servirlo?

—Buenos días. Me informaron que el dueño de esta casa posee una enorme biblioteca sobre el tema de arqueología, y que permite a los estudiantes su consulta. ¿Cree usted que me autorizaría?

Mayordomo, con cara de boludo:

—¿Y cuánto tiempo necesitaría usted para esa consulta?

—Veinte minutos y un tercio.

Con una privación aún más absoluta, si cabe, de todas las facultades intelectuales:

—¡Ah! Un estudiante de arqueología... Sí, cómo no. El amo estará encantado de ayudarlo. Pase.” (436)

He destacado, de la breve cita que precedió a esta última, un fragmento en el que el comentario sobre la decoración remite mucho más enfáticamente a la propia

Estado totalitario procede de la errónea noción de que al fin y al cabo estamos tratando con un Estado normal —una burocracia, una tiranía, una dictadura—, noción debida a nuestra desatención a las enfáticas afirmaciones de los dominadores totalitarios según las cuales consideran al país en donde se han apoderado del poder sólo como sede temporal del movimiento internacional en el camino hacia la conquista mundial, conciben las victorias y las derrotas en términos de siglos o de milenios y según las cuales también los intereses globales siempre se imponen a los intereses locales de su propio territorio” (Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* 331); Deutscher: “Los vulgares slogans eugenésicos en un caso, las retumbantes frases económicas en otro, fueron el prelude de «una muestra de prodigiosa insania, en la que se invirtieron todas las normas de la lógica y todos los principios de la Economía»” (Idem); Weber: “La caracterizan [a la dominación carismática], antes bien, la revelación o la creación actuales, la acción y el ejemplo, las decisiones particulares, o sea en todo caso —medido con la escala de las ordenaciones estatuidas— el elemento *irracional*” (Weber, *Economía y sociedad* 712. Las bastardillas pertenecen al original).

desmesura, incongruencia, eclecticismo y a la propia condición de “recargada” de *Los sorias* que a las paredes del laberinto clandestino de la policía secreta tecnócrata. O, por lo menos, hay, demasiado pocas líneas atrás (en la cita de 436), un recordatorio acerca de la importancia de “hacerse el boludo” para traficar un doble fondo, uno clandestino, mientras se habla un lenguaje artificial *de superficie*, mal actuado. Las capas se superponen, y pasan a volverse hartamente susceptibles de ser enfocadas con esta lógica paranoide. El paralelismo permanente, los niveles de alcance de los procedimientos utilizados en esta novela serán tema específico de otro apartado, pero aquí cabe adelantar que la arquitectura y el decorado en el ejemplo anterior a la última cita se articula con la de 436 configurando una secuencia: *superficie (mayordomo con sonrisa de camello, en mansión)*-“hacerse el boludo” (*estudiante de arqueología y actuación con el “mayordomo”*)-zona solapada (*túneles de la policía tecnócrata bajo la mansión*), que se repite en el plano de la arquitectura de la propia novela: *superficie (pasillos de la policía secreta tecnócrata)*-“hacerse el boludo” (*descripción del decorado en los pasillos*)-zona solapada (*descripción a base de adjetivos absolutamente encajables y de hecho encajados a la propia novela y poética del autor*).⁶⁷

El recurso del “doble fondo” es ilustrativamente traído como tal en la repetición evidenciada en la descripción de caracteres: el mayordomo es descrito con “una sonrisa de camello muy parecida a la que tenía en ocasiones el hombre de la sonrisa de camello” (436). Esta extraña (pero no) unificación de dos personajes en un solo adjetivo oficia como la secuencia presentada, que funciona, única, para los dos niveles o “arquitecturas”.

⁶⁷ “Recargado”, “ecléctico”, “incongruente”: es sugerente reunir ahora, sintéticamente, los tres adjetivos en una descripción tomada de un episodio de *Los sorias* ocurrido a los mendigos: “Poco a poco la floresta calcinada se fue transformando en algo viviente. Entrémmezclados con los árboles de ceniza aparecían bananos y jirafas intercaladas a su vez con mamuts y bestias del pleistoceno. El tigre dientes de sable – ahora podía vérselo— caminando junto a helechos diminutos, conejos de Alicia, Sombrereros y Liebres de Marzo y pisando arena mezclada con trilobites. Cascarones de enormes araucarias, trincheras de álamos, ornitorrincos y monos cinocéfalos, al lado de caudalosos ríos siberianos vueltos tropicales por inversión de polos y trópicos y desbarajuste de los solsticios”, etc. (849). Por lo demás, recálese en el señalamiento de Osvaldo Gallone a *Los sorias* como novela de “acumulación gratuita”, es decir, lo recargado por excelencia; recuérdese la intuición del entrevistador del elenco y directores del film *El artista*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat: “El grupo que llega a la entrevista con Clarín parece ecléctico. Cohn se presenta como un Andrés Calamaro -y se le parece mucho- “sin talento, dinero ni mujeres”. Laiseca, con sus bigotes que le tapan la boca teñidos de nicotina, deja que un cigarrillo se le consuma entre el índice y el dedo mayor con gesto inmutable. Pángaro luce un dandismo extraño, cordialmente distante. Duprat -cuyo hermano, Andrés, es curador de arte y autor del guión de la película- parece el más formal de todos, la cabeza parlante del cuarteto” (Laiseca, entr. por *Clarín.com* s/p), y considérese “incongruente” como parte de los adjetivos estrechamente relacionados con el delirio.

Todo lo vinculado con la arquitectura, en *Los sorias*, es la arquitectura del doble fondo: incluso la propia novela en la bivocidad de las descripciones y de las adjetivaciones, como se ha mostrado. La imagen del doble fondo reaparece una y otra vez. En esta otra descripción de los subsuelos secretos de la policía secreta tecnócrata o *I doble E*: “Aparte del acero, el plástico especial y el cemento armado, la rueda estaba forrada con plomo en cada una de sus partes para impedir así todo espionaje” (367); “coincidía [la edificación de la “pantalla” que disimula los subsuelos secretos] en su perímetro exterior –en todo un arco de su circunferencia- con las estribaciones de Máquinas Centrales” (368).

La arquitectura constituye a tal punto una zona relevante en lo que puede denominarse la *conciencia de sí de la novela*, que la utilización del campo semántico de esta disciplina para la realización de paralelismos no debería ser considerada como una metáfora como cualquiera, o tan siquiera como una metáfora. En sus insistentes comparaciones de los avatares de la Tecnocracia con la ópera de Wagner *El anillo del Nibelungo*, el narrador, o su huella, procede así comenzando el capítulo 145:

“Wotan y Fricka duermen sobre un verde refulgente. Amarillos, azules y rojos terrenales componen una floresta sanguínea, llena de flores. Wotan reposa y habla en sueños: Fricka lo sacude con preocupación:

“Despierta del dulce engaño del sueño: despierta y reflexiona.”

Wotan despierta y ve en la lejanía el castillo de los Dioses, con sus altas y espejeantes torres, sus formidables murallas y profundos fosos. Se escucha imperante el tema de *Walhalla*, asociado con *Terraza de Águilas*. Ambos *leit motiv* se unen inextricablemente hasta que ya no es posible separarlos.

Wotan dice:

“Terminada veo la obra eterna. Majestuoso se alza sobre aquel agreste pico el castillo de los Dioses. Allí está, hermoso, sublime y fuerte, tal como lo forjó mi fantasía, tal como lo edificó mi voluntad.”

El Monitor se despertó. (Oímos asociado el tema *El poder de Wotan*.) Estaba en el cuarto más elevado de Terraza de las Águilas, cerca de las defensas exteriores. Era su cuarto preferido. Desde que se trasladó del viejo Palacio Monitorial lo había reservado para sí, como su domicilio particular. Tenía otro cuarto idéntico, con los mismos objetos de uso diario, libros, discos, películas, cintas magnéticas. Jamás visitaba este último, que se hallaba en los subsuelos; a gran profundidad bajo el edificio con sus accesos sellados por blindajes” (1095-1096)

Por supuesto, y para completar el paralelismo, aunque por ahora sea lo de menos, Monitor despierta al lado de Kundry, su amada. Toda la comparación se produce, aquí, desde la impronta de la arquitectura. Las “revelaciones” que sufre Wotan comienzan, primero, con la vista del “castillo de los dioses” y terminan en la coincidencia entre lo que Wotan esperaba y el modo en que la realidad se manifiesta a sus ojos. La palabra “edificado” es fundamental. La expectativa, en ese pasaje, es un subgénero de la arquitectura pero, fundamentalmente, termina por entramar la comparación en paralelo con Monitor, quien, a su vez, despierta y a quien se lo sitúa narrativamente, en forma inmediata, en “el cuarto más elevado de Terraza de las Águilas”, es decir, unido “inextricablemente hasta que ya no es posible” separarlo no sólo del *leit motiv* de *El anillo del Nibelungo*, sino particularmente de la edificación soñada por la voluntad de Wotan: el “castillo de los Dioses”. Las alturas, las águilas de la terraza, animal en el que además subyacen profundas connotaciones patrióticas en Tecnocracia, y los dioses del castillo, no son sino dos materiales, uno metafísico y otro terrenal, que sirven para desarrollar la narración de una misma batalla: la de *Los sorias*. Batalla a la vez, también, física y metafísica. De tecnócratas contra sorias y soviéticos pero también del Ser contra el Anti-ser.

Las proximidades, los acercamientos de niveles entre sí: estos movimientos no finalizan allí: Monitor posee en los subsuelos, “con sus accesos sellados por blindajes”, un cuarto exactamente igual al que se apropia en Terraza de las Águilas. La especificación del arriba y del abajo, de esta “terrace” y este “subsuelo”, no remiten sino, fundamentalmente, a la legibilidad que pide el argumento de la novela y la estética, las formas de la misma. En esta batalla combaten soldados, robots y magos. Este eclecticismo no es gratuito ni disfraza un nihilismo ni un borramiento de fronteras *per se*: enlaza las multiplicidades de una realidad compleja, de un realismo no signado por las experiencias sensibles y multidimensional. Por ello, las formas de la máquina, las superposiciones, le dan a la novela lo que la novela requiere: movilidad, rizoma, nomadismo, pero no anarquía. Por otra parte, la conducta misma de la superposición *Anillo del Nibelungo/Los sorias* hace que la zona más nítida y, acaso por ello, menos evidente de residencia de esta arquitectura de dobles fondos virtualmente infinitos sea la de las propias formas. Quiere decirse con esto: en la superposición, en el corte sin advertencia (narrador atenuado, aquí en retirada) de los episodios del *Anillo del*

Nibelungo y la novela de la Tecocracia, ya hay una exteriorización de una arquitectura de doble fondo cortada ilustrativamente en forma transversal y traslúcida.

Las formas laicistas son complejas. Sin embargo, el doble fondo se hace notar, aunque tenue o diseminado por completo en su jerarquización binaria. Opera una unión “inextricable... hasta que ya no es posible separar...” sus términos. Al menos no aquí.

3.3.2. Totalitarismo

“Más breve que *Los Soria, El jardín* es el nuevo Tulasi de Laiseca. Su escritura, fechada en 1984, lo ha ido devorando y reelaborando hasta el extremo de que en cualquiera de sus personajes y sus escenas se puede descubrir la biografía del autor de *Los poemas Chinos* y *Los Soria*. No la biografía episódica (nacimiento, bautismo, apendicitis, comunión, iniciación sexual, estudios, milicia, paternidad, etcétera), sino la verdadera biografía de un escritor: la disolución de cualquier intercambio que no esté referido a una obra total que se nutra del hombre hasta convertirlo en una huella, no de su paso sino de su mero carácter de pasaje de información genética a través de la supuesta temporalidad.”

(Fogwill, *Los libros de la guerra*)

“6) El final de la escala de los delirios está señalado por los desarrollos paranoides de la demencia precoz de Kraepelin. En estos casos ya no existe organización alguna; son concepciones delirantes de perjuicio y de persecución, algunas veces místicas y algunas eróticas, totalmente inconexas, alimentadas por un mecanismo alucinatorio y en parte interpretativo de influencia y autorreferencia, donde dominan las formas primitivas de pensamiento intuitivo o mágico”

(Carlos Betta, *Manual de Psiquiatría*)

En los textos narrativos de Laiseca circulan frases, expresiones o palabras que son totalmente independientes de las narraciones en las que están insertas. Como si una legalidad paralela a la del “hilo narrativo” o la “coherencia narrativa” estuviera desde siempre instalada en el texto. Existe, en la obra de Laiseca, un plano autónomo, independiente, líneas desentendidas e hilvanadas para otra cosa: mostrar una figura

particular de autor, o, mejor dicho, un *gesto* de autor. Una relación entre la representación del autor y su propia obra: una biografía, pero en los singulares términos del epígrafe de Fogwill que encabeza este apartado. La traducción en hechos es entre otras la siguiente: el nombre de Laiseca, por ejemplo, o nombres afines hasta el hartazgo al significante “Laiseca” se imprimen reiteradamente en sus textos. En ocasiones, las más de las veces, como autor, desentendido del plano de la ficción que se narra, y en otras ocasiones como significante premeditadamente casual, al modo de la correlación accidental de significantes.

Sobre el comienzo de la tesis he señalado el caso de *Beber en rojo*: Laiseca es allí evocado como un autor extraordinario, y la mención de *Los sorias* hace incurrir a Drácula en una súbita “recaída”. También, bajo el nombre de “El autor”, se introduce la figura de Laiseca, en *El gusano máximo de la vida misma*, con declaraciones autobiográficas iguales a las que ha aportado en entrevistas. En *Sí, soy mala poeta pero...*, aparece el siguiente fragmento:

“Y ahora viene la joya: mi primer chiste alemán.

Un profesor enseña gramática sumeria en la Universidad de Heidelberg. Como es una asignatura muy difícil sólo tiene seis alumnos: cinco varones y una chica. Bastantes, aún por ser Alemania. No ha llegado a mis oídos el nombre de este profesor, de modo que vamos a ponerle un sonido cualquiera: “*Herr Professor Albert von Laiseca*” ” (Laiseca, *Sí, soy mala* 176)

En *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* se lee, por su parte, esta petición: “—Eusebio...

—Decime Lai. Ése es mi nombre chino de guerra: Lai Chu Tsé.

—Ya sé. Lai...” (Laiseca, *Las aventuras* 10) y este verdadero injerto o imposición en medio de la narración de episodios inherentes a la “novela”, a la “aventura”: “Mientras escribía lo anterior encendí uno de mis deliciosos *Achalay* con los dedos húmedos por la cerveza, y la consecuencia fue que el cigarrillo, de piel de seda, casi se destruye. Pero voy a fumarlo igual (Así habló Alberto Laiseca).” (id. 71).

Estos efectos de aparición del autor, como tal o “subliminalmente”, ganan entidad totalitaria precisamente por su grado de insistencia: su imagen hecha

significante se acerca al “culto a la imagen” de regímenes totalitarios del siglo XX.⁶⁸ Esta insistencia va de la mano de otra, algo menos anecdótica y más estratégica: la aparición de Tecocracia como espacio de la narración y de la figura de Monitor como, efectivamente, lo que es: un líder totalitario, personalista, carismático:⁶⁹ el tirano por excelencia, que produce en la ciudad-texto recordatorios de que todo lo que está allí es parte de su gestión de gobierno. La propia mención de la novela *Los sorias*, que al menos aparece en las novelas aludidas, va, junto con estas otras alusiones, en una dirección que tiende a centrarlo todo en dos figuras: la del autor como insistente presencia, por encima de la del propio y diseminado narrador, y, en otro nivel, la de *Los sorias* y todos sus elementos como novela-centro de toda la creación laisecana. Mecanismo, si se quiere, por varias razones acercable a lo que Ricardo Piglia llama *lectura estratégica*, aunque en términos diferentes respecto de los que Piglia utiliza, por ejemplo, para Borges: mientras que Borges, como arquetipo del lector estratega y de acuerdo con Piglia, es “un crítico que constituye un espacio que permita descifrar de manera pertinente lo que escribe” (Piglia, *Crítica* 161), Laiseca, sin los alcances de Borges en sus intervenciones críticas, incorpora, en su novelar, un amplio, contradictorio, a veces ilusorio y en última instancia inextricable y tautológico *stock* de opciones críticas para el abordaje de sus novelas. Su doble fondo, planteado en el ítem anterior, consiste, precisamente, en revelar la conciencia de sí del *espíritu ficcional* laisecano. He de agregar que entonces ese fondo es triple: la materia narrativa solapa las herramientas constructoras de la poética de Laiseca, que solapa, a su vez, lo ilusorio de esta “explicitación”. Las “claves” son tan proliferantes que el acto de “recordarnos” (“acosarnos”) permanentemente cada una de ellas implica, como en el caso del Funes borgiano, el problema de no seleccionar los énfasis y los susurros y, por lo tanto, de no estar recordando nada.

⁶⁸ Remito, para un ejemplo ilustrativo del culto a la imagen del dictador, al film *El gran dictador*, de Charles Chaplin, 1940. Véase también la vigésima nota a pie de página de Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*: “Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante esos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos, así como los teatros. La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine y al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más comprobable e incluso más asumible. De lo cual resulta una nueva selección, una selección ante esos aparatos, y de ella salen vencedores el dictador y la estrella de cine.” El artículo de Benjamin es cuatro años anterior al film de Chaplin.

⁶⁹ Más adelante me encargo de los vínculos entre una figura como la de Monitor y un como la del propio Laiseca.

Las diversas formas de mostración de una presencia autoral que no es absoluta pero sí obsesiva, deliberadamente innecesaria y persecutoria, y por otro lado, las remisiones permanentes a la novela *Los sorias* en las otras novelas y cuentos laisecanos dan cuenta de dos dictaduras, de dos cultos a la imagen que en el fondo son uno solo. Pero no es éste el gesto principal, según parece, de esta verdadera *obsesión por comparecer*.⁷⁰

Al comienzo de este ítem se puso como mero ejemplo el caso de la mención de Laiseca, que en *Los sorias* también se marca, aunque en forma algo más solapada o fragmentaria.⁷¹ Otros sin embargo, y más precisos y maquinales, son los elementos que, invariablemente, configuran esta red narrativa que es la narración del comparecer autoral en el planisferio de su creación. Se trata, si no de más, al menos de tres frases-estribillo en sus novelas, a saber: “morirse pa’ siempre”; “si no le gusta vayasé”; “lo que no es exagerado no vive”. Estas frases, que aparecen, en efecto, en forma invariable, dan cuenta mucho más francamente de una presencia que el nombre propio, distorsionado (“Lai Chu Tsé”, “Conde Láisek”) o no. Funcionan como columnas que definen una recurrencia, una identidad ficcional, una pequeña tradición en la bibliografía de un solo autor. Por otro lado definen, de un lado (los dos primeros casos), vivencias del autor, de acuerdo con sus declaraciones en entrevistas;⁷² de otro, su perspectiva estética “de cabecera”. Los dos frentes, condensados en estas tres frases que circulan transversalmente en las novelas de Laiseca, son los componentes “oficiales” que constituyen al dictador carismático: datos de su biografía personal susceptibles de devenir mito (o viceversa) y programa general de gobierno en forma de máxima.⁷³

⁷⁰ De lo cual podría sugerir: la lectura estratégica de Borges *remite*; la de Laiseca, *comparece*.

⁷¹ Su presencia se construye a partir, al menos, de tres elementos: por un lado, la descripción suya entrando a un bar: “Muy alto, de bigotes. Campera negra, *jean*, camisa a rayas” (358); por otro, los personajes de *Tecnocracia*, apellidados todos Iseka y, por otro, la denominación “Conde de la Laguna” al autor –o compilador– de la “saga”, nombre afín a su alter ego en *Beber en rojo* y a su identificación con el Conde Drácula.

⁷² “En realidad *Los Sorias* es la obra de mi vida. La estuve escribiendo, sin saberlo, desde que tenía nueve años, cuando empecé a inventar historias y mundo completos para defenderme de mi padre. Mi padre estaba totalmente loco.” (Laiseca, entr con Patricia Rodón s/p); “En relación a esto que conversábamos de cómo se transforman los personajes en el “alter ego” del autor, en el “gusano máximo de la vida” describe una infancia aterradora. ¿Cuánto tiene que ver con la suya?

Sí, mucho, Yo siempre que hablo de la infancia tomo cosas verdaderas de mi vida, eso seguro.” (Laiseca, entr con Víctor Malumián y Ariel Fleischer s/p);

⁷³ Cfr., respecto de estos dos elementos, por una parte, Weber, Max, *Economía y sociedad*; especialmente el apartado “Los tres tipos puros de la dominación legítima” y, allí, “Dominación carismática”. La figura del dominador carismático es descrita a partir de una compleja e indeterminable serie de elementos afincados en la esfera personal (713-714). Ver, por otra parte, Arendt, Hannah, *Los orígenes del*

Un pasaje de la entrevista realizada a Laiseca en el marco de esta tesis se hace relevante antes del cierre de este apartado:

H.B: Usted tiene estos términos como lo “Mozart”, los “si no le gusta vayase”, “morirse pa’ siempre”... Son como estribillos o marcas, muchas autobiográficas.

A.L: Por supuesto que sí. Claro.

H.B: Estas marcas ya no serían tanto del narrador. Sí se le atribuyen al narrador, pero a mí se me salta de ahí, del narrador, y digo “Alberto Laiseca”. Su biografía contada en otras entrevistas, las coincidencias entre estas frases y frases que le dijeron en su vida.

A.L: Sí, claro.

H.B: Y aquí irrumpe su imagen habitando, con estas intervenciones, o mejor dicho *interviniendo* sus textos. Entonces le quería preguntar por esa presencia suya, de estos estribillos, de estas apariciones *suyas* más que del narrador. Me hacen acordar mucho a los regímenes totalitarios (y usted lo sabe muy bien porque también habla de eso en sus novelas), totalitarios también con la imagen.

A.L: Sí. Empezando por la imagen.

H.B: Claro. La foto de Stalin estaba hasta en el baño público.

A.L: Exactamente. Y Hitler... había bustos y banderas y toda clase de cosas en cualquier casa alemana.

H.B: Claro. Y me puse a pensar con respecto a esto. Estas apariciones me parecieron parte de las representaciones del poder totalitario que usted hace con ahínco.

A.L: No es disparatado lo que decís porque uno también se ve obligado; ante tanto totalitarismo, uno también intenta tener algo de totalitarismo. Una suerte de poder, aunque sea un poder dentro de la novela. Claro, yo soy... vos me ves así, indeseable. No, momentito: si vos supieras que yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecnocracia, etcétera... la única cagada es que todo eso es falso. Pero, fuera de eso, a *Los sorias* lo ideé así, a los nueve años, precisamente por sentirme el último orejón del tarro, que así me hacía sentir mi padre. Yo sin saber que iba a ser escritor inventé una Tecnocracia, con ella estaba todo el día, pensando, siempre.

H.B: Es el contrapoder.

A.L: Un poder que supusiera el poder omnímodo de los demás.

H.B: Claro. Dice en *Los sorias* un sargento tecnócrata: “Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera”.

A.L: Sí, exacto. Soy un dictador frustrado.

H.B: Escribir es gobernar, también, entonces.

A.L: Sí, cómo no.” (Laiseca, entr. con Hernán Bergara, inédita)

totalitarismo, el recuento de slogans, fundamentalmente en Hitler y Stalin, utilizados como principios de gobierno, insistencias afines a las del culto a la imagen.

La imagen del “dictador frustrado” no ha sido mérito de las preguntas de la entrevista para esta tesis. Ya en entrevista con Flavia Costa se declara lo mismo, y en varias otras oportunidades: “Yo siempre digo que soy un dictador frustrado”, declara en aquella entrevista de *La nación online* de 23 de Mayo de 1999. Escribir, como se rescata de la entrevista para esta tesis, es gobernar. Y los “estribillos” que recuerdan con insistencia poética (ahora política) y autobiográfica funcionan como huellas de una presencia autoral en lo “real”, que se evocan en forma más eficaz que en la articulación de su nombre. El significante “Laiseca” puede caer, como cae en el ejemplo del “*Herr Professor Albert von Laiseca*”, en el juego de la deliberada correlación accidental de significantes, donde *el significante Laiseca, en la ficción, puede ya no remitir al significante “Laiseca” de la “realidad”*. Las frases reiteradas, los estribillos “morirse pa’ siempre”, “lo que no es exagerado no vive” o “si no le gusta vayasé”, ofician como una presencia que es más relevante en su relación entre las propias obras de Laiseca que en el contexto mismo en que son articuladas. Esos estribillos, extraídos del relato autobiográfico que Laiseca construye en sus entrevistas, se integran *fuera* de las novelas antes que en ellas. Se leen, además y por ello, en forma inter-novela, antes que intra-novela; responden, son plagios, de otro libro antes que responder a los libros en los que están inscritos: el libro del autor, su biografía poética. Su autobiografía, tal y como la define Fogwill, es a la vez un despliegue de la biopolítica en la novela.⁷⁴

Estas (el término es irónico) teofanías funcionan, probablemente, en forma inversa a los significantes de la *correlación accidental de significantes*: en ella, he dicho que los significantes deconstruían la legitimidad, la falsedad o la verdad en el uso de significantes con valor de “realidad”, poniendo en evidencia, de ese modo, el carácter y la identidad discursivos tanto de la realidad como de la ficción. En este caso, el procedimiento es muy otro: las frases recurrentes desembocan en el relato autobiográfico, pretendidamente “real”, y es ese género y esa dimensión la que se activa cada vez que una de estas frases aparece en las novelas.

La imposibilidad del autor de manifestarse, desde lo real, en el plano de la narración, evidenciable en el hecho de que incluir el significante “Laiseca” o derivados

⁷⁴ En esta dirección, sería por demás productivo cotejar relaciones entre biopoder y biografía en el texto laisecano en general y en *Los sorias* en particular. Agradezco el señalamiento y todo su potencial a la colega Mariela Flores Torres.

no es incluir a Laiseca en el relato, suspende esta aparición y deja sus huellas, solamente articulables si se sale de las novelas.

“Escribir es gobernar”. Un último señalamiento sobre esta frase: en una de las trincheras del frente de batalla, un sargento tecnócrata es el que se encarga de hilvanar la frase citada en la entrevista a Laiseca. Vale la pena ampliar esa cita: “Después de que termine la guerra no tendré otro remedio que dedicarme a la literatura. Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera. Las novelas son el último reino a disposición de los dictadores frustrados” (778). La frase se dispara, citada, y encuentra comodidad en la zona narrativa, en el relato autobiográfico de Laiseca. Esta digresión, por lo demás, acumulada junto a otras, se encuentra profundamente “incómoda” entre sus destinatarios allí ubicados, quienes “hacía un buen rato que lo miraban con la boca abierta sin poder creer en lo que oían” (778). Un sargento que, atrincherado y victorioso en plena guerra, habla de literatura, no es ya ese sargento: es Laiseca.

Por último todavía, una relación final, casi dialéctica. Se ha anotado, como parte de la cita a la entrevista realizada a Laiseca para la presente tesis, que el escritor dice, al pasar, “yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecnocracia, etcétera”. Esa identificación con Monitor es, en realidad, mucho más curiosa de lo que parece, teniendo en cuenta que en *Los sorias* hay, además de Monitor, dos figuras mucho más próximas a la del escritor que la de Monitor: la de Personaje Iseka y la del Conde de la Laguna, que se atribuye ambiguamente la autoría del relato. Las identificaciones ameritan un detenimiento: “Personaje ansiaba dar remate a la Kalevala fisicoquímica, a la epopeya de los altos hornos y blindajes. El libro de las Hordas: el gran poema nacional tecnócrata. La saga mitológica de los primeros habitantes de Tecnocracia, la nueva Suomi. Él sabía que la guerra era algo más que una lucha entre naciones.” (824). Su descripción física: “Muy alto, de bigotes. Campera negra, *jean*, camisa a rayas” (358).

El capítulo 93, por otra parte, comienza del siguiente modo:

“Después de que le publicaran *El Supremo Graznador*, su primera novela, Personaje Iseka comenzó a escribir otra, más ambiciosa y de largo aliento.

Muy largo debía ser, en efecto, como que su engendro tenía mil quinientas páginas a máquina, tamaño oficio, doble espacio. Es decir: la obra por el momento estaba en manuscrito, con letra de imprenta (dos mil quinientas hojas), pero luego de un concienzudo cálculo tecnocrático llegó a la conclusión

de que a máquina se reducirían al número ya indicado. El optimismo de su autor se ha transmitido al Conde de la Laguna, juglar de esta saga, quien ya la da por cosa hecha. En realidad Personaje debía aún reescribir capítulos enteros, quitar algunos y agregar otros, etc. Un trabajo infernal. Nada más riesgoso, pues, que pronosticar el número final de páginas.

Iseka se proponía escribir la epopeya de la Tecnocracia. Indispensablemente debería trabajar en cuatro planos: ético, estético, místico y práctico. Apenas.⁷⁵ Le faltaban años de esfuerzo, información y desarrollo personal. Para colmo la guerra podía estallar en cualquier momento y nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645)

La ambigüedad de un pasaje específico de la cita, “El optimismo de su autor se ha transmitido al Conde de la Laguna, juglar de esta saga, quien ya la da por cosa hecha”, es notable: ¿qué implica esa “transmisión” del optimismo del autor aludido, Personaje Iseka, al Conde de la Laguna (parte, como se ha señalado más arriba, de la representación de la figura de autor de Laiseca en *Los sorias*)? ¿Implica acaso que esa novela es parte de la que el “Conde” está “recopilando”? El “Conde”, por momentos, se asume como “autor” de esta “saga..., kalevala, epopeya” (601), pero, en otros momentos, especifica su posición frente al relato y se rectifica: “(Conde de la Laguna, autor —o mejor dicho recopilador— de la saga)” (690. Las bastardillas son mías). El “recopilador”, encarnado en el Conde de la Laguna, habita un rol lo suficientemente sugerente en más de un aspecto: si recopila las historias de Personaje Iseka, entonces es, en su recopilación, autor de la “saga”, ya que Personaje Iseka muere y la narración continúa. La frase final de esta cita, “Para colmo la guerra podía estallar en cualquier momento y nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645) funciona como un indicio de que no toda esta “saga” es obra de Personaje Iseka y sí, probablemente, del Conde de la Laguna. Por otro lado, “re”, prefijo que remite a *nuevo, repetición*; “com” que indica *convergencia o reunión*; y el verbo “pilare”, que implica *apilar, pillar*, dan cuenta de una justeza en los étimos susceptible de ser reconstruida en su interpretación precisamente como lo que conforma el sistema *Personaje Iseka-Conde de la Laguna: una repetición, una convergencia, dos entes apilados*.

Si recopila el “Conde” los manuscritos de Personaje Iseka, de cuya publicación nada se sabe y de cuya muerte, en combate, sí se sabe, por ejemplo, al igual que las

⁷⁵ Enfatizo con ahínco el paralelismo, sobre el final de esta cita, y cito aquí el epígrafe de Almanzor que encabeza toda la novela: “El mundo está sostenido solamente por cuatro cosas: la ciencia de los sabios, la justicia de los grandes, la plegaria de los justos y el coraje de los valientes” (13).

cuestiones antes planteadas, son sólo sospechas y conjeturas superfluas frente al hecho posible de que, en cualquier caso, la figura de Personaje Iseka y la del Conde de la Laguna, comparecencia de Laiseca en el relato, trazan en ocasiones un estrepitoso paralelo y, en ocasiones, algo más próximo a la fusión en una identidad solapadamente única, a otra comparecencia.

Lo relevante aquí, sin embargo, es el hecho de que tanto el Conde de la Laguna como Personaje Iseka, o ambos como figuras concluyentes y *apiladas* deberían, por una cuestión *gremial*, remitir mucho antes a la figura de Laiseca que Monitor, y sin embargo, las identificaciones más significativas aparecen antes con Monitor que con el Conde de la Laguna y Personaje Iseka. La homología alcanza también la propia descripción física de Monitor, quien es descrito como

“...un tipo muy alto a quien la gorra y el ángulo desde el cual forzosamente se lo observaba, contribuían a hacerlo todavía más inmenso. (...) Probablemente no pasara en realidad del metro ochenta y cinco; a lo sumo uno noventa. En ningún caso llegaba a dos. Usaba mostacho impresionante —tipo Nietzsche cuando estaba más loco—, el cual le tapaba toda la boca” (40)

Monitor, por otra parte, está encarnando homologías respecto de la poética laisecana, del mismo modo en que el “doble fondo” de la arquitectura remitía a la propia novela y a la vez a su propio doble fondo que suponía esa arquitectura bívoca. Cabe exponer, sin embargo, una diferencia terminológica en relación con la arquitectura y su doble fondo: los personajes, sus discursos y, particularmente, su comunicación, se describe en muchas oportunidades como una cuyo mensaje más relevante es el *subliminal*:

“Monitor de ninguna manera se había despreocupado del incidente con el robot de la biblioteca. Todo un rincón subliminal de su intelecto permaneció investigando, el resto del día, a fin de hallar solución al misterio. El Jefe de Estado daba muchas veces la impresión de carecer de unidad temática. Esto no era cierto del todo, pues si bien saltaba de un tema a otro, por completo distinto, con diversos planos de su interior seguía operando sobre lo en apariencia abandonado” (185)

Este “doble fondo”, aplicado a una comunicación de carácter “subliminal”, coloca en la misma cita la herramienta para la lectura de los derroteros de la epopeya y

la lectura del posible avatar de la poética laisecana que es Monitor.⁷⁶ Y da cuenta, al mismo tiempo, de otro aporte a la idea de que, “debajo de la línea” del escribir, está el gobernar: Monitor, que no escribe, gobierna, y *escribir es gobernar*: “Como la Tecnocracia era bastante descentralizada, pese a su apariencia monolítica, cada uno podía llevar a cabo sus delirios” (327); “Me parece que exagerás bastante [dice el Barbudo, asesor y amigo de Monitor, a este último]. Sos tan excedido en tus cosas que te movés mediante afirmaciones absolutas, sin dar más explicaciones. Por otra parte, el ser absoluto de tus afirmaciones es lo que las hace interesantes” (1143); y seguidamente, Monitor responde: “Lo que ocurre es que la gente no tolera el humor, lo nuevo y lo grande” (id); así, por último, responde Monitor al reproche del Kratos de Campo de Marte, Eusebio Aristarco Iseka, de no haber construido a tiempo una máquina para viajar hacia otro planeta y salvarse de la derrota total: “Qué me viene a mí con fuga a otros mundos. ¡Tanto daría viajar en la máquina del tiempo! Las únicas máquinas del tiempo que conozco son unos vehículos con ruedas cuadradas llamadas novelas” (1313).⁷⁷ La poética “subliminal”, mediante la cual se producen estas identificaciones, confluye en una deliberadamente mal disimulada autorreferencia, que a su vez se “maldisimula” en la propia novela: “...Monitor prosiguió:— Supongo que para usted será cosa sabida, y si lo ignora le informo, que el carbón, pese a ser mucho, no alcanzará para cubrir nuestros ambiciosos planes para el año que viene. —Con firmeza y siempre a partir de una autorreferencia: —No importa. Lo fabricaremos a partir del momio.” (806-807). Estos mensajes, precisamente “subliminales”, indisimulan la proximidad de Monitor con la poética de Laiseca, en términos distintos sólo en los detalles a como sucedía con Personaje Iseka. La relación dialéctica final tiene que ver con la pregunta por la transformación de estos y otros personajes en motivos de una presencia única, omnipresente y realmente dictatorial: Monitor es omnipresente en todas las novelas de Laiseca porque *es*, al menos en parte, Laiseca novelizado, es otro más de los injertos (“si no le gusta vayase”, “lo que no es exagerado no vive”, “morirse pa’ siempre”), de las citas de una autobiografía tácita. Es otro modo de sus estrategias en la construcción de la obsesión por comparecer. La relación de Laiseca con la escritura es política antes que estética, y probablemente eso sea lo que haga que la identificación sea con el totalitarismo de Monitor antes que con el escritor Personaje Iseka. Incluso sucede algo

⁷⁶ “Monitor decidió dentro suyo que el otro tenía razón. Pero, con la falta de unidad temática que lo caracterizaba, en un segundo rotó sobre su eje cambiando de ruta” (176. Las bastardillas son mías).

⁷⁷ “La literatura es la única máquina del tiempo”, dice Laiseca en su entrevista con Graciela Speranza para *Primera persona*.

interesante en lo inherente a las propias cualidades expuestas de Personaje Iseka: escribe una novela político-militar por excelencia: la epopeya. Y, por otro lado, escribe una epopeya en una novela en la que escribir está entramado con una implicancia política (recuérdese al sargento en la trinchera) y entramado, a la vez, con una coyuntura política (se escribe sin saber si se va a vivir lo suficiente para culminar la obra, según he citado). Personaje Iseka escribe y es, a su vez, precisamente, *personaje* de la narración política de Monitor.

Personaje Iseka, en definitiva y en su rol de escritor que debería aproximarlos antes a Laiseca que Monitor, no se acerca como lo hace la figura de Monitor debido a esta compleja cuestión: la “gran novela de la Tecnocracia”, las ambiciones que Personaje Iseka posee en la plasmación de *una novela total sobre un régimen totalitario*, y su “recopilación” probable por parte del Conde de la Laguna, se ven interrumpidas, re-relatadas en el marco de las circunstancias, de una guerra que “podía estallar en cualquier momento” (645). Personaje Iseka sabía perfectamente que, en su coyuntura, “nadie estaba en condiciones de conocer su futuro ni el tiempo que aquél le otorgaba” (645), y, por lo tanto, como novelista, no estaba en condiciones de asegurar que la narración de la Tecnocracia no se vería interrumpida precisamente por los hechos en Tecnocracia.

¿Quién puede novelar, confeccionar la epopeya total? Personaje Iseka, por supuesto, no: la “totalidad” de su “gran novela” se destruye con su muerte. El “Conde de la Laguna”, o bien el narrador, tercera figura que no se deja reducir a ninguna de las otras dos, es quien continúa narrando. La distinción es anecdótica y, muchas veces, imposible. Lo cierto es que quien narra la epopeya, en todo caso, no es el escritor de esta novela, muerto, sino mucho antes el responsable de las decisiones sobre el destino de ese escritor, que necesitó ser reemplazado por alguien que pudiera narrar su propia muerte. Ese responsable hace narrar lo que el escritor de *Los sorias* no pudo narrar, y de esta manera, entre Monitor y Personaje Iseka, el que dispone que la narración continúe, sea más “total” y más “grande”, es Monitor, narrador en tanto posibilitador de una realidad que trascendió la vida de Personaje Iseka. El Conde de la Laguna, de este modo, compila, antes, la novela monitorial que la de Personaje Iseka. Es la novela monitorial lo que leemos, que incorpora la muerte de Personaje Iseka y que tiene al Conde de la Laguna como un autor autodesplazado, corrido como autor y reubicado como “compilador”.

Escribir es gobernar: Personaje Iseka, en sus ambiciones de construir la gran novela de la Tecnocracia, oficia como un prólogo a la novela que no puede escribir. El prólogo de la novela que Monitor fuerza continuar un poco más: porque, también, por supuesto, gobernar es escribir.

3.3.3. Ciencia, tecnología, magia, religión

“Estamos rodeados de enemigos
Pero no vamos a transar.”

(Movimiento Juvenil Tecnócrata)

Teocnología, acaso, podría ser una muestra lexical pertinente para dar cuenta, desde el comienzo, de los tipos de condensaciones existentes entre lo teológico-metafísico y mágico, por un lado, y el lugar de la tecnología y de la ciencia, por otro, en la novela. La yuxtaposición, la ausencia de una demarcación clara entre las barreras que la especialización occidental ha fundado, fuerza los neologismos, recurso poético del delirio.

Vuelvo brevemente a los pasajes basados en el discurso psiquiátrico: según se dijo en el apartado correspondiente, las formas variadas del delirio se caracterizan por una suerte de borramiento de líneas separadoras. Entre los ítems inherentes a la “severidad del delirio”, el *Delirium Rating Scale*, evocado en su capítulo correspondiente, señalaba la “Evidencia de que el paciente está marcadamente confuso acerca de la realidad exterior; ej: no discrimina entre sueños y realidad.” (*Delirium Rating Scale* ítem 2), o “respuesta a estímulos ambientales mal interpretados, p.e. de tipo paranoide y que afectan a personas que en realidad son sus cuidadores, familiares, personal hospitalario, etc.” (id. ítem 4); o bien “desorientación respecto a personas” (id. ítem 6), “Cambios de ánimo significativos, los cuales son inapropiados a la situación” (id. ítem 9). Poco, en fin, de lo que se parece a una conservación de la noción de “frontera” es enfáticamente afín al delirio como patología. El delirio, en todo caso, *desrelaciona* y *rerelaciona*. Crea nuevas relaciones y, simultáneamente, se libera de (o directamente ignora por completo las) relaciones estatuidas. Por ello, también, se ha dicho que el delirio pone en conflicto al mecanismo lógico-inductivo-deductivo.

Las relaciones entre la ciencia y la tecnología, por un lado, y la magia y la teología-metafísica, por otro, resultan algo digno, en *Los sorias*, de una mayor cantidad de páginas que las que ofrezco aquí. Sin embargo, basta con subrayar cruces que, por

serlo, son perfectamente obedientes a la manifestación delirante por excelencia, de acuerdo a lo que acabo de retomar, y, por ello mismo, constituyen, en esta novela, una forma de liberación, “una salud”. Este constituiría el primer problema, de dos, que presento en este subapartado.

En *Los sorias*, en efecto, la máquina delirante funciona también a nivel epistemológico. Podría rastrearse una teoría del conocimiento, o una ciencia de la ciencia, cuyo punto de partida sería múltiple, variopinto, constituido por incontables líneas desordenadas pero no anárquicas. Este “eclecticismo” se traduce de diversos modos en la novela. En el capítulo 134, la descripción de los robots que entran en combate superpuestos y casi disimulados entre los humanos es relevante:

“Podía [el robot] hablar y, hasta un punto, pensar. Este tipo de máquina, igual a los miles que luchaban en todos los frentes, había llegado a ser tan perfecta como las usadas por los esoteristas desde que el mundo es mundo. El mérito consistía en haberlo conseguido por el camino difícil: en forma exclusivamente técnica y dentro de un proceso de montaje” (967-968)

Las referencias a las “máquinas” usadas por los esoteristas responden a varios capítulos previos en los que se describe el proceso de fabricación de gólems y zombies. La combinación, entonces, de ciencia y magia, es lo “normal” en una narración que se sorprende por haber, los ejércitos tecnócratas, logrado la fabricación de robots “por el camino difícil”: el “solamente” técnico. Personaje Iseka se asombra por el mismo acto meritorio de su amigo y colega el Profesor Dionisios Iseka 77, quien fabricara una serpiente-robot con el fin de inyectar por control remoto una droga denominada “achicol” a unos espías sorias: “Ha de saber usted, querido profesor [replica Personaje Iseka al “hallazgo” de Dionisios Iseka 77], que los esoteristas trabajan con tales aparatejos desde hace siglos. (...) Debe haber hecho astrales sin darse cuenta, mientras dormía, porque no puede ser tanta casualidad. Es doblemente meritorio, pues ha logrado todo eso con instrumental exclusivamente científico, sin el auxilio de la magia” (602). Los procedimientos mágicos y técnicos se confunden a cada momento: las máquinas de la ilusión, por ejemplo, se confunden con “mudras” de la ilusión (147).

Del mismo modo, las superposiciones, borramiento de fronteras entre la tecnología y la magia, se reproducen en las relaciones entre teología y técnica. Allí debe situarse el siguiente lamento de Monitor: “Yo no entiendo cómo alguien puede traicionar a su Patria o al principio de la máquina sacra, que defendemos” (148). La

sacralización de la máquina no es metafórica sino literal (todo lo literal que puede ser una sacralización). El país, llamado con gran precisión *Tecnocracia*, excede la denominación común de “gobierno de técnicos” y se propone, desde el comienzo del propio régimen, como un significante reivindicado para el Ser, esto es, para la vida:

“—¿Sabe? Alguien me contó que el Monitor, cuando estaba al principio de su gobierno, encontró —en algún aspecto— la resistencia de muchos partidarios. Estos hombres se opusieron a la denominación *Tecnocracia*, pues consideraban que ello daría lugar a confusión. Esta palabra siempre significó algo deshumanizante; o sea: un gobierno de técnicos donde la máquina esclaviza al hombre. Ellos decían entonces: “Nosotros, por el contrario, nos proponemos librar al hombre de la horrenda esclavitud del trabajo; que trabaje sólo quien lo desee y en aquello que le guste. Llamemos entonces *teknocracia* a nuestra forma de gobierno, con una `ka´ en el medio, para dar a entender la diferencia con el concepto clásico de *tecnocracia* chichi. O si no le gusta, mi Monitor, o no le parece lo suficientemente aclaratorio, ya que en nuestra cosmovisión la técnica no está separada de la ontología, vale decir, de la trascendencia, llamarla *tecnontocracia*. En realidad somos *tecnontócratas* y no *tecnócratas*.”

Eusebio Aristarco Iseka: no se puede figurar usted la furia del Monitor al oírlos. (...) Les dijo con la voz alucinada y terrible que tiene a veces: “¡Cómo no comprenden que el término *tecnocracia* ha sido desvirtuado por los chichis! Por algo el Anti-ser se ha preocupado tanto por desacralizar y desprestigiar tanto el concepto; demasiado bien sabe ese hijo de puta que la *Tecnocracia*, como posibilidad benefactora del hombre, entraña un peligro para lo diabólico.”
(1031)

Los términos en los que la discusión se dirime son aquí, por lo menos, políticos, metafísicos y teológicos. Y se discute acerca de la técnica *como* ontología y como religión, mucho antes que las dicotomías “técnica y religión”, por ejemplo, o “técnica y ontología”:

“Necesitamos una nueva metafísica [sugiere un matemático tecnócrata] antes de que sea demasiado tarde. Una que verdaderamente merezca el nombre de tecnócrata; que incluya lo mágico dentro suyo, lo humano, y el problema de que el Anti-ser existe y es una realidad muy seria. Debemos decidimos de una buena vez por todas a encabezar un gobierno teológico. —Desesperado como un hombre al que se le está acabando el tiempo:— ¿No comprenden? Pero si es tan sencillo. Ésta es la única *Matemática*, así, con mayúscula, que vale la pena.”
(674)

Estas superposiciones alcanzan hasta el corazón mismo de la guerra, residente en la batalla teológica (con sus particularidades como teología, aunque deba soslayar por ahora este asunto) entre Ser y Anti-ser.

El elemento más contundente para el desarrollo de esta profunda línea que va de lo aparentemente metafórico (“máquina sacra”) hasta la utilización de un término decididamente literal (“gobierno teológico”) consiste en la existencia, que circunda la novela en todo momento, de las “bombas temponucleares”. Se ha citado un fragmento, en el punto “El mundo como máquina delirante”, en el que se trazaba una rectificación en el narrador:

“Dudaban en cambio sobre el origen de esta suerte de movimientos tectónicos del tiempo, de esta regrabación del pasado. Algunos pensaban que la culpa la tenían los pocos minutos detonados contra la guerrilla de Chanchín del Sur; ello, a su vez, por reacción en cadena, se habría propagado hasta la remotísima Era Azoica. Sin embargo, pronto fueron disuadidos por los demás. (...) El Anti-ser se valía de ellas [de las armas] como una excusa para hacer creer (...) que el “pasado” había desaparecido de manera irreversible a exclusiva causa de los hombres” (1169-1170).

Esta línea, subrayo ahora, va de lo humano a lo divino vía armas temporales. El fragmento presenta una secuencia como la que sigue: las armas temporales son las causantes de los “movimientos tectónicos del tiempo” en la novela. Lo que se pone en duda es quién es el “autor intelectual” de este crimen. El narrador lo resuelve rápidamente a través de la sabiduría de estos personajes intersticiales que son los linyeras: el Anti-ser “filtra” su influjo y procede a través de los hombres con el fin de ocultar su tangible presencia metafísica.⁷⁸ La destrucción proporcionada por la técnica

⁷⁸ El oxímoron pretende dar cuenta del abordaje metafísicamente particular de lo teológico en la novela, que lo indica, indicando al mismo tiempo su nivel de autoconciencia: “Los metafísicos [piensa Personaje Iseka] se equivocan: el problema no es ‘ser o no ser’. Ser o anti-ser es la cuestión. La nada constituye tan sólo una de las consecuencias que padecen los hombres y el ser mismo, por su derrota frente al anti-ser. Entidad diabólica ésta que, lejos de limitarse como un hombre loco al golpe contra un grupo de personas, su atentado es contra el cosmos íntegro, imponiéndole la discordancia en progresión geométrica” (28). El desplazamiento de la nada a una de las tantas consecuencias producidas por el Anti-ser elimina la dicotomía ser-nada y bosqueja un cuadro de dos positivities, de dos manifestaciones activamente antagónicas: el ser y el anti-ser. De este “Dios del Mal” que es el Anti-ser, por lo tanto, no se *presupone*, meramente, su existencia: su presencia es tangible en la destrucción y corrupción del ser y de los hombres en él. Parafraseando a Hegel, el *Anti-ser consiste en manifestarse*. Por lo tanto, la metafísica o teología, como la denominan en ocasiones los personajes indistintamente, del Ser y el Anti-ser, se traduce en un tipo de manifestación mucho más violento, por tangible y concreto, que la nada: “El problema del hombre es el Dios del Mal, el Anti-ser. Y eso no va a ser detectado ni con un lenguaje metafísico usual ni con uno matemático” (674). El problema de la metafísica en *Los sorias*, y en la poética de Laiseca en general, trasciende, desde luego, la presente nota, y también las sugerencias de Paola Piacenza en su ponencia “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca y *La historia*, de Martín Caparrós)”, de

humana es, en realidad y al mismo tiempo, destrucción teológica del Anti-ser, aniquilación del pasado que produce los “movimientos tectónicos del espacio-tiempo”. La técnica, entonces, es, al mismo tiempo, metafísica y teología: *teocnología*.

Por último, debe repararse, asimismo, en el estatuto de la magia como una “ciencia oculta” cooptada, refuncionalizada por el Estado tanto en el caso de la Tecnocracia como en el de Soria, en un acto de (digo provisoriamente) totalitarismo, un acto en el que las ciencias ocultas continúan operando como piezas del Estado: “En los laboratorios de esta Monitoría, los sabios buscaban aleaciones mediante procesos mitad científicos y mitad mágicos” (578). La magia, la ciencia, la tecnología y la teología, entonces, confluyen más allá de todas las metáforas: “La magia es una ciencia, un sacerdocio, una vocación” (623).

El segundo aspecto, con el que cierro este subapartado, queda evidenciado por una *teleología teológica de la tecnología*. La construcción es cacofónica pero precisa: todos los dispositivos técnicos creados e ideados en Tecnocracia confluyen en afrontar la batalla, terrenal pero teológica, que se librará en la novela. El mecanismo paranoico por excelencia consistiría en hilvanar toda la actividad técnica de un país *para la guerra*. Este procedimiento puede percibirse ya en los ejemplos suministrados para el “doble fondo” de la arquitectura y el decorado; allí se advierten los mecanismos de seguridad que desembocan siempre, literalmente, en dispositivos de seguridad radicalizados hasta el delirio: planchas de plomo para bloquear el espionaje astral, planchas de acero para evitar el bombardeo y el ataque “tradicional”, dobles fondos para despistar al enemigo desde el país vecino... Toda la construcción de la ciudad, con su contratara bajo tierra, es el plano arquitectónico mismo del delirio; toda su producción técnica, en esta misma dirección, es una producción dirigida hacia la guerra:

“Como se ve, dentro de la Tecnocracia, al lado de gente dedicada a tomar las providencias necesarias para enfrentar el hecho trascendente que se avecinaba - la guerra-, existía una cantidad de individuos sumergidos en su cosmovisión privada. Parecían no comprender la inmediatez de la gran prueba. (...) Así pues,

quien, sin embargo, tomo una hipótesis que acompaña y amplía la mía: “El absurdo, que Laiseca prefiriere llamar “delirio”, afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad. De este modo se instala lo que quisiéramos llamar “humorismo del todo” por oposición al “humorismo de la nada” que Ana María Barrenechea leyera en Macedonio Fernández. Este “humorismo del todo” ya no postularía el no-ser ante el ser sino el anti-ser que no dejaría hojas en blanco sino que colmaría todas las disponibles”; “El anti-ser se manifiesta, entonces, en la proliferación y esta sobredeterminación provoca la “discordancia”, la falta de armonía...” (551).

La guerra total, como un animal enorme, como una gigantesca esfinge con la cara de von Ludendorff y cuerpo de león, aprestábase a salir del abismo con fragor de terremoto e interrogar a cada hombre y matarlo si no sabía responder; y sin embargo, esta Guerra Absoluta en apariencia no preocupaba para nada a ciertas personas, quienes seguían desplegando sus vibraciones en espiral, sus hélices coloreadas y fugaces” (589).

Es notable el contraste que se genera, en esta cita, entre las gentes que parecían “no comprender la inmediatez de la gran prueba” y quienes estaban en los preparativos para ella. Y, fundamentalmente, es de radical importancia el “Como se ve” que abre este capítulo 80, pues remite, con escasas excepciones, a los setenta y nueve capítulos anteriores, en los que se venía describiendo la discordia entre tecnócratas y sorias, pequeños incidentes diplomáticos, discursos e incontinencias por parte de los dos mandatarios (Soriator y Monitor) y dispositivos, herramientas, utensilios y tecnología aplicada a la seguridad interna de Tecnocracia. Si bien la inminencia de la guerra es aquí esperable, no lo es el hecho de que todo lo que se hace desde el Estado tenga como correlato esa “gran prueba”. En cualquier caso, la “sorpresa”, que puede ser tal o no, queda en segundo plano: lo que resulta relevante es el hecho de que todos aquellos que vivían en Tecnocracia “ignorando” la guerra que se avecinaba, son descriptos como lectores desorientados de la realidad que dispone Monitor (*gobernar es escribir*): “sumergidos en su cosmovisión privada”, es decir, ensimismados, alienados; que “Parecían no comprender”; “una gigantesca esfinge con la cara de von Ludendorff y cuerpo de león, aprestábase a salir del abismo con fragor de terremoto e interrogar a cada hombre y matarlo si no sabía responder”, es decir, víctimas inminentes de su propia *mala fe*; “desplegando sus vibraciones en espiral, sus hélices coloreadas y fugaces”, es decir, idiotas. Tecnocracia, un país de poco más de veinte años de antigüedad (1025), se forja, por lo tanto (para los lectores-ciudadanos que no supieran “leer” el perfil aquí construido), para la guerra. Una guerra enmarcada desde la metafísica y la teología. Porque esa guerra se forja bajo los principios de proliferación del Anti-ser mencionados al describir someramente, en la última nota al pie, la condición general de ese Anti-ser.⁷⁹

3.3.4. Lo vasto y lo nimio

⁷⁹ Sigo a Laiseca en que una de las mayores tragedias de esta novela consiste en el hecho de que, una vez que Monitor toma conciencia de su error teológico-político, es demasiado tarde para volver atrás en los hechos, y se ve obligado a proseguir con una guerra bajo otras excusas.

“Así como es arriba es abajo. La batalla terrenal es un espejo de la guerra celestial”

(Alberto Laiseca, *Los sorias*)

En lo cuantioso, en lo pequeño que prolifera hasta lo gigantesco, y también en la exageración de lo gigantesco mismo, tiene su morada la desmesura. Lo vasto y lo nimio, por lo tanto, no pueden conceptualizarse fuera de su articulación constitutiva. Sobre todo porque, por lo general, lo vasto está constituido por lo nimio.

“Desborde de enormidades y errores groseros” (Betta 470); “predominio de lo absurdo”, “falta de claridad y verosimilitud” (470); razonamiento “desorbitado y difuso” (471), “ideas megalómanas” (474). Estos eran elementos del inventario de manifestaciones delirantes del *Manual de Psiquiatría*, en perfecta consonancia con el *Delirium Rating Scale*, que, en su ítem 2, incluye entre las opciones del test como síntoma de delirio próximo a lo severo las “Ilusiones visuales o alteraciones de la percepción, incluyendo macropsia, micropsia”.⁸⁰ “Lo que no es exagerado no vive”,⁸¹ por otra parte, era, en consonancia con una patología devenida principio poético, uno de los estribillos de la escritura laisecana.

La problemática de lo vasto y de lo nimio entrama una compleja relación con lo que es susceptible de ser denominado, con terminología algo residual, la “cosmovisión” de la novela: no existe, en *Los sorias*, sino una relación entre vastedades y nimiedades, relación que en ocasiones es jerárquica, inclusiva, y que, en otras, es de paralelismos y contigüidades. Ambas variables bosquejan dos conductas narrativas articuladas pero discernibles en términos teóricos. En las primeras, el todo contiene, abarca a sus partes, y las explicaciones de los acontecimientos o sus fundamentos son parte de una serie de causas o principios teo-teleológicos; en otras ocasiones en cambio, lo suelto, independiente y aislado, individual, se sitúa en un primer plano, y surge en estos casos una suerte de épica del “soldado desconocido”, una épica individual de la novela.

⁸⁰ La micropsia, o “síndrome de Alicia en el País de las Maravillas”, es un síndrome descubierto en 1955 por el psiquiatra inglés John Todd. Consiste, en términos generales, en un desorden neurológico cuyo síntoma principal es la alteración en la dimensión de los objetos que se perciben. Los objetos, de este modo, se agrandan (macropsia) o se encogen (micropsia) en la percepción distorsionada. “Visión” o “alucinación liliputiense”, en alusión a Gulliver, es otro nombre con el que se conoce este síndrome. (Kevorkian s/p).

⁸¹ “Quien no es extremo, quien no es exagerado, no vive” (Laiseca, *Los sorias* 83).

En el segundo capítulo de la tesis he postulado que Personaje Iseka habitaba o padecía “dos adentros y un afuera”: la interioridad de la pensión intersticial de Tecnoría, y la interioridad de su propia represión en la convivencia con los hermanos Juan Carlos y Luis Soria. Esta última interioridad se descubre contenida por una exterioridad, la ciudad tecnócrata, que exterioriza lo que Personaje Iseka había estado reprimiendo a lo largo de todo el primer capítulo. Esa contención se advierte inmediatamente en el discurso de Monitor, a quien observa en carne y hueso por primera vez, y ayuda a explicar las razones por las cuales Personaje Iseka se nota tan cómodo: “Por fin un jefe carismático” (33). La “contención”, por lo tanto, es literal: los residuos del pensamiento reprimido que Personaje Iseka destila una vez que por fin decide marcharse hacia el centro de la Tecnocracia son exactamente iguales al sentir y al funcionamiento del Estado tecnócrata, cuyas características he venido explorando con fines diversos. Estos pensamientos de un Personaje Iseka desconocedor de la Tecnocracia y del funcionamiento de sus vericuetos políticos, resultarán del todo familiares:

“Porque yo ya sé que mi Policía Secreta continuamente descubría complots y arrestaba cientos de sorias, en un sentido espiritual. Pero de qué me servía estar atrincherado detrás de mi cama, o tras mi chaqueta verde, tomar vino de desfile, etc., si no por eso dejan de filtrarse sorias por las zonas desmilitarizadas pese a que continuamente llamo a nuevas clases bajo las armas” (33).

La correlación entre esta sensación de desprecio respecto de los hermanos Soria y el sentir del propio Monitor puede rastrearse en el propio discurso del líder de la Tecnocracia, además de en los propios periódicos que venden en el sector tecnócrata de la ciudad compartida con Soria. Por otro lado, la perspectiva de Personaje Iseka, a continuación, resulta igualmente contenida, literalmente, por la propia realidad de la novela: “Le pareció descubrir (...) que los Soria no eran sólo dos ex compañeros de cuarto, sino la expresión de una propiedad teológica de desgaste. Como si en algún rincón del Cosmos estuviera un Dios del Mal dedicado sin descanso, día y noche, a la tarea de producir sorias y cagarle la vida a la gente” (31). En efecto, toda la novela es una parábola de la disputa entre, fundamentalmente, dos naciones, de las cuales Soria está firmemente comprometida con el Anti-ser y Tecnocracia titubea, porque Monitor mismo titubea y se encuentra “con una pata adentro y otra afuera”, es decir, entre el ser y el Anti-ser (762). Todo: desde la estrategia soria en el cuarto de pensión, que Personaje Iseka amplifica hacia lo militar en forma intuitiva, hasta la paranoia de sus

construcciones imaginarias, con Policía Secreta y bloqueos astrales al enemigo, es el bosquejo preciso del funcionamiento mencionado: el de inclusión de espacios, uno dentro de otro. La secuencia final sería aproximadamente la que sigue: *interior de Personaje Iseka-pensión intersticial-exterior, ciudad-plano teológico*. La relevancia de la serie no solamente está en lo que se ha desarrollado en el apartado dedicado a las condensaciones entre lo técnico, lo científico, y lo metafísico-teológico, sino también en su condición teleológica: todo desemboca, a través del recurso del paralelismo o de la yuxtaposición, en un motivo teológico de lucha del ser contra el Anti-ser, que ya Personaje Iseka intuye incluso antes de sentirse plenamente un ciudadano agenciado en lo tecnócrata: así, como es predominante en esta novela, la metáfora se literaliza: que los sorias sean percibidos por Iseka como “la expresión de una propiedad teológica de desgaste”, y que los intuya como configurados por “un Dios del Mal” son impresiones que, paulatinamente, se van constatando en los hechos.

Esta composición, de los pensamientos de Personaje Iseka a la batalla entre dioses, marca un sentido, un *telos*, una línea francamente dirigida hacia una finalidad. El paralelismo, por su parte, oficia análogamente a los comentarios de Fogwill sobre el árbol tulásico, la simbiosis, el fractal. La fórmula de esta convivencia entre el paralelismo y la *muñeca rusa* podría ser afín a la siguiente: *también cada elemento del conjunto, que todo lo comprende, lo comprende todo*. Las piezas nimias constituyen lo vasto; pero a su vez todo lo vasto está en lo nimio, en cada personaje. Esto dispara lo que he de dar a conocer como una “épica del soldado desconocido”.

Esta épica se demuestra, con una precisión tal que ingresa de lleno en el terreno de la trágica ironía, en el propio Personaje Iseka, que comienza la novela con su odio personal hacia sus dos compañeros de pensión y muere justamente en combate con sus dos compañeros de pensión. Este derrotero, al cual más de mil doscientas páginas no alteran en lo más mínimo pese a que todo se ha alterado ya, escenifica a la vez la irreductibilidad del elemento “nimio” que compone lo “vasto” y lo vasto mismo en donde se produce el encuentro fatal, paralela a la confrontación nimia, particular, entre un iseka y dos soria: la batalla entre Tecnocracia y Soria. La coyuntura, la fuerza de lo vasto cambia, al mismo tiempo, todo y nada. O, dicho en otros términos, Personaje Iseka es al mismo tiempo un odio personal y todo el combate teo-teleológico que propone y dirige la destrucción mutua.

Este doble juego entre paralelismo e inclusión se aprecia en cada una de las descripciones de episodios en los que se muestra a soldados soviéticos, sorias o

tecnócratas luchando contra máquinas, entre sí o contra robots. El caso más inmediato es el encuentro final de Personaje Iseka con sus antiguos compañeros de pensión, pero la novela tiene sus formas de autoexplicitación (desperdigadas, engañosas, muchas falsas y, por lo tanto, que hacen, de la lectura *a contrapelo*, no una mera opción, sino algo a lo que el lector está, por el modo en el que se autocritica el propio texto, obligado), y Personaje Iseka articula, al comienzo de la novela, en plena decisión de salir de la pensión intersticial, esta frase sobre los hermanos Soria: “Así, permanentemente esta agresión, este crimen absoluto. Matar a un individuo también es un genocidio” (25).

Todo lo nimio, en definitiva, remite a (y *es*) lo vasto, que tiene las formas de (y *es*) lo nimio: un hombre muerto es un genocidio, y por eso la tensión en la pensión intersticial *es ya* la batalla librada entre Tecnocracia, la Unión Soviética y Soria, que *es ya*, a su vez, una baldosa de la vastedad máxima del orden bélico: la del Anti-ser contra el ser. Las ínfimas batallas ya son las grandes, pero las grandes son la condición de posibilidad, teológica y metafísica, de las ínfimas. Por eso, los paralelismos son tales pero están estructurados en medio de una flecha que va de lo particular a lo general, de lo individual a lo colectivo o religioso, de lo nimio, en fin, a lo vasto. De allí su carácter *teleológico*, o bien, *teo-teleológico*.⁸²

Esta perspectiva, que se narra con el esqueleto de la inducción pero que termina brindando una explicación de estructura delirante,⁸³ permite ahora dar cuenta de su contratura, o bien de su parodia: la que parte de la desmesura, tanto en lo vasto como en lo nimio e igualmente articulados, como hipérbole a-funcional, anti-teleológica y, por lo tanto, aquella en que la coherencia entre estadio y estadio no resulta tan definida como

⁸² Cfr. Bataille, Georges, *Teoría de la religión*, especialmente el apartado “El ser supremo”, en el que se ponen en juego relaciones que pueden ser de utilidad para una profundización en la lectura de las que en mi trabajo se presentan.

⁸³ En Freud, “Lo característico de la [religión como] ilusión es que siempre deriva de deseos humanos; *en este aspecto se aproxima a la idea delirante de la psiquiatría*, si bien tampoco se identifica con ella, aun si prescindimos del complejo edificio de la idea delirante. Destacamos como lo esencial en esta última su contradicción con la realidad efectiva; en cambio, la ilusión no necesariamente es falsa, vale decir, irrealizable o contradictoria con la realidad. Por ejemplo, una muchacha de clase media puede hacerse la ilusión de que un príncipe vendrá a casarse con ella. Y es posible que haya sucedido en algunos casos. *Mucho menos probable es la venida del Mesías para fundar una nueva Edad de Oro; esta creencia se clasificará como ilusión o como análoga a una idea delirante, según sea la actitud personal de quien la juzgue. No es fácil hallar ejemplos de ilusiones cumplidas.* (...) Tras esta orientación que hemos tomado, volvamos a las doctrinas religiosas. Nos es lícito, entonces, repetir: todas ellas son ilusiones, son indemostrables, nadie puede ser obligado a tenerlas por ciertas, a creer en ellas. *Algunas son tan inverosímiles, contradicen tanto lo que trabajosamente hemos podido averiguar sobre la realidad del mundo, que se las puede comparar -bajo la debida reserva de las diferencias psicológicas- con las ideas delirantes.*” (Freud, *El porvenir* 31. Las bastardillas son mías.)

en la línea que dominaba en el caso anterior.⁸⁴ El caso intersticial de la novela lo constituye un personaje que se viste con el ropaje del “soldado desconocido”, ejemplificado en el caso anterior, pero cuyo lema es a tal punto hiperbólico e infundado, que ni siquiera se detiene en la fe como pretexto delirante legitimado. El “sabio loco”, radicalmente solitario y autónomo, verbaliza, antes de destruir enorme cantidad de enemigos tan sólo presionando unos pocos botones, el siguiente slogan: “a las guerras las gana uno solo y si no no” (1268). Este ejemplo funciona, ni más ni menos, como una suerte de contracara desacralizante de la frase anteriormente citada, “Matar a un individuo también es un genocidio” (25). La inversión paródica se produce porque, en su versión “seria”, las batallas se mantienen entre conjuntos equivalentes en fuerza: personas individuales contra personas individuales, naciones contra naciones, dioses contra dioses. El desplazamiento de un conjunto contra el otro despliega la parodia: una nación descargando toda su artillería contra una persona inofensiva, un dios descargando contra una nación inofensiva todo su poder⁸⁵ o, como es el caso del “sabio loco”, una sola persona contra dos superpotencias.

La descripción inicial de este personaje es parte en este caso de lo vasto. Si el ejemplo anterior, además de paródico, se condecía con una suerte de “filosofía de la micropsia bélica”, esta descripción lo sitúa, a través de un narrador que fracasa felizmente (para nuestras hipótesis) en su intento de neutralidad, en una especie de “macropsia inmobiliaria”: “En los arrabales de Monitoria, donde comenzaba el campo, vivía el último sabio loco de la Tecnoocracia. Poseía una casa de planta baja y primer piso, con setenta y dos pináculos o altillos (en vez de siete), un terreno de cuarenta mil metros cuadrados y medio kilómetro de túneles, pasadizos, secretos, laboratorios, etc.” (1263). La observación del narrador llega a tiempo: “(en vez de siete)”. Este comentario marca el parámetro de la normalidad respecto del cual se produce el desborde y la hipérbole. La parodia, como se sabe, remite etimológicamente a un “canto a la par de”, un doble distorsionado, en este caso respecto de un parámetro de normalidad. La escala, monstruosa, del inmueble del “último sabio loco”, resulta, así, subrayada por el

⁸⁴ Traigo nuevamente a colación aquí las distinciones entre “delirios bien sistematizados”, “delirios mal sistematizados” y “delirios polimorfos” de la psiquiatría, por un lado, y “delirio creador” y “delirio patológico” en *Los sorias*.

⁸⁵ Es tentador, en este caso, pensar que los episodios (por ejemplo, los bíblicos o los míticos) en los que un dios descarga su ira contra una ciudad, no son una parodia de la guerra únicamente porque se pone un valor moral y una intención didáctica en primer plano: dejar de lado la soberbia, ser piadoso, no rebelarse contra lo establecido. Sólo la moral, subrayada como justificadora de las descargas de ira de los dioses, detiene el mecanismo formal de la parodia. Sin esa moral, un dios aplastando una ciudad en un solo segundo y “por que sí” resultaría, en términos bélicos, una burla.

paréntesis. La megalomanía, constitutiva de la definición del delirio y reforzada aquí por el adjetivo “loco” y la descripción de sus conductas, además del “slogan” citado más arriba, terminan por enmarcar la zona de lo vasto en estos casos “desacralizados”: lo vasto, lo nimio, carecen de fin y se convierten en fines en sí, en des-propósitos:

“Algunos meses antes de la llegada de Personaje Iseka a la Tecnocracia, había comenzado en todo el país una gran campaña contra los contrabandistas de fósforos a pilas. Los mencionados adminículos eran un invento tecnócrata. Servían para encender cigarrillos, el gas de la cocina, madera o papel, una vez y otra, durante larguísimo tiempo. Tenían el tamaño de un fósforo de madera común. Sus diminutas pilas de energía resultaban increíblemente longevas. Los habitantes de Soria intentaron plagiar el invento, pero logrando resultados muy pobres. Sus fósforos eran grandísimos, además no duraban tanto y salían más caros” (53)

Es relevante subrayar el hecho de que, aunque en sí mismo resulte algo inverosímil, hay en todos estos casos un parámetro de referencia explicitado en la desmesura. La estructura descriptiva es clara: lo vasto, lo nimio, aparecen bajo la forma de lo desmesurado, de lo exagerado, como principio del delirio en sí mismo. Esto, como se va advirtiendo con los ejemplos mencionados, conformaría lo que he denominado, en su momento, la diferencia más importante entre el delirio creador y el delirio patológico o “chasco” (remito al apartado 2.3.). El caso del propio “sabio loco” es central en esta distinción. Desmesurado “por ideología”, su hipérbole es el fracaso por ser hipérbole en sí, sin teleología. Otro, menos cómico y más “heroico”, habría sido su destino de haber puesto su desmesura al servicio de una causa: “Si actuando en el anonimato, con pobreza de medios, había logrado fabricar semejantes chichis, qué no habría hecho con el auxilio de Campo de Marte, sus Máquinas Centrales y laboratorios gigantescos en las épocas de gloria” (1268). La diferencia entre un delirio sin más que el delirio como “cosa en sí” (566, 598, 958) y el delirio como ser-en-relación-con, es decir el teleológico, es lo mismo que separa un delirio “épico” de uno “paródico”. Al tratarse de delirios, sin embargo, el manto de la parodia envuelve, en última instancia, a los dos, pero deja en evidencia mayor al segundo, que sería algo así como una “parodia de la parodia”.⁸⁶

⁸⁶ “Así pues, hay en la locura tal como la analiza Diemerbroek dos niveles: uno, el que se manifiesta a los ojos de todos: una tristeza sin fundamento en un hombre que se acusa erróneamente de haber asesinado a su hijo: una imaginación depravada que se representa demonios; una razón desmantelada que conversa con un fantasma. Pero más profundamente se encuentra una organización rigurosa que sigue la armadura sin falla de un discurso. Ese discurso, en su lógica, apela en él a las creencias más sólidas, avanza por

El tema de lo “en sí” y lo “en-relación-con” como parodia y parodia de parodia respectivamente, queda evidenciado en la siguiente misiva que el Kratos de Campo de Marte, Eusebio Aristarco Iseka, envía a Monitor, en última instancia, para corregir en él su brutal indistinción entre delirio patológico y delirio creador:

“Deberán terminarse para siempre los proyectos soñadores para destruir a los sorias en un minuto y otros parecidos. Gran cantidad de dinero, técnicos y máquinas electrónicas irremplazables, están al servicio de investigaciones estúpidas, tales como verificar cuántas toneladas de pájaros vivos hay en el gran cinturón de pájaros, existente al sur de Soria, occidente de Rusia y norte de Tecnocracia; esto, para mencionar sólo una de la tantas iniciativas descabelladas” (964)

En este pasaje, el Kratos no cuestiona en absoluto al delirio como tal, sino su falta de *thelos*. El Kratos, de este modo y saliéndose del delirio patológico para posicionarse estratégica y políticamente en el delirio creador, se manifiesta, para diagnosticar el error, a través de adjetivos que forman parte de la familia semántica del delirio: “descabellado”, “soñador” en su acepción más escéptica, “estúpido”. El contenido de estos proyectos (o su crítica, justamente, a su falta de contenido y dirección) es, literalmente, “ninguneado”.

Esta forma de delirio, la inconducente y la tendiente a lo en-sí, es asimismo, por lo tanto, vinculada con el nihilismo y, como puede deducirse consiguientemente, con las prácticas vinculadas a la más grande parodia de la existencia, del ser: el Anti-ser. En épocas en las que, en Tecnocracia, reinaba todavía el caos y la bajeza teológica-moral, se describe una orgía colmada de escenas desmesuradas y sin *thelos*, *nihilistas*:

“Teníamos allá a la Orejaria Coca (...) Supo usar durante más de veinte días corpiños y bombachas hechos con alambre de púa. (...) Después, notando que caía en el nihilismo y la confusión, pues ya nada la satisfacía, para desprenderse de todo ello decidió cambiar su vida en forma más bien radical: ahora se alimentaba exclusivamente con el licor seminal de cincuenta y ocho amantes, a quienes se los extraía, cuando estaban dormidos o distraídos,

juicios y razonamientos que se encadenan; es una especie de razón en acto. En suma, bajo el delirio desordenado y manifiesto reina el orden de un delirio secreto. Y en ese segundo delirio, que es, en un sentido, pura razón, razón liberada de todos los oropelos exteriores de la demencia, se recoge la paradójica verdad de la locura. Y esto en un sentido doble, puesto que se encuentra allí, a la vez, lo que hace que la locura sea verdadera (lógica irrecusable, discurso perfectamente organizado, encadenamiento sin falla en la transparencia de un lenguaje virtual) y lo que la hace verdaderamente locura (su naturaleza propia, el estilo rigurosamente particular de todas sus manifestaciones y la estructura interna del delirio).” (Foucault, *Historia* 365-366).

mediante unas raras maquinatas denominadas “sorbedores”. Se inquirirá, sin duda, el por qué de un recurso tan insólito habiendo medios más sencillos y gratos. (...) se me ocurre una sola explicación: había decidido mantener en su psiquis un rinconcito cariñoso lleno con los trastos de sus antiguas ideas y formas de sentir” (332)

La comicidad de este fragmento consiste en dar cuenta, mediante una disposición textual que parece especificar dos niveles de desmesura en los actos de la “Orejaria Coca”, a saber uno “nihilista” y otro posterior a un “cambio radical”, en verdad de un solo estadio: el “nihilista”, el del delirio inconducente que hace que el propio narrador quede desconcertado (marcando con ese desconcierto, de paso, el parámetro de “normalidad” en que la parodia pisa para efectuar su coro). No hay ejemplo, aquí, de los actos de este personaje después de su “cambio”, sino un ejemplo de sus actos sostenidos excepcionalmente en “sus antiguas ideas y formas de sentir”. Nada de esto es sino, como bien se describe, “nihilismo”. Y lo es precisamente porque el narrador sienta con claridad que a todos estos actos les falta un “por qué”.

Hacia el cierre de este ítem, una idea que puede ser tentadora: los cruces entre lo teleológico y lo no teleológico, entre delirio patológico y delirio creador, son los que constituyen los efectos de mayor tensión: la fuerza, casual, nihilista o de una convicción que parecía vana y sin *telos* (“a las guerras las gana uno solo y si no no”), en determinadas ocasiones, se enmarcan, si pretenderlo, en un *telos* más digno y heroico, generando una suerte de “soldados inocentes” o “inimputables”, sin conciencia de sí o con poca conciencia de sí, cuya inocencia deriva en una de las convicciones más firmes de toda la poética de Laiseca: aquella según la cual los sanos son “sanos de mierda”; su inversión es, en Deleuze-Guattari, la propuesta del delirio como “una salud”. Incluso, y fundamentalmente, el delirio paródico, por vuelta dialéctica, pasa de ser una parodia del heroísmo a ser un heroísmo que posee las formas de lo paródico, pero que, al estar enmarcado poco voluntariamente a un *telos* trascendente, sin embargo no lo es.

El caso paradigmático lo constituye aun el sabio loco en el que he venido deteniéndome. Es particularmente relevante estudiar su caso, debido a que obliga, de cierto modo, a corregir al propio narrador de la novela, y enfatiza la idea según la cual la propia novela fuerza a una lectura *a contrapelo* de sí misma, como he dicho ya.

Algunos párrafos atrás he incluido, para dar cuenta de la diferencia entre delirio patológico y delirio creador, una cita sobre el sabio loco que incluía al narrador, y en la

que éste decía que “Si actuando en el anonimato, con pobreza de medios, había logrado fabricar semejantes chichis, qué no habría hecho con el auxilio de Campo de Marte” (1268). El “reclamo” del narrador tiene que ver con la falta de *thelos*, que acarrea una consiguiente falta de medios (es que el *thelos* es cuestión de Estado en Tecnocracia, un Estado que está “más cerca de un gobierno imperial y teológico que de una democracia” -53; Nota 6-) en el “sabio loco”. Esta consideración, no obstante, no tiene en cuenta que, por fuera del *thelos* del Estado, el valor de los actos del “sabio loco” pasa por otro *thelos*: el poético, el de la épica involuntaria de un loco puesto, desequilibrado en sus objetivos, al servicio de la batalla teológica y política. Su “a las guerras las gana uno solo y si no no” es el lema de su inimputabilidad y de su extravío teleológico, pero, al mismo tiempo, es la propia locura lo que hace retroceder y atemorizar a los ejércitos sorianos, chanchinitas y soviéticos durante seis días. Desde el delirio por el delirio mismo, sin *thelos*, se configura la realidad en esos seis días, y no es casual que, por un lado, Monitor exteriorice su optimismo ni que se incluya la hipótesis según la cual “los Dioses se habían decidido, de una buena vez por todas, a intervenir para darles personalmente la victoria” (1269). Los dioses, el elemento más significativo del *thelos* de la batalla en la novela, se yuxtaponen al que es probablemente el personaje más delirante de la novela y unifican sólo en ese instante un “verdadero físico” con un “verdadero moral”.⁸⁷ Este acercamiento no comprueba simplemente el carácter delirante del *thelos* en toda la novela, incluso en su versión de delirio creador, y por lo tanto la proximidad de superficie y apariencia existente entre ambos delirios, sino que, fundamentalmente, hace del loco, del delirio como cosa-en-sí, una pieza existente y por momentos valiosa precisamente por la autonomía que le proporciona su locura.⁸⁸

⁸⁷ “...la *Enciclopedia* distingue el “verdadero físico” y el “verdadero moral”. El “verdadero físico” consiste en la justa relación de nuestras sensaciones con los objetos físicos”; habrá una forma de locura que estará determinada por la imposibilidad de acceder a esta forma de verdad, especie de locura del mundo físico, que abarca las ilusiones, las alucinaciones, todos los trastornos perceptivos; “es una locura escuchar conciertos de ángeles, como ciertos entusiastas”. El “verdadero moral —en cambio— consiste en la precisión de las relaciones que vemos, sea entre los objetos morales, sea entre esos objetos y nosotros”. Habrá una forma de locura que consistirá en la pérdida de esas relaciones; tales son las locuras del carácter, de la conducta y de las pasiones: “Son, pues, verdaderas locuras todas las extravagancias de nuestro espíritu, todas las ilusiones del amor propio y todas nuestras pasiones cuando son llevadas hasta la ceguera; pues la ceguera es el carácter distintivo de la locura.” (Foucault, *Historia* 376-377). Esta distinción es confrontable con mis especulaciones acerca del delirio con *thelos* y el delirio sin *thelos* en el caso que aquí me ocupa. El “sabio loco” podría habitar, en el marco de la novela, una forma de “verdadero físico” en tensión con una forma de “locura moral” en su ausencia de *thelos*. Los reproches que recibe provendrían desde este flanco, manteniendo, siempre, a lo teológico en un lugar ambivalente entre el delirio y la ilusión (v. mi nota 83).

⁸⁸ En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno remite a la ruptura de la necesidad del *decir* para criticar la realidad imperante y pide a la obra un distanciamiento *formal* respecto de la realidad, que impida toda posibilidad de diálogo con esa realidad, para conservar, en su radical autonomía, una trinchera

3.4. Explicitaciones desplazadas

Estoy donde no soy descrito; soy
descrito donde no estoy

(Paráfrasis lacaniana)

Este apartado da provisional término al núcleo del abordaje crítico de la poética del delirio a partir de la hipótesis según la cual los procedimientos y formas arriba trabajadas funcionan, en todos los casos, no como un delirio anárquico y azaroso, innominable, es decir: no como algo de prefijo negativo, sino como una poética, del mismo modo en que Roberto Ferro, en su texto “De la genealogía a la referencia”, define *genealogía*, es decir, como “...una red de insistencias con la que [es posible] renombrar algunos puntos de sutura entre la inquietud de la lectura y la permanencia inestable de los textos, figurando una cartografía temporal” (Ferro, *La narrativa* 6).

Es fundamental aquí, como apartado de clausura del capítulo, recordar que muchos de los temas abordados en él pueden enmarcarse en este apartado, pero que abordo aquí, en toda su particularidad, un elemento otras veces mencionado con cierta ligereza. Una particularidad cuyo gesto más significativo podría ser el diálogo entre el uso de los procedimientos de delirio con la explicitación, dislocada, desplazada, a propósito aparentemente de otros temas, de esos mismos recursos. El trabajo en este punto involucra, por lo tanto, una labor crítica en tanto que artística.⁸⁹

El funcionamiento general de este diálogo entre los procedimientos *en acción* (poética) y *la explicitación* (crítica, teoría) de esos mismos procedimientos en otras capas, para otros casos, a propósito de otras cosas (por eso, la explicitación está desplazada, dislocada en sentido estricto: dis-locus; “sacado de su sitio”), remite al ítem “Totalitarismo”, en el que se dio cuenta de una insistencia, por parte de la novela, en concentrar este *diálogo* aludido en la figura de Monitor.

infranqueable por un sistema que todo lo fagocita para transformarlo en mercancía. Una de las principales reivindicaciones, en Adorno y probablemente en el delirio laisecano, es la de la autonomía como objeto impugnador y como variante que resiste lo hegemónico.

⁸⁹ Véase, a propósito de esta posición, el por Laiseca siempre calurosamente recomendado libro de Oscar Wilde *El crítico como artista*.

Como en cierta medida lo había indicado para el caso de la arquitectura y decoración en la novela de Laiseca, sucede, en ocasiones, que las formas arquitectónicas “coinciden” con las formas de la novela: los “dobles fondos”, la paranoia, lo desmesurado y excesivo, lo recargado y ecléctico. Esto puede, asimismo, ser notado, como lo he hecho, en otros casos. Pero se hace necesario darle a esta insistencia el lugar que merece: el de una práctica que atraviesa casi siempre, despareja y transversalmente, los recursos, insistencias y formas en las que ya he reparado.

La forma arquetípica de este desplazamiento, de esta dislocación de los procedimientos y de su propia teoría, se lee en la siguiente cita: “... el Monitor habló de la siguiente guisa con su flamante Kratos de Minerales Raros...” (577). Este pasaje, que puede ser uno entre muchos o un fragmento narrativo “al paso”, creado para construir y enfatizar lo posterior (en este caso, lo que Monitor dijo), es sin embargo merecedor, al menos, de un breve comentario. Más de ochenta páginas atrás de la cita aquí anotada, el capítulo “La Monitoría de las Lenguas financia el delirio” (491), al que regresaré en breve, describe la variada fauna de locos que se tornan funcionales al Estado en múltiples frentes. Entre estos personajes se describe al “Influible” (cuyo nombre, más allá del apodo, es Iseka 42.008 ABSZ). La mejor descripción del personaje la aporta el Obsecuente, otro de los locos favoritos de la Monitoría de las Lenguas: “—No le haga caso, Excelencia. Siempre habla de la misma guisa que el último libro que leyó. Y hasta yo mismo me influyo de él indirectamente. Ahora se le ha dado por los libros de caballería. Esto puede seguir así sus buenos tres meses hasta que empiece a leer las *Memorias* de Rommel” (498). El Influible, como “réplica de tono”, contagia al Obsecuente (“Siempre habla *de la misma guisa* que el último libro que leyó. Y hasta yo mismo me influyo de él indirectamente.”), que trae, en su propia explicitación teórica de la conducta del Influible, restos del procedimiento de aquél. El narrador, influido por el Influible, a su vez incurre en su “réplica de tono” con su “...el Monitor habló *de la siguiente guisa...*”. Estos contagios no son, por supuesto, ni casuales ni inocentes, sino, bien lo señala el Obsecuente, *indirectos*. Aparecen en un nivel narrativo, el de los personajes, y saltan a otro, el del narrador. Cuando llegan al otro nivel, la explicitación del procedimiento o de la “conducta” está no aquí, sino en otra parte: en el nivel de los personajes. Los procedimientos, al funcionar cada uno en varios niveles pero al no ser explicitados toda vez que se dislocan, que se trasladan, que se *reterritorializan*, quedan sólo *indirectamente* explicitados. Este panorama invita a pensar acerca de las estrategias de legibilidad que instala un autor para su propia obra, y en qué medida cada autor

ofrece o no un mapa (un candelabro) para sus bosquejos. La sutileza de la exposición de ese mapa, si el mapa se ofrece desde la elipsis o desde lo explicitado, y cómo se construyen esas elipsis y esas explicitaciones, constituirían una cantidad y calidad de problemas atendibles en otra tesis, una tesis que desde luego deberá partir desde o trabajar con el concepto de Ricardo Piglia de "lectura estratégica", ya aludido en el ítem sobre totalitarismo, y con sus apreciaciones e hipótesis sobre Borges y, fundamentalmente, Macedonio Fernández, además de sus propias estrategias.

Pero la "estrategia de lectura" y la "estrategia de legibilidad" aquí propuesta podrían ser dos estadios distintos de lo que puede englobarse como la estrategia general de un escritor. Piglia señala, por un lado, un gusto personal por escritores como Macedonio, quien "Escribió toda su vida y sus libros están llenos de prólogos y de avisos al lector y de anuncios y opiniones sobre sus libros pero en vida podríamos decir que se negó a publicar" (Speranza, *Primera Persona* 121) y, por otro, aprecia en Borges su claridad para constituir, como crítico, un espacio que "decodifique" en forma pertinente lo que escribe (Piglia, *Crítica y ficción* 161). En ese mismo terreno, para definir la "lectura estratégica" de un modo general, afirma:

"Cuando un crítico dice que ve un corte y una renovación por ejemplo en Manuel Puig en lugar de Cortázar, parece que estuviera opinando sobre la base de una objetividad que tiene que ver con la construcción de tradiciones y contextos, pero en realidad también está pensando, sin decirlo, en función de una cierta estrategia de apropiación de la literatura. Define una tradición porque imagina que tiene una lectura renovadora para enfrentar a las tradiciones críticas dominantes. En el caso de un escritor, como esa poética está más presente, las relaciones resultan más nítidas" (Piglia, *Crítica y ficción* 160)

Y, finalmente, no es otra cosa que eso mismo lo que Piglia hace cuando trabaja desde la crítica los espacios para incorporar su literatura y sus códigos en los que ella debe ser preferentemente leída:

"Usted busca, sin embargo, el origen de la novela argentina contemporánea en Macedonio.

Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído, que **Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción**. Si volvemos a lo que hablamos a principio, diría que en ese sentido **Macedonio es la antítesis de Sarmiento**. Por un lado en política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la

intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad.” (Piglia, entr. por *Cuadernos de Recienvenido* s/p. Las negritas pertenecen al original)

Entre dos esferas, la de la teoría o crítica y la de la ficción, se arma la estrategia de lectura. La estrategia de legibilidad, o de *legibilización*, para ser más preciso, remitiría, en cambio pero en la misma dirección, a una búsqueda de decodificación relativa de las formas atravesadas *en la propia ficción* o en el mapa general de las ficciones propias. No habría, o no sería necesaria, con los riesgos que ello implica, ninguna estrategia ni en el “afuera” ni en el discurso crítico. De esta manera, en una novela como *La ciudad ausente* discernimos, ilustrados por una noción general de *literatura argentina* o avisados por las entrevistas a Piglia, relecturas de obras y de procedimientos ya existentes en obras que no son de Piglia, como el caso de Macedonio Fernández, y, guiados por entrevistas y por las líneas a las que la propia crítica de Piglia nos remite, conocemos las líneas de su ficción. En Piglia, como en los lectores estratégicos a los que Piglia alude, las referencias están, primero, afuera de la ficción. Una estrategia de legibilidad, en cambio y como en el caso de Laiseca, es autista: abre, instauro, suma, resignifica procedimientos, y otra voz, o un personaje, o la descripción de un espacio, o de un decorado, o de un edificio, la explicitan desde otro lugar.

Desde luego, esto que he llamado estrategia de legibilidad exige como requisito excluyente que se lea cada libro, cada construcción gramatical y fundamentalmente cada palabra a través de la lente del delirio paranoico, mucho antes que desde las entrevistas a Laiseca o su crítica. Porque todo está, ya, aquí: la voz crítica, la voz de la entrevista, la voz de la ficción. Pero todo, a su vez, está, como en el ejemplo del Influido, dislocado: registrado allí y *también* al servicio de otro nivel, de otra cosa.

Esta posición de lectura contribuye a comentar un aspecto del que, probablemente, sea el capítulo más enigmático y significativo de la novela: “El falso Bayreuth”. Es, por lo pronto, el más extenso, y el que articula la parábola teológica de las obras de Wagner *El anillo del Nibelungo* con la situación teológico-moral de Monitor y la Tecnocracia. Que estas obras sean interpretadas por los linyeras, en un teatro construido con materiales propios de linyeras, sería también objeto de una extensa disquisición sobre el papel de estos personajes, de esta “clase teológico-mágica” en *Los sorias*. Lo cierto es que estas más de sesenta páginas, colmadas de descripciones acerca de la estructura montada por los linyeras para la construcción de una suerte de Bayreuth “clase b”, y de la narración de su puesta en escena, abultan más que en ninguna otra

parte de la novela un arsenal de detalles. El proyecto, por otra parte, se anuncia desde el principio como un delirio (895). El capítulo entero, por lo tanto, puede percibirse como decididamente aburrido. Deliberadamente aburrido. De un innecesario exceso. Y esto no puede deducirse desde una difusa teoría de la recepción ni desde un impresionismo devaluado hace un siglo, sino de las propias marcas del texto: “Era admirable todo este gigantesco esfuerzo; pasmaba tal despliegue de energía fantástica en una cosa aparentemente inútil” (919). El narrador, o en realidad Laiseca y sus procedimientos, parecen saber perfectamente de lo excesivo del capítulo. El término “aparentemente” actúa, justamente, como un marcador de esa conciencia. En este capítulo, el falso Bayreuth se termina incendiando a causa de estar confeccionado principalmente con papel y otros materiales inflamables. Ese incendio perturba al Vicesubsecretario enviado por el Gobierno, quien advierte la posibilidad de que el incendio sea una señal de la decadencia de la Tecnocracia. Lo “aparentemente inútil” de este capítulo, extenso y descriptivo, deviene el capítulo central en el aspecto moral y teológico de la novela. Todo lo que es inútil, en esta novela, y todo lo que está al servicio del delirio, es lo que debe ser leído como central, o al menos no como periférico ni como *negativo*. Como con el caso de las edificaciones (dentro de las cuales podría haber incluido el caso del falso Bayreuth) y de la decoración, lo que se apunta sobre estos objetos particulares supone una condensación semiótica en la novela y, también, en la poética de Laiseca. Estos detalles, en *Los sorias*, nunca hablan de una sola cosa, sino, al menos, de tres: del detalle particular (el incendio del teatro de los linyeras), de las implicancias de este detalle particular en las preocupaciones centrales de la novela (que este incendio sea una señal de la decadencia de la Tecnocracia) y las implicancias poéticas de este detalle particular (son, aquí, el delirio y las formas de lo marginal lo que constituye la legalidad de la novela, y ese delirio es al mismo tiempo una comprometida forma de realismo). Los elementos descriptivos, entonces, de la novela, son desplazados elementos de autorreferencia, y la narración de una batalla moral, teológica y militar es, al mismo tiempo, una poética que se narra y que narra, también, su propia teoría, su propia crítica.

El siguiente fragmento, que señala la relación de *El Supremo Graznador* (nombre de la “novela de la Tecnocracia” que escribe Personaje Iseka) con sus lectores, caracteriza el modo en el que actúa, al mismo tiempo, una crítica *sobre* la novela de Laiseca y *en* la novela de Laiseca. En este sentido, también la novela es formalmente totalitaria: no hay absolutamente nada que deje fuera, a consideración. Todo lo contiene

en la especulación ficcional, incluso su propia recepción.⁹⁰ A esta novela de Personaje Iseka, una vez transcrita en parte por el narrador, le sigue la siguiente glosa:

“[La novela] se limitaba a la descripción de personajes de la dictadura: el Monitor, el architraidor Tofi, etc. Con otros nombres, por supuesto, pero resultaba muy fácil identificarlos.

(...) La gente (...) no comprendía cómo era posible que esa novela, ferozmente satírica para con la dictadura tecnócrata y ofensiva para con el Monitor —a quien dejaba en ridículo—, no fuese secuestrada y quemada, y su autor encerrado en un campo de concentración.

(...)

En opinión de Katel la obra era despareja, contradictoria, juvenil; había iluminación, pero entorpecida a cada rato por cúmulos de futesas. Después de todo, ¿cuál era la tesis del autor? ¿Estaba a favor o en contra de la Tecnocracia? ¿Acaso lo sabría él, por lo menos? *¿Era consciente de lo que parecía estar diciendo, o las entrelíneas serían un invento del lector y a más lectores más entrelíneas? Cada vez que suponía estar cerca de la respuesta, Katel rebotaba contra otro espejo o su lucidez se diluía en las galerías góticas de un nuevo laberinto.* De cualquier forma el Kratos estimaba que la novela era bastante pretenciosa e insolente, y su autor un arrogante boca larga. *Habría pensado que algunas cosas estaban puestas exclusivamente para confundir, si no fuese porque le constaba que el otro tenía una gran confusión. (...) “Niñito caprichoso (‘a la alemana’, como quien dice), evadido de la realidad; se cree que la Tecnocracia es suya” (...)* El tal Personaje Iseka, —le pareció recordar vagamente que en cierta ocasión le mandó una carta— había tenido muchísima suerte, definitivamente” (469-470. Las bastardillas son mías)

Este pasaje es de una importancia capital, en la medida en que se explicitan problemas que no le son ajenos al autor y que, por lo tanto, no son aquí “forzados”, sino subrayados: la conciencia o inconsciencia respecto de lo que se escribe, la elaboración de las “entrelíneas”, la poética de la confusión y nuevamente, la conciencia o inconsciencia del autor en esa construcción poética. Todos estos son elementos de la poética de Personaje Iseka, y sus lectores-críticos (“la gente” y “Katel”) están incorporados en la narración de los sucesos de esta novela. Pero, y justamente por lo que se ha venido trabajando hasta aquí, es ineludible la hipótesis según la cual muchos de los elementos aquí “criticados” guardan una relación estrecha con la propia novela de la que Personaje Iseka es eso; *personaje*. Los niveles de explicitación están desviados,

⁹⁰ En este sentido, si la hipótesis sobre los pasajes de Macedonio Fernández y sus tendencias a injertar ficción en la realidad son un punto de referencia, por ejemplo, en las lecturas que sobre su actitud estética hace Ricardo Piglia (*Crítica y ficción* 130-131), puedo señalar, en cambio, que Laiseca “repatria” la realidad al territorio de la ficción (“realismo...”) pero sin resignar el delirio de esa misma realidad repatriada (“...delirante”).

torcidos, dislocados nuevamente, y en esta dislocación queda habilitada una pregunta en relación con algo que ya está incluido en la propia crítica a *El Supremo Graznador*: ¿en qué medida asistimos a una novela que *se sabe a sí misma* y en qué medida hay confusión real? ¿En qué medida se conoce si *Los sorias* es una novela a favor o en contra de la Tecnocracia? ¿En qué medida, fundamentalmente, lo que se desplaza funciona de la misma manera en su nueva esfera que en aquella en la que estaba originalmente? Es decir... ¿en qué medida, finalmente, los elementos criticados en *El Supremo Graznador* siguen siendo viables para una crítica de *Los sorias*? Sin dudas, ni aquí ni en ningún otro caso se trata de un paralelismo perfecto, sino de una serie de traslaciones que van perdiendo huellas e incorporando propiedades nuevas en el camino. Quien intente confeccionar el mero juego de paralelismos, se tropezará, justamente pero en parte, “contra otro espejo” o su lucidez se diluirá “en las galerías góticas de un nuevo laberinto”.

Si los registros en la novela de Laiseca se caracterizan por contrastes y alternancias, entre cuyos casos podría, al menos, mencionar, por un lado, el de los empleados telefónicos y su lenguaje marginal (45), el de las alternancias de Monitor entre el tuteo y el voceo⁹¹ y, por otro, el de los linyeras, quienes, arropados de harapos, son dueños de una oratoria y de un léxico que se desentiende por completo de su propia coyuntura, la propia novela explicitará, en otro pasaje, que “Con el paso de los años todo se volvió más informal, directo, y aparecieron los vulgarismos en el lenguaje” (737); si los recursos rotos que utilizan los linyeras para construir su falso Bayreuth (“Es cosa marginal y nuestra”, se expide Moyaresmio Iseka cundo el Estado intenta ayudar económicamente el proyecto linyera del falso Bayreuth -900-) se condicen con los que utiliza el propio autor (“Texto en alemán y traducción, extraídos del libreto editado por Discos Columbia S.A.”, reza una nota al pie, página 927); si la razón de la utilización de los recursos, en esos linyeras, de crear un *proyecto marginal* se condice con la completa y ensañada desacralización de las fuentes en las notas al pie y en el antojadizo manejo de personajes históricos, países, religión, tabúes sociales como la tortura y otros, además de en la utilización de materiales marginales incluso en el

⁹¹ “—¿Ningún otro chiste, decís? Oh, ¿pero por qué? Prosigue, prosigue, ¿qué más? ¿Qué nuevo chascarrillo vas a mandarte? —al Monitor le encantaba mezclar el tuteo y el voceo dentro de la misma oración.” (685)

léxico;⁹² y si, finalmente, un insecto-robot es descrito en términos homólogos a los que utilizara el Kratos Katel para describir la novela de Personaje Iseka, que era a su vez una zona de similitudes con la propia *Los sorias*,⁹³ estamos, entonces, frente a una novela hecha de superposiciones y en las que no habría una zona central en donde se unificuen los niveles en relaciones causales precisas u organizadas. Todos los elementos están dispuestos como explicaciones de sí mismos y, a su vez, como explicaciones posibles y parciales de elementos de otros niveles, particulares ellos o generales. La imposibilidad de asimilar, de asir el circuito general se corresponde parcialmente, al mismo tiempo, con la imposibilidad parcial que tiene el delirio de asir los significantes y narraciones que remiten a la realidad.⁹⁴

⁹² “Con furia cayó el telón. Había finalizado la primera ópera de la tetralogía. Entonces se oyó un ruido horrisono, llamado piñoneo, que es una forma estruendosa de aplaudir con las llaves, poniendo el manajo en una mano y golpeando la palma con otra” (934); a esta necesidad de explicar el uso de un término, hay que agregar toda la jerga antisacra utilizada en la novela y cuya muestra más cabal es acaso el tango más famoso de Tecnocracia: “Qué conchaza tenía la vieja,/todas las noches en ella guardaba el piano,/luego de haberlo plumereado/y envuelto en celofán./Viejo puto,/todas las hechicerías que quedaron sin venganza./Viejo puto, las viejitas yeguazas con sus yeguarizadas./Viejo puto,/como pululan los sorias en su progresión./La sumatoria infinita de la concha tendiendo a cero./La verga desmesurada como integral indefinida y las constantes/variables./¿Dónde está?/¿Dónde está?/¿Dónde está la teta calculada con el auxilio de pi?/Tres catorce quince nueve veintiséis cinco treinta y cinco./¡Tclang! Como los guitarristas, de Gardel.” (189-190).

⁹³ “Mire mi Monitor que todos los que intentaron dibujar, describir o fotografías a esas bestias, fracasaron. Sus biólogos, por ejemplo, son incapaces no obstante haber observado el progresivo desarrollo de las proteínas en los tanques. Usted mismo no puede, pese a que los soñó. Es posible por partes y en líneas generales, pero cuando la gente trata de particularizar determinados detalles es como si debiera cuadrar miles de pequeños círculos. Se torna una tarea sin esperanzas.” (761) Esta descripción abarca el tópico sobre aquella novela de Personaje Iseka, que guiña a *Los sorias*: la de una novela inasimilable, imposible de ser comprendida “en términos generales”, una pieza en la que los laberintos y la perdición acechan a cada momento.

⁹⁴ Invito a visitar el ítem “Totalitarismo” para leer en esta clave, ahora, la figura de Monitor.

CAPÍTULO 4: EL DELIRIO COMO CONTRAPODER

Este capítulo pretende atender ciertas especificaciones que han quedado, en otros apartados, sugeridas pero no lo suficientemente desarrolladas. Es en realidad una tentativa acerca de la consideración y los alcances del delirio como formas de subversión, por ahora, en un sentido amplio.

Seleccionados y trabajados los elementos en acción de una novela que delira; desarrollada la positividad del delirio en la configuración de una poética y sugerida una estrategia de relacionamiento entre la (posible) cartografía literaria nacional y la novela en cuestión de Laiseca; sentados los límites de este estudio y los peligros de intentar sistematizar demasiado enfáticamente determinados elementos de algo que no hace *sistema* sino *máquina* y *rizoma*, desde el legado de la filosofía deleuziana, debo preguntarme ya insoslayablemente: ¿cuáles son las implicancias políticas o los diálogos con la esfera política por parte del acto constitutivo de delirar en *Los sorias*? La pregunta es deliberadamente ingenua, en la medida en que presupone la inexistencia del delirar como forma o problema político en sí mismo. Como se ha subrayado, no existe nunca una inimputabilidad total en el delirio: siempre es, esa autonomía, un posicionamiento político y, en *Los sorias*, novela en delirio, se discurre, fundamentalmente, acerca del delirio como una máquina de cruces teológico-metafísicos, políticos y morales.

4.1. *Los sorias* como novela subversiva

Tecnocracia es un gobierno “imperial y teológico” que, además, emplaza el delirio en el centro móvil de su propio proyecto. Pero un delirio *no patológico* y una desmesura *funcional*. La distinción entre los delirios patológico y creador es aquí fundamental. Sin embargo, es también fundamental el hecho de que el delirio patológico no sea peor que la ausencia total del delirio. De hecho, mientras que el delirio patológico es considerado como una suerte de “desvío desaconsejable” respecto del otro delirio, que es el que se invita a seguir, el verdadero problema es el *no delirar*. El desprecio por el no delirar y el desprecio por lo sano caracterizan a la Tecnocracia y su, si cabe la licencia, *sentir común*. El primero de los desprecios queda sentado, por ejemplo, en un comentario del Monitor sobre los rusos: “La tierra para sepultar, el fuego

que destruye la aventura y la posibilidad del delirio, me parece el mayor de todos los crímenes que cometieron esos tipos. Peor incluso que el “realismo socialista” en el terreno del arte.” (657); que, por otra parte, el alimento de la cultura soria sea el yogur y el de Tecnocracia sea el vino, invita a converger en el segundo de los desprecios sugeridos, que se percibe en este guión para un trabajo de propaganda política soria: “Primer plano: (Rostro firme, noble y austero, de un soria tomado en contrapicado. El semblante propio de una persona alimentada a yogur con azúcar, que no come carne, ni fuma, ni bebe, porque es pecado y da daño)” (254). El sano, tanto psíquica como físicamente, encuentra la resistencia ideológica de la cultura tecnócrata, una cultura apoyada en el delirio creador y también en el elemento que aparece como la contrapartida de la imagen de sanidad Soria, una suerte de *anti-yogur*: el vino (255).

Por lo tanto, todo este aspecto, que por momentos no es un mero aspecto sino parte de lo constitutivo de la novela y de su poética,⁹⁵ es estrictamente anti-foucaultiano en sus genealogías del concepto de locura. Propongo repasar por un instante, pero en términos cada vez más radicalmente políticos, un Foucault que detectaba en la época clásica la reducción, dogmática, ceremoniosa y a-crítica (en suma, que soslaya la medicina en sentido estricto y se instala en otro patrón –) de la locura al silencio:

“Lo que sabemos ahora de la sinrazón nos permite comprender mejor lo que era el internamiento.

Ese gesto que hacía desaparecer a la locura en un mundo neutro y uniforme de exclusión no marcaba un compás de espera en la evolución de las técnicas médicas, ni en el progreso de las ideas humanitarias. Tomaba su sentido exacto en este hecho: que la locura en la época clásica ha dejado de ser el signo de otro mundo, y que se ha convertido en la paradójica manifestación del no-ser. En el fondo, el internamiento no pretende tanto suprimir la locura, arrojar del orden social una figura que no encuentra ahí su lugar; su esencia no es la conjuración de un peligro. Manifiesta solamente lo que es, en su esencia, la locura: es decir, una revelación del no-ser; y al manifestar esa manifestación, la suprime por ello mismo, puesto que la restituye a su verdad de nada.” (Foucault, *Historia* 388-389)

La Tecnocracia, como la propia novela, cada una en su nivel pero siempre *periparalelas*, no sólo hacen hablar, en contraposición a la lectura foucaultiana de la

⁹⁵ Reitero el comentario de Piglia en el prólogo a *Los sorias*: “La novela se construye desde el delirio, no tiene al delirio sólo como tema.” (Laiseca, *Los sorias* 9)

locura en la época clásica, al delirio, sino que instalan a la máquina delirante *encima de* la cartografía de la razón.

La imagen anterior intenta ser todo lo precisa posible: un palimpsesto. Una máquina delirante sobre una cartografía de la razón. La imagen quiere acercarse, a su vez, a un abordaje del crítico Mijail Bajtín que Julia Kristeva, en *Semiótica I*, relea como “novela subversiva”.

En la noción de “novela subversiva”, que Julia Kristeva enmarca en su estudio sobre la menipea, el dialoguismo y una discursividad poética de constitución ambivalente y de origen carnavalesco frente al monologuismo, la épica y el pensamiento oficial de origen religioso, se construyen descripciones como las que siguen:

“Si la sociedad moderna (burguesa) no sólo ha aceptado sino que asegura reconocerse en la novela, se trata de esa categoría de relatos monológicos, llamados realistas, que censuran el carnaval y la menipea y cuya estructuración se dibuja a partir del Renacimiento. Por el contrario, la novela dialógica menipea que tiende a rechazar la representación y la épica, sólo es tolerada, es decir, declarada ilegible, ignorada o escarnecida: comparte, en la modernidad, la suerte de ese discurso carnavalesco que los estudiantes de la Edad Media practicaban fuera de la Iglesia” (Kristeva, *Semiótica I* 219)

Entre la genealogía de la locura de Foucault y la descripción de Kristeva se ensambla un convincente contorno del delirio como lo subversivo y peligroso, como aquello que se necesita alejar de los discursos dominantes fundamentalmente a causa de su poder ambivalente (Kristeva 223 –esquema-), es decir, por su potencial disposición a combinar lo alto y lo bajo (216), lo cómico y lo trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo *suyo* con lo *de todos* en una serie de falsas oposiciones excluyentes, puesto que la menipea no estaría meramente *contra lo alto* sino fundamentalmente *a favor de la hibridación de estas variables*, en lo que se entiende como la democratización de esas fronteras. El carácter subversivo, parece indicar Kristeva, de la menipea que lee en Bajtín, no consiste en una mera inversión, sino más bien en el libre intercambio entre los términos en oposición. Las oposiciones, ahora, no son excluyentes (219). Romper los pasos aduaneros entre los discursos oficiales y los marginales, hacer negociar la realidad a la realidad, es la versión más eficaz de la subversión y de la denuncia a una realidad que no era más que una versión hegemónica de un estado de cosas: ello, de

hecho, impone ambivalencia allí donde se pretendía ir dogmáticamente del cero al uno.⁹⁶

Es tan tranquilizador como reductivo leer la descripción sobre la menipea (con la que Kristeva acompaña truculentamente a Bajtín) en consonancia plena con *Los sorias*. La experiencia es equivalente a la que, en otro nivel, había tenido un personaje de la novela: “Cada vez que suponía estar cerca de la respuesta, Katel rebotaba contra otro espejo⁹⁷ o su lucidez se diluía en las galerías góticas de un nuevo laberinto” (Laiseca, *Los sorias* 470): algunos puntos resultan seductores por su consonancia con la novela, y otros son quebrados irreparablemente por los derroteros del texto. La novela de Laiseca, por cierto,

“Libera el habla de las exigencias históricas, lo que implica una audacia absoluta de la invención filosófica y de la imaginación. (...) La fantasmagoría y el simbolismo (a menudo místico) se fusionan con un naturalismo macabro. Las aventuras se desarrollan en los lupanares, entre ladrones, en las tabernas, las ferias, las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc. La palabra no teme mancharse. (...) orienta el lenguaje hacia un universalismo filosófico. (...) Aparecen elementos fantásticos, desconocidos en la epopeya y la tragedia (por ejemplo, una perspectiva desacostumbrada, desde arriba, que cambia la escala de la observación...). Los estados mentales patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, las premoniciones, los sueños, la muerte) se vuelven materia del relato (...). Esos elementos tienen, según Bajtín, una significación estructural más que temática; destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo. Al mismo tiempo se presentan a menudo como una exploración del lenguaje y de la escritura (...). La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra “fuera de lugar” por su franqueza cínica, (...) por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes. (...) Utiliza los pasos y los cambios abruptos, lo alto y lo bajo, la subida y la caída, los malcasamientos de todo tipo. El lenguaje parece fascinado por el “doble” (por su propia actividad de *trazo* gráfico que dobla un “exterior”) y por la lógica de la oposición que reemplaza a la de la identidad en las definiciones de los términos. (...) Incluye todos los géneros: cuentos, cartas, discursos, mezclas de versos y prosa cuya significación estructural es denotar

⁹⁶ “Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico: no tiene nada de extraño que a causa de ese discurso subversivo, el término “carnaval” haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca” (Kristeva 209).

⁹⁷ La imagen, por lo demás, de impactar contra un espejo cuando se creía haber adquirido una solución de lectura, ameritaría largas, complejas derivas a las que no puedo entregarme pero sí dejar enfáticamente sugeridas.

las distancias del escritor con respecto a su texto y textos. El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea...” (214-215-216)

La cita es extensa pero da cuenta, con eficacia, de un registro discursivo que es, a la vez, político y que, en todos los puntos seleccionados, podrían conformar un marco general de lectura de *Los sorias*. En su artículo de 1966 (el año es de radical importancia para Europa en general, para Francia en particular y para Kristeva en lo que aquí concierne, ya que es ese el año en el que se afinca en Francia), Kristeva sostiene que la menipea, de la que es propia la novela subversiva, parece hacer un nuevo elogio de la locura y una profunda reivindicación de la alteridad contra el colonialismo discursivo de la épica y de toda forma de discurso teológico y metafísico y, en ese sentido, represivo de la realidad, que es escisión. Una suerte de murmullo poscolonial atisba esta descripción de la menipea, pero, fundamentalmente, la sospecha frente a todo lo naturalizado: lo unilineal, lo causal, lo tradicional. El delirio se muestra así como una forma de la democratización del relato, puesto que en efecto, el delirio era “...una yuxtaposición, una sucesión de gran número de cuentos, más que una sistematización, permaneciendo el colorido general de las múltiples fabulaciones, uniforme y subordinado a las tendencias del sujeto” (Betta, *Manual de Psiquiatría* 499).

Sin desmedro de lo dicho, debo explicitar lo que me he visto obligado a hacer en la extensa cita sobre la menipea en Kristeva: recortar elementos que no eran de mi conveniencia para ese argumento.⁹⁸ Los fragmentos de la descripción mayormente omitida de Kristeva eran estos:

“[La palabra] Se emancipa de “valores” presupuestos; sin distinguir vicio de virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones.”; “...su profanación de lo sagrado...”; “La menipea está hecha de contrastes: una hetaira virtuosa, un bandido generoso, un sabio a la vez libre y esclavo, etc”; “...el estatuto dialógico de la palabra menipea explica la imposibilidad que han tenido el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela heredada de la menipea”; “El dialoguismo de sus palabras es la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).” (215-216)

Los fragmentos omitidos, y ahora incluidos, son harto elocuentes: discurren acerca de todo lo inherente a lo moral y a un punto de partida metafísico, cuestiones y

⁹⁸ “La verdad debe ser dicha aunque no convenga a los fines de la tesis” (Laiseca, *Los sorias* 466)

elementos que sí, como se ha advertido, aparecen enfáticamente problematizados en *Los sorias*. Algo, entonces, sucede con una novela que transcurre en un régimen totalitario y que es ella misma, desde su disposición formal, totalitaria, *pero a la vez menipea*. Una novela en la que los valores profesados no están transgredidos pero que, al mismo tiempo, se transgreden, muestra, además de una complejidad notoria en la propia novela, un elemento discutible en la teorización de Kristeva: todo lo que transgrede un orden establecido no decanta en la nada, sino que ya está obedeciendo otro orden. En términos foucaultianos, la transgresión, en esta descripción de Kristeva, está confinada a una negatividad informe, meramente existente a través de una relación, un polo que, si cabe, la *anti-define*.⁹⁹ Hay elementos, en el orden moral, que, por otra parte, se reterritorializan en la novela, que no es sino la historia de un trayecto moral: pasar de ser parte del Anti-ser a ser parte del ser (en el apartado siguiente me encargo de este

⁹⁹ En rigor de verdad, reducimos a Kristeva si le hacemos decir que es, aquí, binaria, meramente oposicional, cuando la autora estaría trabajando, precisamente, en otra cosa, en la teorización del concepto de menipea como ambivalencia entre lo monológico y lo dialógico, entre lo épico y lo carnavalesco, entre lo lineal y lo multilíneo, como queda sentado en un cuadro de doble entrada casi burlescamente claro de su página 223. Lo que, acaso inevitablemente, pongo en discusión, es el momento positivo de su definición de *menipea* citado arriba. En él, opera Kristeva a través de una enumeración que no siempre se condice con las ambivalencias y el dialoguismo de que ella misma da cuenta en otros pasajes del mismo capítulo. Tendría que poder esperarse de Kristeva, que jerarquiza “dialoguismo, más que el binarismo” (225), un trato no tan marcadamente binario de algunas oposiciones: “Liberar el habla de las exigencias históricas” es, probablemente, una operación binaria contra la tradición; calificar de *absolutamente audaz* a las formas menipeas anula toda posibilidad de hibridación y de ambivalencia; marcar que las aventuras “se desarrollan en los lupanares, entre ladrones, en las tabernas, las ferias, las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc.” es poco menos que una marginalización espacial esencialista o mecánica; sentenciar que “La palabra no teme mancharse” implica una distancia moral insalvable respecto de aquello que la menipea, sin embargo, habitaría en su carácter ambivalente; señalar que las menipeas “destruyen la unidad épica y trágica del hombre así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que ha perdido su totalidad, que ya no coincide consigo mismo” puede pasar por una operación binaria también insalvable, lejana respecto de lo ambivalente, al igual que el señalamiento (que constituiría antes una inversión que una superposición) según el cual “La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje” o la imagen negativizadora según la cual “La palabra “fuera de lugar” por su franqueza cínica, (...) por su ataque a la etiqueta, es muy característica de la menipea” (214-215-216). Asimismo, decir que “[La palabra] Se emancipa de “valores” presupuestos; sin distinguir vicio de virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su propio terreno, como una de sus creaciones.”, no se condice con lo que la propia Kristeva señala con respecto a las meras oposiciones binarias en términos de *parodia*: “Habría que advertir en contra de una ambigüedad a la que se presta la utilización de la palabra “carnaval”. En la sociedad moderna, connota en general una parodia, y por lo tanto una consolidación de la ley; se tiene tendencia a ocultar el aspecto *dramático* (homicida, cínico, revolucionario en el sentido de una *transformación dialéctica*) del carnaval en que insiste justamente Bajtín y que halla en la menipea de Dostoievski. La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria* y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su otro” (211); en este no ser ni lo uno ni lo otro, ni la parodia ni la ley (siendo que parodia es, por invertir meramente la ley, consolidación de esa ley), sino otro, un tercer espacio (el término es de Homi K. Bhabha), señalar que la carnavalesca menipea incurre meramente en una “...profanación de lo sagrado” o que “El dialoguismo de sus palabras es la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).” (215-216), puede ser una marca del desperdicio de las propias postulaciones teóricas, en la medida en que las conclusiones continúan dejando intacta la binariedad general “dialoguismo vs. monologuismo”.

asunto en particular). En *Los sorias*, por lo tanto, novela menipea desde lo estético-político, se retorna a la positividad, se vuelve de la marginalidad y se reconstruye una moral y una metafísica desde lo estético-ético. Del régimen autoritario y carnalesco en sí mismo a su destrucción y, allí, en plena agonía, en plena recuperación desde lo bajo,¹⁰⁰ ingresa, por la ventana, lo épico en dos versiones: en tanto que “idealismo y... metafísica religiosa” (Kristeva 216) y, formalmente, en tanto que unidad y conformidad con la identidad y las causas, así como con la totalidad (id. 215), aspectos que pueden, respectiva pero simultáneamente, advertirse en el último discurso que da Monitor y en las intervenciones del narrador en la situación del discurso final:

“Nosotros, al fracasar como criaturas vivientes, somos quienes invadimos el Universo con nuestra derrota teológica, propagándola.

Desde otros planetas, si se toman la molestia de mirarnos, observan con horror a estas criaturas llenas de manchas, manijeadas, que en vez de vivir encapotaron los cielos de un planeta hermoso. Un mundo que pronto estará bajo completo control del Anti-ser. ¿Cree que en otros mundos anhelan contactarse con el leproso? Nada de eso, a ver si se contagian. No hay, no existe cosa que se extienda mejor que la locura, entre los hombres sanos, cuando la potencia el Nibelungo, Alberich (...)

Aquella era la caída de Nínive y Monitor moría como Sardanápalo, su último rey, que mató a sus caballos, y en cuya hoguera funeraria perecieron por propia voluntad sus mujeres” (1314-1315)

En Monitor por un lado, y en el propio narrador, se utiliza el recurso de la relación con epopeyas: la más constante es la ópera wagneriana *El anillo del Nibelungo*, y la novela misma transita en esas páginas finales la derrota de una épica que terminaba de definirse como tal. Una épica que comienza a forjarse, probablemente desde el capítulo 131¹⁰¹ de la novela. Una épica que, finalmente, va constituyendo las propias formas de la novela.¹⁰² Restaría investigar, en esta última dirección, si en el nivel

¹⁰⁰ Recorro para acompañar este efecto a una relación entre Monitor y los espacios de sus quehaceres. El tirano de Tecnocracia, y todo lo que su figura implica en los distintos niveles de la novela, aparece en la misma por primera vez en una tarima y con reflectores que iluminan el cielo, es decir, en lo alto (Laiseca, *Los sorias* 40), y termina sus días en un búnker subterráneo que es, arquitectónicamente, descrito como réplica especular de la Terraza de las Águilas (1278).

¹⁰¹ “El falso Bayreuth”, ya aludido capítulo 131 (de 165), es todo él un injerto de la historia de la construcción de un teatro wagneriano (el mítico Bayreuth) y de la representación de *El anillo del Nibelungo*, obra que, a partir de este capítulo, irá poniéndose cada vez más enfáticamente como parábola de los sucesos de la propia novela, es decir, solidificando un afianzamiento del carácter épico de *Los sorias*. El final de la novela de Laiseca es fuertemente alusivo de este afianzamiento: “...escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, ésta sí, en toda la casa cósmica” (1316)

¹⁰² Tanto los elementos épicos-monológicos como carnalescos-dialógicos tienen “una significación estructural más que temática” (Kristeva 215)

estructural van adoptándose paulatinamente las formas monológicas de lo que Kristeva define como épico. Sin asumir el compromiso de responder este punto específico con toda la investigación que sin dudas ameritaría, creo que este fragmento de la entrevista realizada a Laiseca para esta tesis puede ser de valor:

“H.B: A veces (por ejemplo en *Los sorias*, o en el *Manual sadomasoporno*, o incluso en *La mujer en la muralla*), hay un momento, que podría ser el final aunque no está necesariamente allí, en el que los tonos de sus novelas dejan un poco a un costado las referencias tan enfáticas al humor, como si en un momento todo se volviera más melancólico. ¿A qué cosas deja usted de concebirlas desde las formas del humor?”

A.L: No lo había pensado, no te sabría decir. *Seguramente se debe a que el cierre de una obra es el momento de la tesis*. Por si no había quedado aclarado antes, a lo largo de toda la obra, *lo ponés al final, ya sin humor, para que no distorsione el momento de la tesis*. Pero ya *sin distorsiones*, como para que quede clarísimo lo que se ha venido diciendo. Sí, está en *Los sorias*, está en *Beber en rojo*, está en todos los libros míos. Yo no lo había observado, pero tenés razón: hay un momento en que *se termina la joda*.” (Laiseca, entr. con Hernán Bergara, inédita. Las bastardillas son mías)

Invito a retomar dos observaciones de Kristeva sobre la textualidad épica como discurso monológico: “pretende poseer la verdad entera” (212); “Es fácil entonces comprender por qué la novela llamada clásica del siglo XIX y toda la novela de tesis ideológica tiende hacia un epismo y constituye una desviación de la estructura propiamente novelesca” (221). En los párrafos siguientes me ocupo, más o menos solapadamente, de las implicancias posibles del término “joda” en la respuesta de Laiseca. Aquí concierne únicamente sentar después de lo citado que gran parte de lo que parece “acabarse”, según la declaración de Laiseca, en sus novelas, es el carácter orgiástico, menipeo de las obras. Y que su final está, precisamente, dando paso al discurso épico: ese discurso que utilizan quienes necesitan de una “tesis ideológica”, de una “verdad entera”, “sin distorsiones” y “sin humor”, para poseer y que no se produzcan “desvíos” de lectura. En este sentido, y de continuar por esta línea, se llegaría al flanco puramente decimonónico, puramente “clásico” de *Los sorias*.

A medio camino entre lo menipeo y lo épico, es decir, conservando el carácter ambivalente que Kristeva había señalado en determinados pasajes para la menipea, retomo, en toda su ambivalencia y significación, la descripción del delirio elaborado en

Sergent: “Es una yuxtaposición, una sucesión de gran número de cuentos, más que una sistematización” (Betta 499). Hasta aquí, la voz menipea; pero sin embargo, permanece “el colorido general de las múltiples fabulaciones, uniforme y subordinado a las tendencias del sujeto” (id.). Hasta aquí, la voz épica.¹⁰³

Lo orgiástico, como elemento por excelencia de la mezcla propia de lo menipeo, de lo carnavalesco, se sugiere, en algunos pasajes, a dos niveles de dudosa separación: lo orgiástico, en el seno de las formas, como la materialización de lo polimorfo e inasible, y lo orgiástico, en el seno de la trama, como el proyecto de gobierno por excelencia.

La escena del capítulo 148, titulado “Las armas del planeta Venus” (1125), es elocuente: Tecnocracia, cerca ya de la derrota, da lugar a esta orgía institucionalizada:

“En el sótano de Orgías Nº 4 se encontraban reunidos esa noche bajo la sapiente presidencia del Religador o Sumo Sacerdote de los tecnócratas: mujeres de funcionarios; funcionarios; oficiales de los frentes Soria y ruso, con licencia; cabareteras; ogresas; diablas; tigresas; elementos femeninos de la Asociación Pro Medias y Ligas Fetichistas Negras; ex derviches —en sus orígenes al servicio del Dios Bitecapoca—; antiguas vestales de Pentacoltuco —quienes ya no eran vestales y mucho menos vírgenes—; sacerdotisas del Dios Tetramqueltuco, ahora renegadas; dos Kratos y otros orgiastas. (...)”

El ambiente era irrespirable a causa del humo, el alcohol, la música progresiva y las ninfómanas, quienes a esa altura se hallaban listas para cualquier abnegación. (...)

Con rumor de terremoto, cada cual empezó a tocar sus propios centros erógenos con un solo pensamiento: destruir a los soviéticos.” (1125-1126)

El resultado de ese procedimiento allí descrito es la destrucción del ejército ruso en Smolensko. La fuerza de lo orgiástico se advierte claramente en esta escena sin metáforas: el poder de lo dionisiaco¹⁰⁴ subvierte en ese momento la fuerza de una potencia a la que, antes, se había maldecido por haber destruido “la aventura y la posibilidad del delirio” (657). Justamente a esta potencia, y no a Soria, más afín a Tecnocracia en el lugar del delirio¹⁰⁵ que la Unión Soviética, es a la que hace daño el

¹⁰³ Ello deconstruye, al mismo tiempo, la pregunta de Lukács aludida en su momento: ¿narrar o describir? Dos posibles respuestas: narrar y describir. O tal vez: narrar *es* describir. Por otra parte, y para ampliar el concepto de epopeya antigua y de épica moderna, véase Georg Lukács, *La forma clásica de la novela histórica*, especialmente el apartado dedicado a Walter Scott y su obra.

¹⁰⁴ “¡Oh, vosotras, respuesta dionisiaca a las caducas sombras, escuchad la palabra del Religador!” (1126)

¹⁰⁵ En rigor, la batalla entre Tecnocracia y Soria está más cerca de ser, culturalmente, una guerra civil que una guerra entre Otros. La proximidad en todas las líneas entre Tecnocracia y Soria sería también un difícil tema de estudio para esta novela.

poder del delirio, aquí asimilado, no sin una notable precisión, a lo orgiástico.¹⁰⁶ El poder subversivo de lo orgiástico-delirante, entonces y para completar la imagen, se construye desde “el sótano” de Orgías N° 4. Es, justamente, desde el subsuelo donde se produce la correspondiente subversión; un subsuelo que, para los rusos, es mortal, pero que, en Tecocracia, está institucionalizado por el dictador menipeo (“sótano de Orgías N° 4”). Las instituciones mismas, involucradas en la orgía aniquiladora, dicen también de esta institucionalización: “Asociación Pro Medias y Ligas Fetichistas Negras”. Los “oficiales, de los frentes Soria y ruso, con licencia”, radicalizan la ya evidente mezcla y destrucción definitiva del discurso monológico, unidireccional, atribuido al enemigo. La música progresiva, asociable a la dodecafónica y a lo atonal en su proyecto general, constituyen una verdadera menipea en música y completan la ofensiva contra los rusos, que es, al mismo tiempo, una ofensiva contra el monologuismo de una potencia que renunció al delirio y, por lo tanto, a lo dialógico.

Es, por otra parte, significativo que se mencione, en la cita de las páginas 101-102 de la tesis, a los rusos como destructores del delirio y también, en un crimen apenas menos condenable, como los creadores del realismo socialista en arte (657). Este realismo, que ha generado disputas de toda índole, ha reunido a varios de sus teóricos principales en derredor de las pretensiones épicas que debía habitar el género.¹⁰⁷

Pero lo orgiástico-delirante no es únicamente una energía contra los rusos, sino una fuerza que trasunta a la Tecocracia entera. Un film, dirigido por un documentalista aficionado como Monitor, permite la conjetura. El film intenta condensar los instantes de peor dolor y sufrimiento en las personas, a la vez que los de mayor gozo. Sobre el final de la novela, cuando Monitor muestra el film a los sobrevivientes que lo secundan (esta palabra es totalmente irónica), ha suprimido las escenas de dolor y dejado las de goce, que no son sino escenas pornográficas. Al proyectarla Monitor, el narrador apunta: “Las escenas filmadas no eran “realistas”, como las palabras del Monitor pudieron haber hecho pensar; por el contrario, las atmósferas mostrábanse mágicas y sugerentes. Los cuerpos contaban mil historias aparte de las sexuales. Era más bien

¹⁰⁶ El capítulo arriba citado abre, como marco general, del siguiente modo: “Las continuas derrotas militares que campeaban sobre el país de los tecnócratas, al llevar a las personas hasta sus límites, demostraban que la vida de cada delirante es una suerte de pequeña epopeya” (1125). Esto da lugar al ritual orgiástico ya citado, que no es sino otra pequeña epopeya de grupo. La relación entre delirio y orgía se hace, pues, evidente, tanto aquí como en la enumeración de posibilidades de la menipea por parte de Kristeva.

¹⁰⁷ Véanse, por ejemplo, Lukács, “¿Narrar o describir?” y “La novela histórica y el drama histórico”, Brecht, Bertolt, “Lukács y el equívoco del realismo”, y ténganse también en cuenta las relaciones que establece Kristeva entre épica y novelas “de tesis ideológica”.

como si, a través del sexo, de lo carnal, Monitor hubiese intentado contar la historia de la humanidad, desde la Edad de Piedra.” (1295). La descripción continúa, y no debería dejar de ser pensada como una suerte de “aleph borgiano diacrónico”, pero es preciso que me detenga en el hecho de que lo sexual y lo dialógico del enredo carnal es, ciertamente, una posición frente a la historia y al lenguaje. La orgía como narración histórica es, aquí, una suerte de apología energética de la menipea.

Interesa, por último, señalar algo que, si bien ha sido mencionado en el capítulo anterior, merece aquí un lugar especial: el valor de las orgías en la Tecnocracia tiene su correlato en el valor de lo orgiástico, como estética, en la novela. El enredo de la descripción de una escena orgiástica se acerca a la figura, no metafórica, de la máquina delirante. En esa máquina, lo polimorfo, la sinestesia, la yuxtaposición, las relaciones no excluyentes sugeridas por Kristeva para la menipea, se alojan como un palimpsesto sobre el discurso no del todo borrado de la razón trazando, el conjunto, una ambivalencia carnavalesca, dialógica, bajo un *thelos* no catártico porque no tiene como principio a la razón sino a la incertidumbre, a la aleatoriedad y a esa “realidad” tomada como referencia en el apartado 2.2, “Realismo”, de este trabajo. La paradoja se resume en la imagen citada en la propia novela: la de “cuadrar miles de pequeños círculos” (761),¹⁰⁸ y se asienta, también, en la siguiente descripción de la misma escena orgiástica tomada con anterioridad:

“Allí se actuaba en todos los planos posibles. Algunos sucesos eran observables y otros no. Ciertas cosas sólo podían verse por momentos. Los roles resultaban intercambiables en cuanto a la visibilidad, de modo tal que no se sabía dónde terminaba la materia densa, la menos densa, y dónde empezaba el espíritu. Más bien, parecían distintos aspectos de una totalidad inseparable” (1077)

Y más adelante, un anciano que imita (que parodia) la figura de Rey, finge descalificar a los orgiastas con esta freudiana expresión: “¡Arrepentíos, *perversos polimorfos!*” (id. Las bastardillas son mías).

Cada vez más enfáticamente, en el orden que le he ido dando, lo orgiástico coloniza otros niveles en la narración; y cada vez más enfáticamente, también, se radicaliza el nudo de la orgía. Esto puede percibirse mejor en quienes se alojan en una

¹⁰⁸ El cuento “Los santos”, en *Gracias Chanchúbelo* (2002) aporta elementos relevantes para seguir abordando lo que puede ser llamada como una *poética de lo impracticable* en la obra de Laiseca.

función de posibles lectores frente a los tres episodios que presento ahora como ejemplos bajo esta luz: la estrategia para derrotar a los rusos *antidelirantes*, narrada con naturalidad y cierta sorpresa de parte de narrador y sacerdote por los resultados (narrabilidad-legibilidad); el film ambivalente en el que el narrador relata la convivencia entre lo pornográfico y, en ello, la narración de la historia de la humanidad (narrabilidad-legibilidad problemática pero posible); y de allí, finalmente, a una orgía en la que los “lectores” de turno, el narrador y el anciano-Rey advierten, uno desde la perplejidad y otro desde la ironía, que aquella escena representa un verdadero desafío a la percepción y, fundamentalmente, a la razón (innarrabilidad-ilegibilidad). La innarrabilidad e ilegibilidad por parte de quienes *leenarran* esta última escena queda evidenciada por el modo en el que cada uno esquivo la razón al acometer aquello: el narrador acude a una totalidad que es una treta para reducir el funcionamiento del nudo imposible que acaba de describir y cuya impotencia se muestra en sus propios giros y en la propia imprecisión narrativa ante el cuadro desmarcado: “Más bien, parecían...”; “por momentos...”; “no se sabía...”; “Algunos sucesos eran observables y otros no”; el anciano-Rey, por su parte, funciona como elemento paródico de una autoridad, pero al cabo es parte de este nudo y, por lo tanto, es deliberadamente incompetente para “resolver” la escena. No la describe: *está en ella*. De cualquier manera, no deben escaparse las palabras que utiliza para “juzgar” a los orgiastas, parodiando un descriptor “oficial”: “perversos”; “polimorfos”; “degenerados”; “indecentes”; “adulteradores”; “que todo lo bastardeáis” (1077), y otras. Todos estos adjetivos constituyen, en su conjunto, la típica lógica descrita por Foucault para el caso de la locura: negativos, excluyentes e “incompletos” en comparación con la razón, discurso dominante que involucra, cuanto menos, a la causalidad, a la totalidad, a la deducción, a la inducción.

El sexo, en suma, no tiene en esta novela ni en esta estética otra forma que la orgiástica, la pluriforme y la forma del nudo inextricable precisamente porque esa forma es equivalente a la de la poética laisecana y *la dice*: “Largo trabajo el que se tomó el Anti-ser para podrir el cosmos. Avanza con lentitud e infecta de a una víscera. Después irá más rápido. Le resulta difícil a causa de la muy estable estructura del universo, apuntalada mediante el sexo y la estética” (128). O bien, mediante el sexo, que *es*, aquí, la estética laisecana, una estética siempre inasible, intotalizable, múltiple en sentido riguroso, radicalizado.

En la locura como discurso delirante (Foucault) y en la menipea, en la “novela subversiva” (Kristeva), se incluye esta insoslayable existencia de lo dialógico como una

coordinada fluctuante de realidad que hace trizas el sueño de lo unidireccional, de las líneas que no se cortan, del monologuismo, de Dios y de la totalidad.

4.2. Lo inasimilable como posición política

Habiéndose sugerido, hasta donde fue posible, una articulación de la menipea o la novela subversiva de Kristeva y el lugar de la locura en Foucault, sería redundante decir que es el juego con los límites, en la novela de Laiseca, lo que se sugiere como un posicionamiento político frente a la realidad. Es, de hecho, una renuncia a un discurso oficial que estatuye *la* realidad, y al mismo tiempo una novela cuya dictadura apela permanentemente, en su propia forma de gobierno, al delirio, lo que dialoga aquí, en medio de una batalla idealista, teológica, metafísica y moral en la que, sin embargo, su carácter religioso aparece subordinado a estos términos mencionados.

Esta novela, como la propia estética que la traza, produce, explicitada o tácitamente, entre correlaciones, paralelismos, funcionamientos que asemejan fractales y una fragmentariedad que ha descompuesto el principio de totalidad, una proliferación de límites en varios niveles y alrededor personajes, espacios, narrador, figura de autor, descripciones. Esos límites proliferantes están allí para acentuar el hecho de que no existe nada que sea enmarcable o que se aloje unívocamente entre los límites propuestos por la propia novela, a todo nivel. En cierta forma, he estado discurriendo sobre este problema a lo largo de todo el trabajo: el palimpsesto, la yuxtaposición, la correlación accidental de significantes respecto de los de la "realidad", la menipea, la construcción "realismo delirante", las formas de explicitación desplazada en la novela, que constituía la legalidad del delirio, no son sino distintos modos posibles de trazar una obra decididamente, y como diría el teórico poscolonial indio Homi K. Bhabha, *in between* (Bhabha, *El lugar* 18).

La construcción de Homi K. Bhabha resulta extraña incluso en inglés: *in* y *between* son, de hecho, dos preposiciones cuya yuxtaposición resulta incómoda, agramatical e incoherente: "en entre". Esta construcción, bifronte, polimorfa y alucinada, es lo dialógico y la renuncia a lo uno por excelencia, y además, consiguientemente, es particularmente relevante para desarrollar el mecanismo laisecano en *Los sorias* como posicionamiento político.

En una novela de yuxtaposiciones radicalizadas como *Los sorias* debe existir, como principio para subrayar las yuxtaposiciones, la proliferación de límites parcialmente franqueables. El resultado es justamente que lo más notorio, lo más cercano a la percepción, no sea ni un ser ni otro; ni una entidad constituida, ni una nada, sino precisamente eso: los límites trazados para ser *límites-fantasma*.

Podría establecer un recuento rápido y parcial de las figuras e imágenes que se trazan para delinear la novela: laberintos (edificio hecho sólo de límites), pensiones intersticiales, Tecnoría como ciudad límite entre Tecnocracia y Soria, máquinas-hombre, sabio-locó. Los límites aparecen también para complicar la posición del Conde de la Laguna como autor, en ocasiones, y jugar en otras; he trazado, asimismo, las relaciones entre escribir y gobernar, entre Monitor y el propio Laiseca y relaciones de otra índole entre Personaje Iseka y Laiseca. La literalización de las metáforas en el texto, aspecto que no desarrollo en este trabajo (pero que existe y es evidente), o los niveles en los que se bosqueja el totalitarismo (a nivel de los personajes y a nivel narrativo). Es, por cierto, momento de reconocer explícitamente que resulta imposible decidir cosa alguna que invite a una definición en cualquier parte de la novela y de la poética laisecana en ella, y que evidentemente se está siempre frente a esa dilución *en las galerías góticas siempre de un nuevo laberinto*, intentando pensar alrededor de una novela que actúa "en todos los planos posibles"; una narración que sólo permite que ciertas cosas sean observables únicamente por momentos; que los roles resulten parcialmente intercambiables, o intercambiables hasta que la sistematicidad de esa intercambiabilidad se interrumpa un segundo antes de hacerse ley. No se sabe, continúa la descripción de la orgía en el apartado anterior, "dónde terminaba la materia densa, la menos densa, y dónde empezaba el espíritu." (1077).

El delirio, lo he estado siguiendo, no es negativo; existe de hecho, y sobre todo en relaciones, y en ellas se mueve y se hace difícil de asir como sustancia. Se mueve por la fuerza del dialoguismo menipeo y orgiástico. Frente a este panorama, me pregunto qué es lo que queda siempre en pie. La respuesta es, ahora, quizá más evidente: los límites.

Y no existe manera más consecuente de sentar la poética de los límites parcialmente franqueados que dándolos a conocer en forma desperdigada, unas teóricamente explícitas pero a propósito de otras cosas (como en el primer ejemplo que daremos a continuación) y otras aun más solapadas en descripciones o en la utilización radicalmente variable de un tono. Renuncio a la vana tarea de contextualizar las citas

que siguen, ya que todas hablan *de otra cosa* que no es, al menos a simple vista, la explicitación de lo que aquí convoco y, por lo tanto, habiendo expuesto cómo funciona este recurso en su apartado correspondiente (“explicitaciones desplazadas”), ya no es de interés una contradictoria contextualización: “Vivir es una ciencia superior. Es matemática trascendente de alta física. Los límites nunca están donde el hombre los supone o los ubica en forma arbitraria” (798); “...la pensión donde Personaje vivía con los dos Soria quedaba exactamente en el medio del límite de partición. O sea: que si un sector de la ciudad podía considerarse exclusivamente tecnócrata y otro soria, la pieza (por el contrario) ni una cosa ni otra.” (32); “En un partido de jégol originóse un hecho...” (273: Capítulo titulado “El partido de football”); “En los laboratorios de esta Monitoría, los sabios buscaban aleaciones mediante procesos mitad científicos y mitad mágicos” (578; la reiteramos); “El Conde de la Laguna (...) se limita a recordarle al lector que los datos esotéricos aparecidos en esta narración son el producto de la lectura de cientos de libros de magia (“serios” y “no serios”) que consultó” (628, nota 115); “Monitor, ahora sin ironía: —Sí, comprendo. —Luego de una pausa:— Ser inhumano y además humano. ¡Vaya tarea!” (176); “...superar el conflicto entre armonía y disonancia” (1278); “...la Tecnocracia siempre fue el país de los límites” (1103); “Inmediatamente luego de cada victoria se oía el festejo de un rebuzno; tanto más aterradores cuanto que una parte del sonido se salía de la gama de los audibles, siendo captada sólo en forma subliminal. Era una suerte de *rojo infrasónico*...” (1307; las bastardillas, que subrayan la sinestesia, son mías).¹⁰⁹

Son los límites lo que se advierte, entonces, con mayor precisión que ninguna otra cosa. Límites para la configuración de un cuerpo textual clavado por los segmentos liminares en los que se acuesta, incómodo, el *ser* de la poética laisecana. En esos límites, pero también, agramaticalmente, a su vez *entre* la cara interna y la externa de esos límites, reside con un confuso permiso de residencia, entre ciudadana, extranjera, exiliada y clandestina, la identidad de la obra laisecana. Una identidad fuera de cuadro, preformativa, *en-entre*.

En su recopilación de trabajos bajo el nombre de *The location of culture* (*La ubicación de la cultura* o, como tradujo César Aira, *El lugar de la cultura*), Homi K. Bhabha traza, en el marco de los estudios poscoloniales, estrategias de lectura de obras,

¹⁰⁹ Las sinestesias en las descripciones de la novela no han sido trabajadas como ejemplo en mi trabajo, pero se enmarca en uno de los problemas centrales que he estado tratando aquí: el de las fronteras como semi-franqueados límites en los que se inscribe una positividad a medias. La sinestesia, como fue mencionado en el subapartado sobre el delirio, es uno de sus síntomas.

literarias y no literarias, de carácter ambivalente, intersticial, que plantean el problema, la imposibilidad de una colonización cultural completa por parte de los colonizadores ingleses del signo XIX hacia los nativos indios, que de algún modo siempre hibridan, y por lo tanto rompen, en su unidad supuesta, los saberes y “el” discurso colonizador europeo (Bhabha, *El lugar* 118-129). Las coordenadas de lectura de un teórico del poscolonialismo como Bhabha no dejan de ser en algunos filis pertinentes para arribar, vía Kristeva y Foucault, a una lectura política del delirio, es decir, al delirio como agente de lo inasimilable y a lo inasimilable como una posición política.

Probablemente, ciertas relaciones entre colonizador y colonizado sean las que mejor evidencien la existencia de límites infranqueables en la comunicación y, por consiguiente, en la apropiación gradual del otro. Aquí, por ejemplo, aparece sin sutilezas el encuentro entre dos dimensiones que se disputan el poder, entre dos legalidades en pugna en un proceso parcialmente violento, y consiguientemente se tornan visibles, nítidas, las fronteras trazadas, los límites entre lo civilizado y lo bárbaro, la religión y el paganismo o lo sectario. En el esquema poscolonial se acentúa la representación de una tradición intentando imponerse sobre la otra, intentando relegalizar a la otra e intentando borrar los signos de la identidad de la otra. El arquetipo del movimiento colonizador, según esta representación poscolonial, es el de lo monológico (disfrazado de dialógico) que intenta no detener su segmento en territorio ajeno apropiado. La narración del texto de Bhabha es una narración del fracaso parcial de este proyecto colonizador desde el principio. Es elocuente en este sentido la cita de C. Lefort, a la que Bhabha adscribe: “La tarea [ideológica] de la generalización implícita del conocimiento y la homogeneización implícita de la experiencia podrían derrumbarse frente a la insoportable prueba del colapso de la certeza, de la vacilación de las representaciones del discurso y como resultado de la escisión del sujeto” (ctd en Bhabha 183). El segmento, que el colonizador pretende expandir sobre el colonizado, se encuentra con una lógica-otra, imposible de traducir fielmente, que, a su vez, viene a demostrar la propia alteridad del discurso original (si no puede interpretarse unívocamente, es porque *no es* unívoco). El intento ideológico, entonces, de hacer del otro una repetición (tartamuda)¹¹⁰ del discurso de poder, deviene interpelación de la univocidad y del monologuismo del discurso dominante. La consecuencia se asemeja al

¹¹⁰ Tartamuda, en un sentido estricto: retrasada, defectuosa, nunca lo suficientemente parecida al colonizador como para *ser* verdaderamente parte de él (situación ideal que, por otra parte, no está en los planes del oscilante, histérico y pendular colonizador).

horror ante el retorno de los temores sepultados, propio de lo siniestro freudiano, y cuyo tópico es el monstruo: “Si se los apura con sus groseros e indignos errores sobre la naturaleza y voluntad de Dios o las monstruosas locuras de su fabulosa teología [escribe el Archidiácono Potts en el documento utilizado por Bhabha], lo dejarán pasar quizás con una astuta urbanidad, o con un proverbio sin importancia” (ctd en Bhabha 151). La escena supone, entonces, varios elementos fundamentales: en primer lugar, la interpelación del colonizador (“si se los apura...”) en su misión evangelizadora que genera el fracaso en la conversión religiosa. La furia ante la imposibilidad de dar continuidad recta al segmento en el otro aparece en los adjetivos “groseros e indignos errores sobre la naturaleza y la voluntad de Dios”. El campo semántico progresa de la furia al horror, en la medida en que el discurso dominante no puede penetrar en el colonizado más que a medias (con groseros e indignos errores) ni reprimir las “monstruosas locuras de su fabulosa teología”. La reacción del nativo ante la interpelación del colonizador es “dejarla pasar con una astuta urbanidad, o con un proverbio sin importancia”. No se responde, por lo tanto, ni siquiera a la interpelación en los términos esperados. El colonialismo no sale ileso, ni mucho menos, del proceso, y es allí donde se da por comenzado el juego de *oposiciones no excluyentes* de la menipea desde Kristeva, o bien la *hibridación* desde Bhabha. En el proceso, el otro, monstruo-loco, es el que atenta contra la integridad del poder, integridad, en realidad, que sólo se debe a su ejercicio del poder.

Este posicionamiento de lectura en Bhabha permite reparar en el hecho de que la tradición, el culto a la totalidad y a la razón, los usos y costumbres en realidad arbitrarios de la cultura dominante reaccionan con la misma violencia frente a actores, culturas, comunidades o estéticas que sepan desafiarla (remito, en este punto, al capítulo primero de esta tesis).

Una última asociación con las lecturas de Bhabha: en su subapartado “De márgenes y minorías”, el teórico poscolonial escribe, siguiendo de cerca la obra de Frantz Fanon en gran parte de su camino:

“La cultura aborrece la simplificación”, escribe Fanon, cuando trata de ubicar al pueblo en un tiempo performativo: “El movimiento fluctuante al que el pueblo *precisamente* le está dando forma”. El presente de la historia del pueblo, entonces, es una práctica que destruye los principios constantes de la cultura nacional que intentan volver al punto de partida de un “genuino” pasado

nacional, que suele ser representado en las formas reificadas del realismo y el estereotipo. Esos saberes pedagógicos no perciben la 'zona de inestabilidad oculta donde vive el pueblo' (frase de Fanon). Es a partir de esta *inestabilidad* de la significación cultural que la cultura nacional llega a ser articulada como una dialéctica de temporalidades varias (moderna, colonial, poscolonial, "nativa") que no pueden ser un saber estabilizado en su enunciación: 'Es siempre contemporáneo con el acto de recitación. Es el acto presente que en cada una de sus ocurrencias acomoda la temporalidad efímera que habita el espacio entre el "he oído" y el "oirás"' (188-189)

La terminología cambia, y aun todo el enfoque; es importante dejarlo claro. Sin embargo, el esquema de lectura reserva zonas útiles para leer la poética laisecana en *Los sorias*. Bhabha, desde Fanon, configura con claridad el papel de lo que denomina "pueblo" en la subversión de cánones y de tradiciones nacionales que se instalan *en marco* y que permanecen, por lo tanto, fijas. La pugna entre las naciones colonialistas y los pueblos colonizados, que posteriormente serán las naciones del denominado Tercer Mundo, es, entre otras cosas, una pugna de la estabilidad, de lo monológico y del pasado contra una inestabilidad fluctuante, dialógica o polifónica, constitutiva del presente. Simplificar, y también mantener el poder, recuerda Bhabha mirando hacia Fanon, es constituir un presente petrificado por las tradiciones, negando la inestabilidad constitutiva de la realidad. La imposibilidad, sostiene Bhabha, de articular "un saber estabilizado en su enunciación" ante la elocuente realidad que se muestra, como en las imágenes de *Los sorias*, articulada "como una dialéctica de temporalidades varias", es el permanente recordatorio de lo bajo, de lo que Bhabha llama "pueblo", de lo que en Bajtín y en Kristeva es lo carnavalesco, de lo que en Foucault es por ejemplo la figura del loco, a la tradición, al segmento que pretende expandirse para apropiarse del otro, de una linealidad unívoca. Este recordatorio es al mismo tiempo, de paso y en términos estéticos, una condena por cohecho al realismo, "forma reificada" y estereotipadora. La constelación *realismo-épica-discurso dominante* se torna de este modo cada vez más estable entre los rechazos asociados aquí a los de la poética de Laiseca en *Los sorias*. Si en Laiseca se es efectivamente realista en cierta forma, se lo es teniendo como principio de realidad, en los términos de Fanon-Bhabha, una realidad social y cultural que es tan fluctuante e impredecible como el propio principio de incertidumbre de Heisenberg.

La peor consecuencia de este tipo de discursividad sobre una identidad nacional, en los términos de Bhabha, es que estas imprecisiones de frontera que se producen al

intentar penetrar sobre un pueblo-otro haciéndolo parte de la nación, persiguen al perseguidor y llevan su fracaso cultural hasta las puertas de su propio hogar:

“...¿qué si, como he propuesto, el pueblo es la articulación de una duplicación de la interpelación nacional, un *movimiento* ambivalente entre los discursos de la pedagogía y lo preformativo?”; “La nación ya no es el signo de la modernidad bajo el cual las diferencias culturales son homogeneizadas en la visión “horizontal” de la sociedad. La nación revela, en su representación ambivalente y vacilante, una etnografía de su reclamo a ser *la* norma de la contemporaneidad social”; “Esta inversión o circularidad narrativa (...) hace insostenible cualquier reclamo supremacista o nacionalista al dominio cultural, pues la posición de control narrativo no es ni monocular ni monológica.” (186)

Todo posicionamiento, sea poético, cultural o social, que conozca cuáles son los resortes a tocar para generar espacios en donde quede evidenciado el límite de lo dominante y denunciado lo hegemónico, es un posicionamiento político. Los textos de Laiseca, y *Los sorias* particularmente, “novela casi divina”,¹¹¹ ponen en evidencia no solamente los límites a irrespetar, sino que, además, las marcas de su condición subversiva se tornan, en la crítica y en las lecturas que recibe, evidentes. Piénsese aquí brevemente en la nómina de adjetivos por parte de la crítica sobre la poética de Laiseca, seleccionada en la primera parte de la tesis, pero a la luz, ahora, de lo que queda en evidencia en todo ese campo semántico, a saber, *la luminosidad del límite*: “raro”, “desobedien[te] al canon narrativo oficial”, “el repertorio de lo que llamamos literatura argentina no forma parte del horizonte de Laiseca”, “*rara avis*”, “inclasificable”, “excéntrico”, “maldito”, “prohibido”, que escribe “a espaldas del canon narrativo oficial”, “bizarro”, “erudito en cosas raras”, “indomesticable”, que “excede el presente”, “exótico”, “inimitable”, autor de una poética de la “mezcolanza absoluta”, “loco”, escritor que “tiene otras tradiciones en la cabeza”, “worst-seller”, “escritor-Otro”, “no traducido”, “monstruoso”, “último orejón del tarro”, “atonal”.

La crítica misma de la obra laisecana es otra poética de los límites parcialmente franqueados, que debería, también, ser estudiada en detalle.

Esto, por añadidura, pone en evidencia la existencia concreta de una tradición, de una “cultura literaria nacional” y de un “canon”. Fundamentalmente, la vigencia de los discursos dominantes en la literatura argentina.

¹¹¹ Dejo constancia del intertexto con el subtítulo de la novela de Enrique Jardiel Poncela *La “tournée” de Dios (novela casi divina)*, para sugerir lo productivo que resultaría una vinculación entre varios aspectos de la obra de Alberto Laiseca y los de la de Enrique Jardiel Poncela.

4.3. Más allá de *Los sorias*: prólogo a una relación entre la poética de Laiseca y la tradición literaria argentina

“¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.”

(Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”)

Un prólogo es una glosa de lo que vendrá. La tesis cierra con este término, apuntando asuntos y problemas en mayor o menor medida abordados pero fundamentalmente por explorar y explotar. La intención del presente apartado es postular la obra de Laiseca, más allá de *Los sorias*, como una obra escrita a partir del oxímoron (aparente): desde la denominación “realismo delirante” hasta la relación que guarda su ficción con la (problemática) realidad, de la que he reparado a lo largo de la tesis, el oxímoron llega hasta su propio lugar en la literatura argentina, en el cual Laiseca es, por lo visto, considerado como *el escritor argentino más foráneo*.¹¹² Esta condición o estereotipo posibilita algunos puntos de contacto y puntos de antítesis respecto, por ejemplo, de la obra de Borges en tanto que cabeza visible, en el siglo XX, de una de las más influyentes tradiciones de literatura argentina iniciada en el XIX. Entre estos puntos no podría dejar, al menos, de mencionarse, por el lado de la similitud general, el recurso a lo exótico y a la erudición ficcionalizada en el que ambos insisten, y, por el lado de la diferencia, lo que cada uno hace con esa erudición y exotismo perseguido: Borges, de acuerdo a lo que aquí sobrevuelo, universaliza y localiza a la vez su literatura, mientras que Laiseca no universalizaría ni localizaría, sino que se mantendría en una posición de tensión entre estas dos direcciones.

En aquella clase que dictara Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores, más tarde titulada “El escritor argentino y la tradición”, hay dos pasajes a considerar: el primero sugiere, como algo natural, que “nuestra tradición es toda la cultura occidental” (Borges 158). Esta especie de universalización acotada merece ser, y habiendo visitado

¹¹² Witold Gombrowicz, escritor leído por Saer, sería en cambio *el más argentino de los foráneos* (Saer 17-29).

brevemente a Homi Bhabha, revisitada, a la luz de un presente que se caracteriza por su uso y manipulación tanto de las fronteras como del concepto mismo de *frontera*.

En este ensayo, Borges parece dar lugar a una especie de máxima: “no forzarás con el lenguaje una localía; habitarás *las formas* de tu localía”. O dicho de otro modo: “con el lenguaje europeo, construirás formas locales”. Decir esto es articular esa definición arquetípica de mucha de la incursión borgiana: aquello que hace de lo local lo universal:

“La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación. Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: “...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados”.

Aquí parece inevitable condenar: “El sol en los tejados y en las ventanas brilla”. Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; “ruiseñores quieren decir que están enamorados”; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, *no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad.*” (Borges 154-155. Las bastardillas son mías.)

Y:

“Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milongas, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada

esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires.” (156-157)

De este texto, entonces, se desprende una segunda consideración: toda alusión a la tradición, al bagaje cultural que configura las coordenadas de lo propio y de lo ajeno, es una alusión de lenguaje. Una construcción narrativa: ficción:¹¹³

“...creo que este problema de la tradición y de lo argentino es simplemente una forma contemporánea, y fugaz, del eterno problema del determinismo. Si yo voy a tocar la mesa con una de mis manos, y me pregunto: ¿la tocaré con la mano izquierda o con la mano derecha?; y luego la toco con la mano derecha, los deterministas dirán que yo no podía obrar de otro modo y que toda la historia anterior del universo me obligaba a tocarla con la mano derecha, y que tocarla con la mano izquierda hubiera sido un milagro. Sin embargo, si la hubiera tocado con la mano izquierda me habrían dicho lo mismo: que había estado obligado a tocarla con esa mano. Lo mismo ocurre con los temas y procedimientos literarios. Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare.” (Borges 160-161)

En la estrategia borgiana coexisten el ser consciente del carácter performativo de la configuración de una tradición y la astucia de solapar, simultáneamente, *su* propio proyecto de “exposición” de lo que sería “nuestra” tradición. Las formas borgianas de su ensayo postulan y también naturalizan un pasado específico, una cultura: la occidental, más allá del Oriente y más allá de lo precolombino: más allá, en definitiva, de todo lo que no es de preferencia para la construcción de la tradición por parte de Borges.

Es, en este sentido, destacable el hecho de que Borges aluda en forma permanente a culturas *otras* del Occidente dominante: la china, la india, la mesopotámica, la árabe. Podría, en suma, objetarse a lo dicho antes el hecho ineludible de que Borges es más bien un *excéntrico* en sus referencias, que escapa permanentemente del Occidente canónico. Sería fundamental advertir el falso lugar que Borges otorga a esas fugas a lo exótico, algo que, si bien no haré aquí, mencionaré a través del caso del cuento “El jardín de senderos que se bifurcan”. En él, todas las referencias extraoccidentales (como la de Stephen Albert, inglés orientalizado, o la de

¹¹³ Si hay un momento propicio para ir desligando el concepto de ficción de *aquello que no es real*, de aquello que es jerárquicamente más *irresponsable* que la historia, es éste.

Yu Tsun, chino germanizado, o el proyecto de Ts'ui Pên) sucumben a las lógicas de Occidente. Inmediatamente debe decirse que todo lo que de fantástico proyecta este cuento, atribuido en él a lo que es de origen chino, es asimilado (aniquilado) por el género policial, género occidental por antonomasia. Esta asimilación, en el cuento, se produce, además, a través de Yu Tsun, un personaje de origen chino que, por su afiliación con el ejército alemán y su formación universitaria (“antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao”) puede definirse como completamente occidentalizado y sólo, evocando a Adorno, *epidérmicamente* oriental.

Aquí, y ante todo, una tradición es un proyecto, al estilo de lo que Piglia llamaba “lectura estratégica”. El estratega de Piglia, cuyo ejemplo fundamental no es otro que Borges, es quien se solapa en el proyecto de ser él mismo tradición. Borges continúa, en realidad, una constelación más amplia: la que comienza con los actores del proyecto general forjado en la librería de Marcos Sastre alrededor de 1837. El Salón literario de 1837 conformó un mapa tentativo de lo que sería la literatura argentina. Este mapa ofició, entre otras cosas, como un síntoma de las apologías y rechazos de la esfera cultural del momento. Las apologías eran a una cierta Europa: la encarnada en la cultura francesa, “capital del siglo XIX”,¹¹⁴ y los rechazos eran a la Europa hispánica.¹¹⁵ Y, fundamentalmente, desde el comienzo programático y a su vez esencializado¹¹⁶ de la definición de una literatura propia, lo rioplatense se instituyó como centro cultural insustituible y hegemónico en una construcción que, desde los discursos inaugurales de Juan María Gutiérrez, Marcos Sastre y Juan Bautista Alberdi, postularon algo así como lo que quería Borges en “El escritor argentino y la tradición”: desarrollar la identidad con las instituciones de la Europa “civilizada”; “ser” americano en idioma europeo; ser, simultáneamente, uno y diverso, particular y universal, americano y del mundo. Como en Borges, también persiste la inclinación ortográfica de tildar “Mundo” en la sílaba “Europa”.

Esta hipótesis eurocéntrica y centrada en la actividad cultural rioplatense al momento de definir lo (ahora) argentino, fue, por coyuntura, fundada en 1837 y, en el

¹¹⁴ Tomo la frase y todas sus implicancias del artículo de Walter Benjamin: “París, capital del siglo XIX”.

¹¹⁵ Estas apologías y rechazos pueden consultarse en mi ensayo “Condiciones generales para una postergación: *El matadero*” en revista *Anclajes* Vol. XIV (en prensa).

¹¹⁶ Sastre pide para la Nación, en su discurso inaugural del Salón literario, “Una política y legislación propias de su ser; un sistema de instrucción pública acomodado a su ser; y una literatura propia y peculiar de su ser” (ctd en Weinberg 122). ¿A qué “ser” se remite Sastre? Sea el que fuere, sin dudas está construido artificiosa y programáticamente con materiales selectos y proclamado, simultáneamente, como una identidad esencial y metafísica.

proyecto de esa Generación, el centrarse en lo “europeo civilizado” excluía, con escasas excepciones, no solamente a España, sino a todo lo que no fuera lo *europeo civilizado*. Decir esto cierra el arco del cosmopolitismo en ocasiones atribuido a la Generación del 37 y lo redefine en términos de una serie de identificaciones parciales con países específicos. Porque no solamente se excluye a España de la Europa que Alberdi, Sastre y Gutiérrez, entre otros, admiran, sino que se excluye de hecho, también, lo autóctono como parte del patrón cultural a imitar. La poetización de lo autóctono, como los casos paradigmáticos de “La cautiva”, de Echeverría, e incluso de “El matadero”, en la cual todo lo retrasado coincide con el régimen bárbaro de Rosas pero también con el gaucho y el indio, ha sido una marca relevante del final de (o del deseo de clausura de) la realidad poetizada.

¿Cómo está narrada, entonces, la Nación argentina, es decir en parte, la historia de su literatura? A partir de elementos sintomáticos y reveladores de la condición todavía dominante del proyecto de la Generación del 37: la ausencia o los “destiempos” del realismo (en contraposición a un insistente realismo español transepocal que pervive al menos en la forma del estereotipo para con la literatura española), la búsqueda programática de un cosmopolitismo que es en realidad europeísmo, la bucolización o estetización de lo que no se quiere o se ha eliminado en política: el malón, el gaucho, el caudillo. Piglia: “La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)” (Piglia, *La Argentina* 9)

Este proyecto, esta tradición en la que Borges cree y que a la vez cuestiona de raíz al creer también en el carácter performativo de todas las tradiciones, en su permanente devenir y en su incesante presente continuo, constituye una columna central en la historia de la literatura argentina. Una columna que sostiene el peso de la tradición y que, por ello, acercando la lente, se percibe como incapaz de sostener cosa alguna.

En “El Tanque”, cuento de Laiseca perteneciente al libro *Gracias Chanchúbelo* y que discurre sobre una descomunal ciudad-nación-tanque en permanente confrontación con los países vecinos que la rechazan al menor indicio de acercamiento a sus fronteras, se ponen en juego estas dos lógicas del rechazo, de frontera, de identidad. En el cuento, las líneas divisorias que trazan el antagonismo entre el Tanque y las otras ciudades con las que éste interactúa no se fundamentan en un principio de diferencia de intereses o de naturaleza, sino en su similitud. Todas las tensiones y rechazos que se

producen en el cuento tienen como fundamento explícito el reconocimiento de la igualdad respecto de aquél al que se está rechazando, y, de hecho, el argumento utilizado es, en todos los casos, que se rechaza al otro precisamente *porque no es, en rigor, un otro*.

El terreno sobre el cual se dirime este singular sistema de rechazos es el de la definición de las identidades de las ciudades y países que interactúan con el Tanque como entes conscientes de su carácter ficcional: “El problema es que yo también pertenezco al mundo de la ficción...” (Laiseca, *Gracias* 37), señala un habitante del Tanque; “El Emperador imaginario de la falsa Libia” (34), antagonista del Tanque, sostiene, precisamente, este diálogo con una Ministra de Relaciones Exteriores del Tanque que pretende acercarse a ese “país” sin conseguirlo: “¡Usted no es un verdadero Emperador! —rugió Eiko por correo diplomático, despechada y furiosa. ‘Eso es cierto —dijo el Emperador de la fábula—, y más que agradecidos pueden estar. El verdadero Emperador ya les hubiese mandado la Fuerza Aérea libia para bombardearlos.’” (id.). Ambos bandos en discordia, entonces, son, ontológicamente, la misma cosa. Esto funciona a lo largo de todo el cuento y la débil conclusión general de los habitantes del Tanque es que éste “...es tan inútil que no sirve ni para la ficción” (33). Incluso resulta imposible argüir que las diferencias son intraficcionales: no solamente protagonistas y antagonistas se rechazan en su afinidad ficcional en general, sino que lo hacen en tanto ambos participan del denominado “realismo delirante”. “El Tanque” es un cuento hecho de estos materiales, y esta ciudad es un prototipo de lo que el propio autor, en la contratapa del libro *Gracias Chanchúbelo*, define como “realismo delirante”:

“El realismo delirante es el único instrumento que permite que a la realidad la expresemos toda junta.

Un pequeño trozo de madera que sobró de la construcción de la casa de un amigo está en vaso comunicante con un misterio de siglos. El peor asesino serial de mujeres es el hijo de puta que nunca las mira. *Un tanque tan enorme que cobija a una ciudad completa*” (Laiseca, *Gracias* Contratapa. La bastardilla es mía.)

Los antagonistas de este tanque al que se incluye como marca de realismo delirante, por su parte, rechazan al tanque con estos argumentos ahora del todo inconcebibles o encandiladoramente luminosos en su aparente contradicción: “Son

ustedes intrusos. Yo, como pertenezco al mundo del delirio creador,¹¹⁷ puedo ser más tolerante. Tienen cuatro días para abandonar la Libia imaginaria.” (34)

El rechazo, por lo tanto, se produce ante la igualdad y *por* la igualdad ontológica. En rigor, aquí no existiría una frontera justificable por la diferencia. Aunque suene absurdo, no hay más alternativa que decir que, aquí, frontera es, meramente, *la acción de imponerla*. O que, en los términos del Foucault de *Historia de la locura en la época clásica*, una frontera se traza mucho antes por temor a advertir *lo que de uno hay en el otro* que por una diferencia ontológica real, cotejable, objetiva:

“La sinrazón es más que ese vacío en el cual se la empieza a ver esbozarse. La percepción del loco no tenía, finalmente, otro contenido que la razón misma; el análisis de la locura entre las especies de la enfermedad no tenía de su lado otro principio que el orden de razón de una sabiduría natural; tanto es así que allí donde se buscaba la plenitud positiva de la locura, no se encontraba otra cosa que la razón, quedando así la locura, paradójicamente, como ausencia de locura y presencia universal de la razón. La locura de la locura está en ser secretamente razón. Y esta no-locura, como contenido de la locura, es el segundo punto esencial que debe marcarse a propósito de la sinrazón. La sinrazón es que la verdad de la locura es razón.” (Foucault, *Historia* 322)

Pero hay más: en Laiseca hay frontera sin diferencia y hay diferencia sin frontera. Si los antagonistas de este cuento se hallan enfrentados por ser reconocidos como iguales,¹¹⁸ el otro destino del país-ciudad-tanque es la asimilación a manos de Tecnocracia, que aparece, reproduciendo su accionar totalitario y de acuerdo con lo abordado en el subapartado “Totalitarismo”, en gran parte de la obra de Laiseca. Tecnocracia, el país central en la novela en la que Laiseca ha llevado “...hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante”,¹¹⁹ es el que da lugar al

¹¹⁷ Evoco nuevamente la siguiente cita, perteneciente a mi subapartado 2.3, ahora en este marco: “El delirio, no el patológico sino el delirio creador, es una gigantesca lupa que sirve para ver mejor la realidad” (ctd en Romero s/p).

¹¹⁸ No es este, por supuesto, el único caso en el cuento. Todo antagonismo y confrontación funciona en base a este reconocimiento: “El Profesor Paisenko tenía una obligación privada con los tecnócratas: trabajar en biología seis meses al año, en Potentoria, en prácticas de habituación con cangrejos gigantes (...). Eran aquellos unos bicharracos malísimos y enormes, como tortugas de Galápagos, que Ángel – ayudante del profesor— pescaba usando chanchos vivos como carnada. (...) Gelatinoso Formol, viendo cómo lidiaba con los artrópodos, (...) dijo muy intelectual y teórico: ‘No se aflija tanto, amigo Ángel: total esos cangrejos son imaginarios’. ‘Ya sé –dijo el otro sudando—. El problema es que yo también pertenezco al mundo de la ficción y bien pueden rebanarme un pedazo’”. (Laiseca, *Gracias* 37).

¹¹⁹ “Los delirios que aparecen en el texto [*Los sorias*] son típicos de mi obra, pero aquí llevé hasta las últimas consecuencias los principios del realismo delirante. Todo es un delirio, pero a la vez es realista.” (Laiseca, *entr por Chacón s/p*)

Tanque a cambio de la resignación de su autonomía política y de la entrega política total a manos de su líder, Monitor. El Tanque

“...quedaba autorizado a vagabundear por los desiertos del Sur tecnócrata, siempre y cuando no se acercara a las poblaciones. El Monitor los iba a proveer de nafta, gasoil, alimentos y agua. A cambio el Emperador [del Tanque] permitiría la visita de turistas tecnócratas durante todo el mes de febrero y estaba obligado a disparar el cañón una vez el día 11 de dicho mes, por ser el cumpleaños del Monitor y por lo tanto, Fecha Patria” (37).

Las lógicas respectivamente del rechazo y la deglución responden, así, al principio del reconocimiento del otro como igual. Se rechaza o se fagocita *porque se es un igual*: “La Tecnocracia es el único sueño capaz de *cobijar* a todos los sueños, aun los más imposibles’, pensó el Monitor mirando el Tanque, en cierto atardecer, cuando estuvo por ahí de visita” (37. La bastardilla es mía e intenta resaltar el irónico eufemismo).

Las fronteras quedan en peligro, entonces, de dejar de oficiar como marcas de una distinción. ¿A partir de qué momento algo comienza a ser otra cosa distinta de la que era? ¿A partir de qué instante algo, al decir de un Heidegger tomado por Homi Bhabha, “comienza su presentarse”? Ya he profundizado, en el capítulo 3, acerca de los casos en los que la poética laisecana abunda en yuxtaposiciones allí donde habrían cabido las líneas divisorias, y es menester sugerir a esta altura que ha sido un Occidente relativamente reciente el que trabajara con mayor ahínco en derredor de las preguntas de más arriba.¹²⁰ Y no debe olvidarse, tampoco, que ha sido Jacques Derrida quien señalara con mayor insistencia el etnocentrismo de la tradición occidental, tradición caracterizada por un manejo jerárquico de los límites y por una metafísica constitutiva e insistente que hiciera operar a toda su episteme de acuerdo con un trazado binario según el cual uno de los términos de esa oposición sistemática y metodológica (o patológica) habría estado más próximo que el otro a la *presencia metafísica*: Naturaleza/Cultura en Rousseau, palabra escrita/palabra hablada en Saussure, mundo sensible/mundo

¹²⁰ Véase, a propósito de estos problemas, el artículo de David Fiel, “Tres fechas”, en *Pasado Por-venir. Revista de historia* N° 4. El ensayo de David Fiel periodiza este ahínco. Además se ocupa, creo más enfáticamente que de cualquier otro asunto, del adentro/afuera, del yo/otro, del la tensión lenguaje/realidad y de otras oposiciones como motivos críticos para la pregunta por la definición y el estatuto del concepto de *limite*.

suprasensible en Platón, escritura fonética/ideograma en lingüistas como Jacques Gernet.¹²¹

Esta acusación derridiana de etnocentrismo a Occidente y su tradición resulta fundamental para leer la pluridimensionalidad de su posición y de su propia escritura. Y, en estas acusaciones, en su intento por correrse del logocentrismo, Derrida (reitero y amplió una cita ya utilizada) busca *fuera* de Occidente:

“...desde hace mucho tiempo sabemos que las escrituras chinas o japonesas, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desenvolviéndose al margen de todo logocentrismo. La escritura no reducía la voz en sí misma: la ordenaba en un sistema.” (Derrida, *De la gramatología* 142)

Esta escritura “al margen de todo logocentrismo”, entonces, es de conciencia extraoccidental, y, de algún modo, entonces, el postestructuralismo, y muy particularmente Derrida, se desfonda de Occidente para retornar con aquello que Occidente había renegado. Dicho en otros términos: todo lo que Occidente considera *superado* es precisamente lo que supera la linealidad occidental:

“Si se quiere tratar de pensar, de descubrir aquello que bajo el nombre de escritura separa mucho más que las técnicas de notación, ¿no es necesario despojarse, también, entre otros presupuestos etnocéntricos, de una especie de monogenetismo gráfico que transforma todas las diferencias en extravíos o retardos, accidentes o desviaciones? ¿No será necesario meditar este concepto heliocéntrico del habla?” (143).

Y es, de hecho, el propio Derrida quien reúne las heridas de la civilización occidental; en su antología de heridas, las sitúa al lado de culturas-otras para Occidente, como la china o la japonesa en la cita precedente, que dan cuenta del etnocentrismo aludido. La antología derridiana es ya significativa, en la medida en que, por un lado, las civilizaciones “primitivas”¹²² en el interior de Occidente y las “externas” a la cultura occidental, no están separadas, en este sentido, por frontera alguna. La literatura, y muy

¹²¹ Ver Jacques Derrida: *De la gramatología*.

¹²² Es del todo sugerente el hecho de que Eugen Bleuler incluya, entre los síntomas de la evolución del delirio, la manifestación de “alucinaciones y aparición de giros de pensamiento primitivo” (Betta 459)

particularmente “desde hace más de un siglo” (Derrida 136), es también un eje de denuncia que sienta más precedentes en la causa derridiana:

“Este es el sentido de los trabajos de Fenollosa, del cual se sabe la influencia que ejerció sobre Ezra Pound y su poética: esta poética irreductiblemente gráfica era, como la de Mallarmé, la primera ruptura de la más profunda tradición occidental. La fascinación que el ideograma chino ejerció sobre la escritura de Pound adquiere así toda su significación histórica” (Derrida 144).

En sus *Poemas chinos*, Laiseca hace decir a un traductor apócrifo lo que sigue:

“El poema chino de un viejo maestro es imposible de traducir en su totalidad. Sólo puede brindarse al lector occidental una parte del mismo. Veremos por qué.

Cada ideograma significa una palabra. Ahora bien, como cada ideograma está compuesto por sub-ideogramas —que también representan palabras—, un viejo Maestro chino está jugando con cinco, seis o siete poemas al mismo tiempo. Según como se lea, o dónde apoyemos nuestra sensibilidad, brotarán nuevos ritmos e intenciones, completamente distintos, *al lado de* los anteriores. Por eso, al verterlos a otro idioma, el traductor debe optar” (Laiseca, *Poemas chinos* 7. Las bastardillas son mías)

La aclaración del traductor apócrifo invita a señalar dos cuestiones fundamentales: la primera, que el tema, el motivo de la pregunta por el lugar, estatuto y rol de las fronteras *entre lo uno y lo diverso*, entre lo uno y lo otro, es la misma que en el cuento “El Tanque”. La segunda, que se opera, en este caso, con el mismo mecanismo pero de manera inversa: aquí, el traductor sugiere la convivencia o yuxtaposición de sentidos diversos y contradictorios, distintos, unos *al lado de* otros.

Probablemente, esta aclaración del “traductor” condense todo este aspecto que aquí abordo en la poética de Laiseca, en *Los sorias* y más allá de la novela. Sus problemas, que operan en forma desplazada en la medida en que lo señalado aquí por el traductor no se aprecia tan enfáticamente en *Poemas chinos* como en otros textos suyos,¹²³ se tornan particularmente elocuentes allí donde se corporeizan en las formas:

¹²³ Lo señalado en mi apartado 3.4., “Explicitaciones desplazadas”, adopta, en este marco más general, su propia escala, de modo tal que lo que se teoriza sobre la poética propia en un libro específico, aparece fundamentalmente no en ese libro en particular sino en otro. Así, lo que de “chino” pudiera tener este desarrollo bastante derridiano de Laiseca en la piel del traductor de los poemas chinos no se encuentra tanto aquí. Tampoco se advierte ninguno de estos elementos en la que probablemente sea la novela más “lineal” de Laiseca: *La mujer en la muralla*, que también se presenta desde su título como una novela sobre la China, pero no *formalmente* “china”. Este desafío a la linealidad acerca del cual escribiera

allí donde quedan sentados, como en un borrador, textos irrelacionables que deben constituir parte del mundo narrativo por el solo hecho de coexistir. No hay fundamentos, una vez más, para esa coexistencia: la coexistencia de lo totalmente disímil es lo que construye performativamente su fundamento. Toda una lección sobre lo que puede decirse de los límites y las fronteras.

Aquí, los elementos de lo diverso se sitúan, permanentemente, *uno al lado del otro*, construyendo esa plurilinealidad que Derrida considera un requisito indispensable para lograr que la episteme occidental se des-piense en su etnocentrismo:

“...al comenzar a escribir sin línea, se vuelve a leer la escritura pasada según otra organización del espacio. Si el problema de la lectura ocupa hoy la vanguardia de la ciencia, es en razón de ese suspenso entre dos épocas de la escritura. Puesto que comenzamos a escribir, a escribir de otra manera, debemos leer de otra manera.

Desde hace más de un siglo puede advertirse esta inquietud de la filosofía, de la ciencia, de la literatura, todas cuyas revoluciones deben ser interpretadas como sacudidas que destruyen poco a poco el modelo lineal.”
(Derrida, *De la gramatología* 136)

La práctica de la ficción de Laiseca, y particularmente de aquello que inscribe como “realismo delirante”, está seriamente implicada en el reposicionamiento conceptual y estético de las fronteras en general y reúne material suficiente como para retrazar las fronteras de la cartografía literaria dominante en Argentina, con todo lo que de ello se desprende.

La Generación del 37, y también el aludido Homi Bhabha, son grandes lectores de la filosofía política británica del siglo XIX, y el arco que entre el autor indio y los herederos de Mayo se abre respecto de problemas como el esencialismo, las teorías de la “subjetividad civil” construidas a partir de fronteras aporéticas, las relaciones con la alteridad y el etnocentrismo, habilita, además, fundamentos para incorporar un autor como Laiseca en el territorio de la ruptura respecto no sólo del canon literario establecido en sus fronteras por la Generación del 37 y obedecido sin modificaciones sustanciales en la literatura y la crítica literaria de Buenos Aires y alrededores más influyente, sino también respecto de la noción misma de canon, ya que canon es

Derrida aparece en otras novelas de Laiseca, tales como *Los sorias* y *Beber en rojo* (*Drácula*). Los desafíos de Laiseca al etnocentrismo de la escritura occidental aparecen más bien allí donde no se anuncian, y tienden a no aparecer precisamente allí donde lo hacen.

frontera. Al desnudar la arbitrariedad o imposición ideológica de los fundamentos del trazado de ciertas fronteras, Laiseca enrarece esta autoridad hecha de valores residuales negadores de la dinámica compleja del devenir histórico.

Por último, según ya he señalado, salir de lo etnocéntrico, en Derrida, no implica un exilio geográfico tan sencillo como *retirarse* de Europa o de Occidente: implica, también o en realidad, *un exilio interior en el lenguaje*, en el que, en ocasiones, cualquier contacto con la alteridad respecto de la episteme de Occidente oficia como un aporte valioso.¹²⁴ Ese exilio interior es ayudado, como señalaba Derrida entonces, por la influencia de las escrituras china y japonesa en Fenollosa y Pound, pero también aparece en la obra de Laiseca, en ese exilio interno en el lenguaje que no está en la poética (aunque sí en la exterioridad) borgiana, ni, como se ha dicho, en una metafísica de la nada macedoniana, ni, en fin, en los parámetros con los que se diseña un canon de la literatura argentina. Es una voluntad de diálogo con la alteridad del lenguaje, un paso adelante respecto de las marcas de pura ruptura de las vanguardias más radicales con el lenguaje, en el que Laiseca se aferra a “lo chino” como una metáfora de la otredad además de (y mucho antes que) como una remisión geográfica.¹²⁵ Esa metáfora, ese instalarse en la otredad para escribir en un exilio que en realidad funciona al interior del lenguaje, puede recibir ayuda no únicamente de civilizaciones alejadas en el espacio sino también, en el caso particular de la tradición “argentina”, de actores o zonas que hayan sido, desde los comienzos, desatendidos o rechazados por el proyecto cultural de la Generación del 37 y sus residuos en la construcción del canon rioplatense/argentino. He mencionado entre ellos a la cultura literaria española y, por lo demás, a todo lo extraoccidental según las palabras de Borges en su clase de 1932, entre lo cual debería incluirse casi toda la lógica que, vía Derrida o Homi Bhabha, podría leerse ahora en Laiseca.

¹²⁴ Ni más ni menos, es por esto que las poéticas de Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Jacques Derrida o Jacques Lacan parecen crípticas: precisamente, necesitan ser escrituras *extranjeras*, no en el sentido de *ser de otro lugar*, sino en el de *ser la otredad misma del logos occidental* inscrita en él.

¹²⁵ Un ejemplo evidente e inmediato lo constituye la novela *Beber en rojo*, en la que, toda vez que se pretende incurrir en excentricidades, se alude a “lo chino”. Esto reforzaría la idea de estereotipo del otro, profundamente etnocéntrico, del que tanto Derrida como Bhabha acusan a Occidente en cada uno de sus gestos de configuración de la identidad cultural en la escritura, si no fuera por un detalle: la literatura de Laiseca *habita*, en sus formas, las excentricidades que señala de “lo chino”, instalándose en esta supuesta otredad y escribiéndola en engañosos caracteres occidentales, en una nueva supresión de fronteras o yuxtaposición por la que debe pagar un alto precio en el “mercado”, en el ámbito crítico y en la difusión-traducción (esta última inexistente a la fecha) de su obra en general.

Conclusiones

El trabajo sobre los principios constructivos por un lado, y las vinculaciones políticas, éticas, epistemológicas y cosmológicas de una poética del delirio como la que se ha narrado en base a *Los sorias* por otro es, por trillado que sea, un comienzo. El objetivo central de este trabajo, anunciado en la Introducción, ha sido comenzar una producción crítica vasta sobre una de las novelas que, sin lugar a dudas, ofrece una serie de operaciones que constituyen en su conjunto un considerable aporte a la literatura argentina vigente (decir “actual” no implica necesariamente la vigencia, y por otro lado descarta obras que han sido utilizadas para cimentar ciertas tradiciones por sobre otras). Pues en efecto, los motivos de insoslayabilidad de *Los sorias* son muchos: lo que en esta novela no es renovación es radicalización de lo existente a niveles inimitados. Estos aspectos hacen de este texto, y en general de esta poética, una *marca*, un límite necesario que se le impone a todo trabajo crítico en el que se pretenda configurar una cartografía literaria nacional.

El término “renovación” pide aquí un *impasse*. Enunciar este término es ingresar en la selva de la mera avidez de novedades con un machete. Pues la confusión entre lo nuevo y lo renovador rige muchas veces los parámetros de la literatura argentina actual.¹²⁶ Considero, hacia el final, que la renovación es ante todo esa marca que hace obligatorio *pensar de nuevo la vigencia de lo vigente*. Aquello que renueva, viene para clausurar debates, para suponer otros, para postular posiciones alternativas a las existentes y para volver endebles y autoritarios los mecanismos de construcción de lo construido. Tal es el efecto, precisamente, que genera el perfil del loco en el estudio de Foucault, el carnaval en Bajtín y en Kristeva y la neurosis y psicosis en Freud y Lacan. Tal es el curso que le he dado al descriptivo *Manual de Psiquiatría* de Juan Carlos Betta, al que he utilizado para pensar parámetros de construcción de la realidad a partir de elementos del delirio, posando la visión precisamente sobre el juego de fronteras entre la una y el otro. El aporte de Homi K. Bhabha, en ese sentido, por su consciencia de la productividad crítica que supone el visitar las fronteras y el concepto mismo de

¹²⁶ Más allá de la importancia relativa de textos como *Literatura de izquierda* de Damián Tabarovsky o de *La fórmula de la inmortalidad*, de Guillermo Martínez, así como del número del 11 de junio de 2005 de *Revista Ñ* titulado “La pelea de los narradores” o del tercer número de la revista *Oliverio* (2005-2006), cuyo artículo central reúne a “nuevos” escritores argentinos, estas publicaciones constituyen referencias acerca de cuáles son las variables por las que pueden buscarse los parámetros de lo renovador y fundamentalmente las diferencias entre lo mera y cronológicamente “nuevo” y lo que renueva independientemente de la fecha de su aparición en el mundo editorial.

frontera, fue, sobre el final, fundamental. Aquello que renueva, entonces, viene a proponer nuevas relaciones con las fronteras hasta allí vigentes. Su asimilación nunca es tal, precisamente por su poder de fractura más o menos violenta de esas fronteras y de esa relación con las fronteras, y es así una negociación (la acepción del término sigue siendo de Homi K. Bhabha): una zona en la que necesariamente nada volverá a ser como era. Las reacciones respecto de este libro de Alberto Laiseca son síntoma también de la conciencia del hecho de que una novela como *Los sorias* ha de incorporarse con sus propios e irreductibles términos a la cartografía que, aun dominante, debe sentarse a la mesa. “Ha de incorporarse”, dije convenientemente, ya que esa incorporación es lenta, compleja, opera con regularidad y casi imperceptiblemente. Por el momento, su incorporación es una operación meramente nominal, y la marca más enfática de esta nominalidad es el ya aludido distante respeto por *Los sorias*, que no se condice con la materialización de producciones críticas, aspecto que no deja de ser parte de la apuesta de la propia novela.

La apuesta de *Los sorias* termina, necesariamente, implicando un problema importante para la crítica literaria en Argentina: el problema de si cabe el mismo lenguaje crítico para *Los sorias* que para otros textos de su “generación”. Una obra y su crítica entran en un tipo de relación en la que se hace lugar a nuevas (y muchas veces renovadoras) proposiciones y posicionamientos. Así lo reconoce Derrida en citas trabajadas en esta tesis, y ese es precisamente el punto de partida de un texto como *El lugar de la cultura*, de Bhabha, así como de una obra como *Orientalismo*, de Edward W. Said. La crítica literaria en general, y mi trabajo crítico en particular, han pretendido poner en evidencia las dificultades que se tienen cuando se toma contacto con una obra desprovista (por despoblada) de parámetros generales de abordaje crítico.

En la Introducción a la tesis me he formulado preguntas problemáticas, algunas de las cuales han sido tácitamente respondidas en estas conclusiones. Pero sin dudas una de las más relevantes era qué textos nos hace leer la obra de Laiseca, y su respuesta podría evidenciarse, al menos en una de sus posibilidades, en la *conducta general* de mi trabajo: para intentar una operación teórico-metodológica de lectura de la novela de Laiseca que me permitiera valerme de posibilidades críticas genuinas he trabajado con Derrida, Bhabha, Kristeva, Deleuze, Guattari, Foucault, Lacan, Freud. Se evidenció el asimiento de pasajes derridianos y heideggerianos de Ferro. Fogwill fue quien posibilitó el trabajo con opciones críticas más bien permanentes en la poética laisecana, y Piglia, Sasturain, Sarlo, Aira, Kurlat Ares y Speranza, a la vez que entrevistas y artículos

breves de periodistas culturales, han contribuido principalmente a una cuestión lateral respecto de aquella en la que he hecho participar a los autores mencionados: a la semblanza de una representación de Laiseca en la cartografía de la literatura argentina que, en gran parte, ellos mismos han configurado. La población de lecturas, de la cual aquí sólo presento una muestra, es singular y tiene toda la fisonomía de la incompletitud. Sin embargo, en la generalidad del marco utilizado, sobre todo del primer bloque en esta clasificación hay, puede afirmarse, un posicionamiento general muy crítico de los presupuestos occidentales más arraigados y justamente por eso signados a menudo por el prefijo "post". ¿Por qué Laiseca me ha hecho leer a estos autores, o hace que esté en condiciones de afirmar relaciones entre su poética y textos de ellos? La respuesta a esta pregunta, probablemente, ayude a reparar en los motivos por los cuales su posición en esa cartografía literaria nacional sea marginal, más allá de *Los sorias*: la literatura y la crítica literaria en Argentina fueron y son en gran parte discípulas de la tradición occidental y occidentalista del siglo XIX. La obra laisecana, como la obra arltiana o la obra macedoniana, y como otras que se reconocen con amplia demora o que sufren operaciones de reconocimiento parcial, o que sólo se vuelven legibles a través de discípulos occidentalizadores, se resisten más o menos enérgicamente a una tradición colonial de producción literaria y crítica de literatura. Cabría, en este sentido, utilizar la obra de los autores que se encuentran en el canon pero *en cola*, para indagar los valores críticos vigentes y hegemónicos y reparar en sus limitaciones, en lugar de aceptar la lateralidad de obras y de autores falsamente laterales. Por ello la pregunta de la Introducción, y por ello también el alcance ético de comenzar a desarrollar con producción crítica una respuesta.

Las dificultades en este tipo de enfoques son muchas. Esta tesis, particularmente, se ha enfrentado a cada momento con la certeza de resignar puntos capitales y de incorporar aspectos menores en importancia sólo porque guardaban conexiones con los núcleos de relevancia trabajados aquí. Toda jerarquización es profundamente injusta, y acaso siempre más o menos ligeramente infundada. Aquí he postergado aspectos como el abordaje en profundidad de las relaciones entre *Los sorias* y *El anillo del Nibelungo*, con todo lo que implicaría el estudio de dichas relaciones; se han sugerido líneas particulares en relación con el discurso histórico en esta novela de Laiseca (v. notas al pie nº 49 y 57); han quedado meramente sugeridas las relaciones entre biografía y biopoder en el despliegue formal de la obra de Laiseca en general (v. nota al pie nº 74);

incluso las relaciones entre esta poética y el mapa de la literatura argentina que impera han sido expuestas a modo de introducción general para estudios e indagaciones posteriores, de modo acaso predominantemente descriptivo. Los motivos del delirio ni siquiera podrían terminar de ser expuestos y pensados en un trabajo de extensión mucho mayor al que aquí he presentado. La paranoia (v. p. 77 u 81), la histeria, han sido puestos en una zona lateral en relación con el cuadro delirante en sí mismo. Todos los cruces con los autores más arriba enumerados son, por último, puntos de partida, sugerencias de vinculación.

Lo realizado, aquello de lo que me he ocupado al menos desde un sentido general de *comienzo*, fue, además de lo mencionado, de un conjunto de observaciones y de hipótesis sobre la obra laisecana que ha pretendido no descuidar vinculaciones generales con la máquina de Deleuze-Guattari y la máquina de la psiquiatría en C. Betta, así como con el concepto de máquina simple. La que aquí he dado a conocer como “correlación accidental de significantes”, así como las “explicitaciones desplazadas”, son dos aspectos medulares y sugerentes para continuar en su profundización teórico-crítica desde la obra de Laiseca. Se han *tentado* estos conceptos, además de forjado, y deben en seguida ser cruzados y repensados desde otros textos y desde su propia legalidad teórica. Destaca, en cualquier caso, la necesidad de *inventar* o de repensar categorías para una obra que se resiste muchas veces a una mera aplicación de conceptos, lógicas o estructuras críticas tradicionales o *dadas*. Finalmente, las vinculaciones entre la obra de Laiseca y la de Borges particularmente en sus relaciones con lo “foráneo”, con “lo otro” de Occidente, son susceptibles de profundización y resultan lo suficientemente sugerentes como para motivarla.

La *desmesura* (y aquí me valgo del estereotipo) de la novela de Laiseca deja lugar mucho antes para continuar que para agotar posibilidades. Pero esta tesis quiere tener un carácter fundamentalmente performativo, y quizás en eso resida su valor: en su decisión de existir, pretende demostrar cuán legítimo y productivo puede ser dejar de soslayar esa desmesura y acometerla, siempre que se desee trabajar responsablemente en aquello que tan a menudo obstruye y dificulta posibilidades de trabajo crítico, arraigado tan a menudo en formaciones residuales y que tan a menudo pide un giro, que se levante la vista del mapa. Esa puja entre lo residual y lo emergente, en la que muchas más veces de lo recomendable predomina lo residual, y que se denomina literatura argentina, crítica literaria argentina.

APÉNDICE

ENTREVISTA A ALBERTO LAISECA EN SU DOMICILIO, EN EL MARCO DE LA
TESIS DE MAESTRÍA, BUENOS AIRES, 18 DE JULIO DE 2009

HERNÁN BERGARA: Vio, Alberto, que la literatura argentina tiene como una fama de ser particularmente autorreferencial, programática, de estar muy preocupada por trabajar en la construcción de una especie de mapa en el cual incluir la obra propia. Borges y su astucia podría ser un buen ejemplo de eso. Usted, Alberto, cuando escribe, ¿tiene un ojo en esas preocupaciones o no le interesan en lo más mínimo?

ALBERTO LAISECA: No, no, sale como tiene que salir. Mirá: no es la primera vez que lo cito: hay una frase de Tolstoi que dice “si quieres ser universal, pinta tu aldea”. Yo no estoy en desacuerdo con lo que dijo Tolstoi. Sin embargo, me parece incompleto, le agregaría otra frase: “Si quieres pintar tu aldea sé universal”. Eso le agregaría yo, sin negar la otra frase. Me parecen dos frases complementarias: la de Tolstoi y esta otra, las dos son ciertas. Yo, más bien siempre pinto mi aldea, pero para eso soy universal. Soy universal para pintar mi aldea. Es mi estilo, es lo que me sale de adentro, ¿viste? Por toda mi formación, por todas las cosas que viví.

H.B: Usted (y tiene razón, me parece), en todo reportaje que se le hace, habla mucho de la exageración. “Lo que no es exagerado no vive” (¿Ésta es de Wilde?

A.L: No...

H.B: ¿Es suya?

A.L: Lo que pasa es que Oscar Wilde estaría de acuerdo, que es otra cosa. No, que yo sepa, no es de Wilde, ¿eh? No, que yo sepa no. ¿De dónde decís vos, de qué obra de Wilde?

H.B: No, no, porque a lo mejor me confundí con alguna otra cita que usted menciona, como estribillo, de Wilde.

A.L: Siempre lo menciono y lo cito a Wilde, pero esta me parece que es mía.

H.B: Qué feo cuando uno cree que... pero este no es el caso, me parece.

A.L: ¿Que algo es de él y es de otro? En general no me pasa eso, no, tengo bastante buena memoria, por suerte.

H.B: Hay memorias plagiarias, ¿no?

A.L: Sí, plagios involuntarios. Muchos plagios involuntarios. A veces tienen que ver con lo que yo llamaría la magia. Por ejemplo: yo estaba viviendo en Escobar y estaba escribiendo un guión de un largometraje, una versión del Fantasma de la Ópera. No sé si has leído esa obra de Leroux.

H.B: Sí...

A.L: Lo leíste. Te acordás que el fantasma trabaja, en su obra maestra, que es el Don Juan triunfante (que es una cosa estremecedora, y qué sé yo). Yo, francamente, pienso que Leroux tomó, para hacer la descri (porque es tal cual, nota por nota la descri) pción del Don Juan triunfante, el funeral masónico de Mozart. Entonces yo siempre pensé: “bueno, si hacemos una adaptación del Fantasma de la ópera, uno debería ponerle una adaptación para órgano del funeral masónico de Mozart decir de dónde se la sacó, por supuesto, “la adaptación para órgano la hizo tal o cual”, y listo. Pero qué bueno sería yo en una tarde, ¿viste? Hacerlo. Estaba ahí en Escobar. Qué bueno si *yo, a mí* se me ocurriera una música; si creara, además de estar fabricando este guión, fabricara la propia música para el Don Juan triunfante. No bien dije eso, se me ocurrió una música maravillosa (yo tengo alguna notación musical pero muy precaria. De ninguna manera estoy en condiciones de pasar a papel, a pentagrama, la maravillosa música que se me había ocurrido): “pero si esto es el Don Juan triunfante”, dije yo. Aparte del funeral masónico. “Bueno, qué lástima, porque no puedo anotararlo”. Puse la radio, para oír un poco de música (creo que era Radio Nacional, no sé qué era): “Seguidamente, interpretado por esta sinfónica de la URSS, dirigida por Evgeny Svetlanov, se escuchará la Fantasía “La tempestad”, de Piotr Ilich Tchaikovsky”. Empezó y quedé helado: era

esa música. Pasa que yo no la había inventado: la había escuchado antes. Quiere decir que eso pasa. Eso pasa.

H.B: Y es un poco aterrador.

A.L: Es aterrador. Menos mal que no tengo notación musical, porque si la tuviera, me pongo a componer ahí mismo, no escucho, me creo que es mío y después me iban a acusar de plagio. Negro, yo no la había oído jamás a esa música, ni siquiera sabía que Tchaikovsky hubiese incurrido en el género Fantasía; conciertos, sinfonías, lo que vos quieras sí; que me gusta Tchaikovsky y muchísimo sí, sí, sí. No, pero no sabía que hubiese incursionado en el género Fantasía. Jamás la había oído. En el plano astral, ah, puede ser. Esas cosas pasan. Así que digamos que contás con tu buena suerte para que no te acusen de plagios mágicos. Porque puede pasar. "Mágicos", los llamo así porque no sé de qué manera llamarlo: uno escucha y no sabe que está escuchando.

Me pasó lo mismo con "El libro de arena", de Jorge Luis Borges. La idea era exactamente la misma. Empecé a escribirlo, incluso (con algunas diferencias por supuesto). Y yo dije "no, pero esto es demasiado borgiano. Me van a acusar de estar imitando..." *imitándolo*. No plagiar, imitarlo a Borges. Entonces no lo seguí. Lo dejé ahí, tiradito. Una semana después (o cuatro, o cinco días), ahí cerca de donde yo vivía, una librería: *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges. "Ah, un libro nuevo de Borges, lo voy a comprar". Leo "El libro de arena", era eso. O sea: no era borgiano: era *de Borges*. Y yo lo escuché. Suponete que lo escribo y lo publico, "Alberto Laiseca". Ni a mis amigos los convengo de que no lo plagie a Borges. Pero ni a mis amigos, ¿quién me va a creer?

H.B: Va a entrar en un conflicto con usted mismo incluso.

A.L: No, conmigo mismo no, ningún conflicto porque yo no lo había leído, si lo acababa de comprar al libro, lo compré tres, siete días después. No, no, no, yo lo escuché subir de la matriz mundial (donde están todas las cosas), lo escuché subir. Menos mal que dije "no, pero esto es demasiado borgiano". Ma qué borgiano: era de Borges, ya estaba escrito por el viejo. Así que mirá; uno se salva por gracia divina. No convencés a nadie de que sos inocente. No te lo va a creer nadie, viejo. Y lo sos. A mí

no se me puede echar la culpa de que cometí una cosa así; pero te la van a echar: “No, usted plagió deliberada y conscientemente tal y cual cosa”, “Bueno”.

H.B: Confesión bajo tortura.

A.L: Sí.

H.B: ¿Qué escritores tiene en su “pedestal de exagerados”?

A.L: Oscar Wilde, en primer lugar, Edgar Allan Poe... una escritora norteamericana que murió en 1981, ella nació en 1905, era de origen ruso, nació en San Petersburgo. Adoptó el nombre de Ayn Rand. Se fue a vivir a los Estados Unidos, una emigrada. Y sí, sus libros son exageradísimos pero te hacen crecer. También te cagan. Era una mujer muy dictatorial, muy puritana, cosa curiosa porque ella siempre defendió la democracia y luchó contra las dictaduras: más dictadora que ella no hubo nunca.

H.B: Alberto, le quería preguntar sobre Macedonio Fernández. No sé por qué, cuando lo leo a usted y lo recuerdo a Macedonio (porque uno siempre lee en estéreo, vio...

A.L: Sí, querido.

H.B:), hay algunas cosas que salen en el orden de la exageración que me remitían un poco a diálogos con su obra. Le quería preguntar algo tan sencillo como si le gusta Macedonio.

A.L: Sí, a mí me gusta Macedonio. El problema es que no he leído toda su obra sino fragmentos, muy pocas cosas. Lo que he leído me ha gustado. Naturalmente no nos conocimos (no éramos contemporáneos) pero siempre tuve la impresión de que hubiéramos podido o ser amigos o llevarnos muy bien con Macedonio Fernández, sí. Efectivamente.

H.B: ¿Y Puig?

A.L: Lo respeto mucho a Puig, un tipo muy humilde. Y muy genial. Tiene una obra, no me acuerdo cuál de ellas, yo leí como cinco o seis libros de Puig. Tiene una obra increíble. Una en particular que desgraciadamente no recuerdo su nombre, no sé si es *The Buenos Aires affair* o cuál, no sé cuál, donde dice una cosa increíble de sí mismo. Habla de un pintor, que es él, es el propio Puig, que no me acuerdo bien porque hace muchos años que la leí, pero dice más o menos esto: "Me han reprochado muchas veces que yo trabaje con materiales tan desechables en mis pinturas. Ah, no, pero ¿sabe por qué? Tiene su explicación: yo no soy digno de tocar un óleo o materiales más elevados. Las personas como yo, que valemos poco, no tenemos el derecho de tocar materiales superiores. Por eso solamente tocamos cosas inferiores". Ah, mierda. Yo no estoy de acuerdo con él, te podrás imaginar, yo lo valoro muchísimo a Puig, pero te imaginás el grado de humildad y de no valoración que él tenía de sí mismo, increíble. No es lo que yo pienso de él: lo que él pensaba de sí mismo, me quedé helado cuando leí eso.

H.B: Porque además es fiel a eso. De alguna manera, trabaja con ese material.

A.L: Pero sí, él en eso es claro. Bueno, si no fuera así, yo las tomo como las divagaciones de un personaje. No, no, no, es el propio Puig. Me quedé helado. No lo podía creer.

H.B: Usted incurre, hablando de materiales no elevados, en una especie de "estética de clase b". ¿Qué le gusta de esa estética?

A.L: Ah, lo que pasa es que la estética de clase b me hizo crecer mucho a mí. Yo lo cuento bien bien ¿sabés dónde? En ese librito: *Sí, soy mala poeta pero...* No sé si lo has leído.

H.B: Sí, lo leí. Ésa es Bettie Page.

A.L: Sí. Justamente ahí te aclaro todo. En ese libro te hablo sobre las revistas de historietas, las policiales chasco esas de mi época, década del cuarenta o cincuenta, que eran colección Déborah, Pandora, Cobalto, Apasionadas. Ahí te cuento varias historias que las saqué de ahí, no son inventos míos. Son citas. Bueno, todo eso es estética clase b. Y es muy formativa. Yo me he movido en las dos estéticas. Si has leído *Los sorias*, si

has leído por ejemplo *La mujer en la muralla*, creé una estética exquisita. Incluso *La hija de Kheops*. Y después tenés verdaderas bestialidades, como es, por ejemplo, ésta.

H.B: *¿Y Beber en rojo, adónde la ponemos?*

A.L: *Beber en rojo* está escrito con una estética superior. Tuve que trabajar mucho, todo un lenguaje decimonónico hice en *Beber en rojo*.

H.B: *Y a eso, Drácula se lo reprocha, ¿no?*

A.L: Drácula me lo reprocha, he. ¿Querrás decir que yo me lo reprocho a mí mismo?
(Risas)

A.L: Yo me muevo con comodidad en ambos estilos, en ambas vertientes: en lo más exquisito y en la clase b (que no pienso renunciar a ella porque me encanta).

H.B: *Por supuesto. Además le da mucho humor a su escritura.*

A.L: Sí, por supuesto, claro que sí.

H.B: *Y a propósito de esto que dice, que se mueve en las dos zonas. Yo estoy muy de acuerdo con eso, y además le quería preguntar eso a propósito de toda su obra. Me parece que usted está como permanentemente hablando, de mil formas y con muchas excusas, de escribir desde la ambivalencia, desde puntos intersticiales. Entre dos o más territorios, y narrando desde ahí.*

A.L: Sí, es posible.

H.B: *Por ejemplo las pensiones: esta pensión que está entre la Tecnocracia y Soria.*

A.L: Sí, sí. En realidad está entre lo totalmente soriático y la tecnocracia. Por eso, de todas maneras es como una especie de tierra de nadie. Y en realidad, la pensión, debido a que ellos, los hermanos, son dos y Personaje Iseka es uno solo es que es más Soria que tecnócrata. Por eso el tipo decide irse, directamente. Romper con el pasado. Romper con

las pensiones que es lo que hice yo en mi vida. Conseguí un laburo un poco mejor, le pedí a una tía mía, muy buena persona, que ya murió, y ella trabajaba en Teléfonos del Estado: “Mirá, tía, si podés conseguirme algo. Yo ya no quiero trabajar más de peón de limpieza”. “Ah, me parece muy bien, yo voy a ir a hablar con mi jefe”. Pobre, la tía Ada era una mujer muy frágil. Jamás le había pedido nada a su jefe, había estado treinta años laburando en Teléfonos del Estado. Pidió audiencia, el tipo se la otorgó de inmediato, si nunca le había pedido nada. Se presentó llorando. “Señora Ada, qué le pasa, cálmese”; “Uaaaaaa”. No había manera de sacarla del llanto. Lo que tuvo que hacer el tipo para confortarla. Hasta que la mina finalmente aflojó un poco e hipando le dijo “¡Eiiiiimisobriiinooggg...!”. “Bueno, quédese tranquila, yo le voy a conseguir...” “¡Pero está un poco pasado de edadggggggg...!”. En Teléfonos sólo se podía entrar hasta los treinta. “Yo me voy a ocupar *también* de eso”. De hecho, entré a los treinta y uno. Pero los trámites ya habían sido iniciados antes, cuando yo todavía tenía treinta. Y ese fue mi irme de la pensión y pasar a la Tecnoocracia. Iniciar otro mundo, otra vida.

H.B: Como yo no podía evitar hacer algún paralelismo entre su obra y su condición intersticial, esto que estábamos comentando recién, ¿yo sabe qué me preguntaba? Me preguntaba si su obra no era un poco así respecto del lugar que ocupa en la literatura argentina: intersticial, siempre en medio de todo y en tensión y conflicto con todo, con el adentro y el afuera...

A.L: Sí, de hecho sí. Mi obra y mi vida.

H.B: Porque en la Universidad, por decir un lugar que yo frecuento, tanto en Buenos Aires como en Trelew, se lo menciona. Se sabe de su existencia como escritor. Pero...

A.L: ¿Se me menciona pero no se me da excesiva bola, querés decir?

H.B: Totalmente, se lo menciona entre comas. Entre comas, junto con algún otro autor, como para mencionar en forma global algún rasgo general y listo. Una mención a medias. Es muy interesante, porque todo se parece a lo que usted mismo escribe.

A.L: Es muy interesante y muy desgraciado también. Que no te den bola... es... una difícil situación intelectual. Sí. Por ejemplo: yo que soy el autor de *Los sorias* y de muchas otras obras (yo tengo dieciocho libros publicados sin contar antologías) no he sido traducido a ningún idioma. Saramago escribió *Ensayo sobre la ceguera*. No dijo algo que esté ya en Albert Camus. No dijo algo que no esté en *La peste* de Albert Camus. Sólo que *La peste* está mucho mejor escrito y mucho mejor explicado, porque Camus era un verdadero existencialista, no un jugueteón. Sin embargo Saramago tiene el premio Nobel y ha sido traducido a todos los idiomas. Por eso te digo: el hecho de que no se te dé pelota (no demasiada –sí a nivel de lectores aislados, por ejemplo es evidente que vos sí me das bola-) es una difícil situación intelectual. Te hablo de una de las tantas amarguras que hay que... soportar.

H.B: Usted dijo esto también en otras entrevistas. Me quedé pensando con relación a la traducción. Pensemos en *Los sorias*. En realidad, todo el lenguaje que usted trabaja es un lenguaje (ya sé que todo se ha traducido pero) difícil de traducir. ¿Cómo uno puede traducir el lenguaje ocultista tecnócrata antiguo?

A.L: Si el *Ulises* ha sido traducida varias veces... Sí es traducible *Los sorias*. Los traductores siempre se las arreglan para encontrar en el otro idioma palabras *underground*, ellos mismos pueden llegar a inventar palabras *underground* que un inglés entienda. Sí, eso se puede.

H.B: Como el caso de *La naranja mecánica*, que también tiene palabrejas raras.

A.L: Y bueno, ¿viste? *La naranja mecánica*: libro más difícil de traducir que ese no hay, y ya ves que sí... eso es lo de menos. No, es la falta de interés. Es la falta de interés. Como decían las viejitas con toda sabiduría: "Lo que mata es la humedad". Sí, la humedad es la falta de interés. Cuando no te terminan de entender, ¿no? No saber bien en realidad qué quisiste decir ni por dónde entrar. Esta misma novela, una chica me hizo una (no me acuerdo cómo se llama) crítica de *Sí, soy mala poeta, pero...* Me da la impresión de que esta mina no tenía mala leche, de ninguna manera: lo leyó con muchísima atención al libro, pero no entendió nada. "Da la impresión de que Laiseca narra por el mismo placer de narrar". Cosa que es así pero no es lo único, también tengo una tesis, como siempre. Estoy diciendo algo. No entendió nada. Y bueno, esa

incomprensión es... algo que tengo que soportar hace... cuarenta y seis años, desde que empecé con la literatura. No, cuarenta y cinco años, miento (ya estaba exagerando).

H.B: Por un año, como siempre, como con lo de su tía.

A.L: Claro. Pobre tía, murió ella.

H.B: Ah. Hizo algo importante por usted. Le consiguió laburo.

A.L: Sí. Pude pasar a Tecnocracia gracias a ella.

H.B: ¿Todas las pensiones son soria?

A.L: Sí, todas las pensiones son máquinas de tortura. Tus compañeritos son tipos que tratan a toda costa de cambiarte, de que vos seas como ellos...

H.B: ¿Sabe qué pasa? Me parece que los críticos literarios y esa gente (entre la que por fuerza me incluyo) necesitan codificar lenguajes...

A.L: Sí. Se les escapa el código y entonces te marginan.

H.B: Sí. Te marginan. Eso habla de su limitación.

A.L: Sí. Pero esa limitación tiene poder sobre vos.

H.B: Sin duda. Por eso antes le preguntaba si ponía un ojo en esos "códigos" en los que se arma la literatura argentina...

A.L: No. Yo no escribo en función de otra cosa que mi tesis. Que mi cosmovisión.

H.B: ¿Y será ese el precio...?

A.L: Ah, seguramente ese... es el precio que hay que pagar, un precio bastante duro. Y que a su vez jode a los lectores de una gran parte del mundo, porque yo estoy

convencido de que en el habla inglesa a muchísima gente le haría falta mi literatura. Siempre minoría, por supuesto, igual que acá. Pero una minoría importante, muy inteligente, y que me diría un buen día de esos: "Laiseca, cuántas ganas" (por ejemplo un norteamericano) "cuántas ganas tenía de conocerte, Laiseca, porque tu obra me salvó la cabeza. Entendí todo lo que vos escribiste, ¿eh? Todo. Y eso me salvó". Sería una manera de pagar lo que otros hicieron por mí, por ejemplo Ayn Rand con su libro *El manantial*. A mí me salvó la cabeza. También me cagó, porque era una chica muy dictadora y muy puritana. Al marido, por ejemplo, le hizo la vida imposible. Él locamente enamorado de ella. Tenía una admiración sin límites. No le dejó un solo resquicio. Tuvo que hacer exactamente (Frank O'Connor se llamaba) todo lo que ella quería. Como si ella por ejemplo te dijera (lo que nunca te diría) "perdóneme pero usted se ha confundido mucho conmigo, eh, yo soy partidaria de la libertad individual. Me llamo Iósif Stalin". Y, un poco como que no te creo que seas partidaria de las libertades individuales. Te llamás Iósif Stalin, no te creo nada.

H.B: Salvo que te llamás Iósif Stalin.

A.L: Sí. Igual ella nunca lo admitiría. Si viviera aún y yo la conociera (yo no tendría interés en conocerla) te digo que me sacaría a escobazos de su casa. A mí sí me gusta lo que ella escribe. A ella no le gustaría ningún libro mío. "You are a second-hander", me diría. "Usted es un segundamano". "Second-hander". Te digo porque la expresión es de ella.

H.B: Está muy buena.

A.L: Sí, es muy buena pero la aplicaba un poco injustamente a veces. Conmigo la habría aplicado seguro. Y de manera muy injusta. Pero bueno. Esos son los maestros que uno tiene. "Vos tenés que hacer todo lo que yo te diga. Como premio voy a darte esto, aquello y lo otro. Pero eso sí: a castrarte." Bueno, viste, entonces ya no sirve.

H.B: No, porque uno ya es un eunuco.

A.L: Sí: no sirve.

H.B: Tiene que cantar finito para siempre.

A.L: Sí, tenés que cantar finit... *finito*. Está muy bien: “cantar finito para siempre”, está muy bueno lo que dijiste recién.

H.B: Se lo regalo.

A.L: No, ponelo en el reportaje. Lo que dijiste vos es la verdad.

H.B: Mire, Alberto: acá, en “El jardín de los monstruos” dice usted (no voy a leer su texto porque usted lo conoce, pero): “bifurcación”; “ajedrezado”; “laberinto”. Yo abajo anoté “Borges”.

A.L: No, nada que ver. Mirá: a Borges yo lo... no tuvo influencia alguna sobre mí Borges. Sucede que el castellano es el castellano, ¿no es cierto? Es lo que tenemos en común. Todos los escritores buenos o malos tenemos una cosa en común: el castellano. No: a mí, Borges, en realidad... lo admiro, lo he leído bastante (no toda su obra pero sí bastante), algunos cuentos varias veces, con mucha atención, pero no me gusta su frialdad. Es un hombre que no pudo vivir, pobrecito (no importa por qué), y la consecuencia se nota en su obra. Yo no tengo nada que ver con eso.

H.B: Pienso mucho en este problema de por qué usted está “entre comas”, por qué nadie se aboca en forma concreta a su obra siendo tan amplia, tan grande, en más de un sentido, y me parece que hay algo que (a lo mejor simbólicamente, pero eso no es menor) funcionan en usted como algo bastante opuesto a Borges, que a su vez es un centro y se lo ha colocado así. Su literatura, y su lugar medio-foráneo (con un pie adentro y un pie afuera) me interesa y me llama la atención. Por ejemplo: esta anécdota, que no sé si es o no apócrifa, según la cual Borges le habría criticado el gerundio de *Matando enanos a garrotazos...*

A.L: No, yo no sé, jamás sabré, quién fue el que criticó el gerundio, no lo sé. No creo que haya sido Borges. Ciertamente, Borges integraba el jurado para el famoso premio Losada de novela, pero eran cinco los jurados: Beatriz Guido, Borges, Bioy, Barrenechea, Gudiño Kieffer, y para desempatar estaba el por aquél entonces era editor

de la editorial Losada. Nunca me enteré. Después de que terminó todo, uno de los jurados me dijo (“se dice el pecado pero no el pecador”, me dijo): “Uno de los jurados (que no pienso decirte quién es, Laiseca, así que no me lo preguntes) dijo ‘¿Cómo le vas a dar el premio’ -porque yo te propuse para el premio- ‘cómo le vas a dar el premio a un tipo que empieza en gerundio el título de su libro?’”. No, pero yo te diría que seguro que no fue Borges. No lo creo para nada. De ninguna manera lo creo. Era un hombre demasiado culto, Borges, para fijarse en insignificancias. No. Por otra parte, la Academia española hubiera prohibido el gerundio si fuera delito. Hay que ser muy aculto para estar en contra de eso. Tampoco creo que haya sido Bioy. No lo sé.

H.B: Pienso siempre, a propósito de su literatura, que, por ejemplo en *Los sorias*, la cuestión de los “manijeos”, esto de manejar al otro, sumado a la teorización que se hace sobre lo subliminal o a lenguas antiguas, misteriosas, como el tecnócrata antiguo, el conflicto entre Soriator y Monitor (habría que ver si en realidad son distintos). Pensaba, justamente, que, esta obra y todas sus otras obras, hablan mucho sobre la dificultad (y a veces imposibilidad) de comunicarse con el otro. Aquí hay una especie de paradoja, porque usted es un productor en serie de lenguajes, y simultáneamente...

A.L: ...ninguno de mis lenguajes me sirve para comunicarme con nadie.

H.B: Claro, y esta sería la tragedia.

A.L: Sí, es la tragedia.

H.B: ¿Usted cree que estoy meando fuera del tarro con esta hipótesis?

A.L: ¿Quién está meando fuera del tarro?

H.B: Yo.

A.L: No. Estoy totalmente de acuerdo con vos. Seremos dos los que estamos meando fuera del tarro.

H.B: Hay tantos paralelismos entre Soriator y Monitor... ¿en qué medida son distintos?

A.L: Empiezan siendo iguales, pero después se apartan. Son tan malos el uno como el otro. Esa colección de tetas cortadas que tiene el Monitor, es un hijo de puta igual que Soriator.

H.B: Que la tiene a la otra en formol.

A.L: Que la tiene toda podrida. La verdad es que no hay ninguna diferencia. Lo que pasa es que hay una partícula de ser en todo ese Antiser que es el Monitor. Una partícula de Ser gracias a amigos que lo ayudan: el Barbudo, Decamerón de Gaula, la mujer que consigue, Kundry (que sabés que Kundry es un personaje de una obra de Wagner. Wagner, con quien estoy peleado ontológicamente, te habrás dado cuenta)... Entonces, aprovecha Monitor esa única partícula de Ser que tiene muy escondida, y termina por ser solamente eso, por ser un buen tipo. Su tragedia es que se transforma en Ser completo cuando llega el momento de la derrota (militar) y de la muerte. Es la humanización del dictador.

H.B: Y la mujer... en *Beber en rojo* pasa lo mismo: a Drácula lo humanizan las mujeres.

A.L: Lo humanizan las mujeres, sí. Que es lo que me pasó a mí. De todas maneras hay dos tragedias: una es política y social, y consiste en que nadie tuvo, tiene ni tendrá razón. Y por otro lado hay una tragedia personal, que se refiere exclusivamente al amor, y es la tragedia de que las viejas proceden como pendejas y las pendejas proceden como viejas. Lógicamente, no hay sentido. No hay solución. Yo lo he probado todo, papá, yo he andado con viejas. Por qué no, ponele. No: proceden como pendejas: no hay transa. La mayoría de mis mujeres han sido mucho más jóvenes que yo: proceden como viejas, no hay transa. Entonces... ¿qué hago? Tenemos esas dos tragedias: la social-política y la del amor. Obviamente el sistema, los sistemas, del mundo en que vivimos, no son viables. Más de lo que lo he intentado, más de los sacrificios que hice, no sé si se puede hacer. Si hubiera algo más, yo lo haría. No hay. No hay. Si querés podés llegar a

inmolarte por alguien. Va a ser inútil: el otro va a seguir sin entender nada. Y va a decir “se murió por pelotudo”. Así nomás.

H.B: Con esto que usted me dice, me estaba acordando de Gabriel Báñez. Él era un escritor platense, que ahora se suicidó. Hace una semana.

A.L: ¿Qué edad tenía?

H.B: Tenía alrededor de sesenta. Y ahora esto que usted me dice me hace pensar en relación con el mensaje que cree que deja el que se suicida y en el suicidio como una manera de comunicarse.

A.L: Mirá, con todo el respeto que me merece un tipo que toma un arma para matarse, que habla de una soledad inmensa: el suicidio tiene siempre algo de optimismo. El suicidio es un acto optimista. Yo, desgraciadamente, o por suerte, sé demasiado como para eso. El otro lado existe, y es peor que acá. En el otro mundo no hay ni tetas ni cerveza. Hablo en serio.

H.B: Algo más o menos relacionado con esto: a veces (por ejemplo en *Los sorias*, o en el *Manual sadomasoporno*, o incluso en *La mujer en la muralla*), hay un momento, que podría ser el final aunque no está necesariamente allí, en el que los tonos de sus novelas dejan un poco a un costado las referencias tan enfáticas al humor, como si en un momento se pusieran más melancólico el asunto. Esto quería preguntarle: ¿a qué cosas usted ya no le concede más la forma del humor?

A.L: No lo había pensado, no te sabría decir. Seguramente se debe a que el cierre de una obra es el momento de la tesis. Por si no había quedado aclarado antes, a lo largo de toda la obra, lo ponés al final, ya sin humor, para que no distorsione el momento de la tesis. Pero ya sin distorsiones, como para que quede clarísimo lo que se ha venido diciendo. Sí, está en *Los sorias*, está en *Beber en rojo*, está en todos los libros míos. Yo no lo había observado, pero tenés razón: hay un momento en que se termina la joda.

H.B: ¿Hay algo a lo que especialmente escapa cuando escribe?

A.L: A los plagios astrales. Un solo plagio astral que tengas la desgracia de que te ocurra ya termina con tu obra: nunca más te van a pasar pelota. ¿Con qué contás vos para que eso no te ocurra? Ahora yo te pregunto a vos, ¿con qué contás?

H.B: Con nada.

A.L: Con la ayuda del cielo. Yo he sido muy ayudado por las diosas y los dioses. Para salvarme, porque realmente... mirá si llego a escribir *El libro de arena*. Sería mi fin literario, porque nadie más me va a creer nada. Bueno: para eso solamente está la ayuda del cielo. Algo, en primer lugar, me dijo "esto es demasiado borgiano". Primera ayuda. Segundo: ir a la librería que quedaba creo que en la misma cuadra de donde yo vivía por aquél entonces: "Ah, *El libro de arena*, un nuevo libro de Borges, voy a comprar". Segunda y definitiva ayuda que recibí que con eso basta.

H.B: ¿Usted lee así las cosas?

A.L: Sí, yo creo en eso.

H.B: ¿Imagina lectores cuando escribe?

A.L: Esa es una pregunta clásica, pero es de muy difícil respuesta. De muy difícil respuesta. A otros escritores (creo que a todos escritores) se la han hecho esa pregunta y responden distintas cosas "bueno, yo tengo un lector ideal...". Poe, que no convenció a nadie y a mí tampoco, hablaba sobre el arte de la composición. "Yo a *El Cuervo* lo hice todo absolutamente cerebral...", ninguno de nosotros le creyó. Ni siquiera sabemos si él lo creía, porque es absurdo. Cualquier creador (sobre todo un creador de los kilates de Edgar Allan Poe) sabe bien que hay una subyacencia subconsciente que es la que maneja todo y que, sin esa subyacencia estás listo, pibe, no podés escribir nada. De ahí sale la riqueza: de ese laboratorio secreto, que vos mismo nunca vas a conocer como escritor. Bueno: de acá se obtiene un poco el arte de la composición. ¿Uno escribe para los lectores? Yo escribo para ser leído. Ahora, si pienso en los lectores cuando estoy escribiendo, negro: puede ser, yo qué sé. Es el arte de la composición. No creo en nada de esas cosas así, reveladas. No. Puede haber algo de eso: no lo sé, flaco. Yo qué sé.

Son misterio. Es parte del misterio de la literatura (a una de sus gatas: "ya vas a comer pollo, dejate de hinchar las pelotas ahora. Qué molestia").

H.B: Tengo dos preguntas más.

A.L: Me ibas a hacer una pregunta sobre *Manual sadomasoporno*.

H.B: Sobre el *Manual*, la pregunta que le iba a hacer ya se la hice, y era sobre el momento en el que se acaba la joda.

A.L: Claro. Que se aplica a todas mis obras, sí.

H.B: Claro, pero yo lo encuentro mucho más marcada en el *Manual*.

A.L: Lo que cuento ahí es la historia de mi vida.

H.B: Es una autobiografía.

A.L: Es autobiografía, sí. Mi autobiografía.

H.B: Como no podía ser de otra manera, es subyacentemente una autobiografía. Está "disfrazada" de manual, de otras cosas.

A.L: Sí.

H.B: Porque usted es un intersticial.

A.L: Sí. La mayor parte del libro es digamos una joda en camisón. Y al final trácate: te enterás de que todo es cierto y es una autobiografía. Dolorosísima. A propósito: ¿te gustaron las dieciséis opiniones que hay en el medio? ¿O de esos temas no sabés un carajo?

H.B: De esos temas no sé un carajo pero está bien. Me gustó mucho la forma en que está eso injertado ahí, sin ningún permiso.

A.L: Yo digo, “no tenía dónde ponerlo, lo pongo acá. Chau”.

(Risas)

A.L: Pero sí, hombre. Si igual, como decía mi pobre amigo Marcelo Fox, que ya se murió, me dio una obra genial, a quien también, nadie dio pelota:

H.B: Tomo nota.

A.L: *Invitación a la masacre*, Marcelo Fox. Dice uno de sus personajes “Echas lacre a mi paso” (Risas). Claro: ¿por qué no me voy a permitir meter en el *Manual sadomasoporno* las dieciséis opiniones sobre física, economía y otras? Si total “echas lacre a mi paso” como decía Fox?

H.B: Además me parece que no es la primera vez que hace eso usted.

A.L: Puede ser.

H.B: Acabo de terminar de dar un seminario, taller o charla sobre tres escritores que para mí son muy diferentes: uno es Martín Kohan, otro es usted y el otro es Marcelo Eckhardt, que es un escritor de Trelew al que en Buenos Aires no muchos le dan pelota (hace poco publicó en Mondadori uno, lo presentó Chitarroni, entonces bueno: alguno fue

A.L: Claro, claro.

H.B: Entonces...

A.L: Chitarroni es un gran gestor de nosotros los escritores. Es un hombre inteligentísimo. Yo lo respeto mucho a Chitarroni. No es cualquiera.

H.B: No. Es un lector que sabe entresacar.

A.L: Sí, sí, sí. Sabe muchísimo. Y además es buena persona. Claro, porque supónete que te llega a leer un Soria inteligentísimo, te vas a recagar. No porque no te haya entendido: *porque te entendió*. Claro, pero no es un Soria, es un tipo Mozart, todo lo contrario. Yo lo valoro mucho a Chitarroni, ya que lo mencionaste.

H.B: No es un Chichi.

A.L: No, no es un Chichi para nada, no, qué esperanza)

H.B: Entonces la gente que leyó *Beber en rojo* (porque yo, cuando puedo, le encanuto *Beber en rojo* al que puedo) tuvo estos problemas típicos (porque a mí, además, Alberto, me gusta encanutarle *Beber en rojo* sobre todo a las viejas pacatas) con lo que ellas llaman de algún modo “inmiscusión” del ensayo que creo que es más largo que la propia novela.

A.L: Sí, el *dossier* sobre monstruos.

H.B: Claro, y entonces esta lógica de meter algo en el medio...

A.L: Sí, no todos me las soportan, esas alteraciones espantosas de las reglas.

H.B: Actúa por yuxtaposición.

A.L: Como si no fuera un enriquecimiento, qué pelotuda que es mucha gente.

H.B: Y como si la vida no fuera así.

A.L: Como si la vida, por otro lado.

H.B: Pero sí, no, yo las dos preguntas... tenía dos preguntas, una muy tilinga y la otra...

A.L: Empecemos por la tilinga, a ver si es cierto...

H.B: Bueno: yo le quería preguntar si usted se veía o se percibía o si había leído algo o si le gustaba o no sé qué con algunos autores. Yo se los menciono, usted si quiere me dice “sí, no, blanco, negro, no contesto”...

A.L: No, pero quisiera entender bien la pregunta primero. ¿Si yo tengo... si me identifico?

H.B: Sí. Si usted se identifica en algún punto... claro.

A.L: Mira: no te vas a llevar la primacía porque lo dije muchas veces. Vos sabés que a mi primera novela, *Su turno*... Bueno, llegó de la manera que llegó, finalmente la tuvo en sus manos el gordo Soriano, que por aquel entonces trabajaba de periodista en el viejo diario *La nación*, quedaba en el microcentro. Y el gordo me la elogió, yo no lo había leído a él y el a mí tampoco. Él ya había tenido un éxito bárbaro con *Triste, solitario y final*, ahí en Corregidor (se la publicó). “Mirá, Laiseca –me dijo- tu obra me gusta muchísimo, yo la voy a llevar a Corregidor, la voy a llevar a Pampín”. “Bueno, te agradezco mucho” efectivamente, gracias a Soriano me la publicaron. Después, ciertamente, empecé a leer la obra de Soriano, y ciertamente, él empezó a leerme. Bien: ahí (viste que yo siempre digo que lo mío es realismo delirante. Muy bien:) cada uno lo descubrió por su cuenta, ninguno lo sacó del otro. Me consta (y te tiene que constar a vos). Nada que ver. Ahora: si vos me decís que *Una sombra ya pronto serás* (que creo que es una de las últimas novelas de Soriano) no es realismo delirante, bueh... ¿qué es realismo delirante? Y lo descubrió el gordo por su cuenta, ¿entendés? Mirá qué vidas paralelas, digamos. Tal vez no vidas paralelas estilo Plutarco, pero sí que paralelismo de obras, ¿entendés? No sé si contesta más o menos tu pregunta.

H.B: Sí, sí, sí. Totalmente.

A.L: Después, hay escritores argentinos que admiro muchísimo (pero yo no saqué mi obra de ellos, y por supuesto ellos tampoco de mí). Yo admiro a Piglia, a César Aira, a Fogwill... y de los más antiguos a Esteban Echeverría, “El matadero”, que es fundacional en la narrativa argentina. Y sí: me gusta muchísimo Roberto Arlt. Lo admiro muchísimo a otro fundacional como Leopoldo Marechal. A quien hoy, desgraciadamente, ya no se lo lee. Antes se lo lee a Roberto Arlt que a Marechal. *Adán*

Buenosayres vos no tenés idea lo que fue en la década del sesenta. El que no había leído *Adán Buenosayres...* (“¿vos no leíste...? Entonces no sos escritor vos. Dejate de joder, pibe, comprate *Adán Buenosayres*, leétele... no hinchés más las pelotas” así era entre nosotros. Principios de la década del sesenta). Efectivamente, una obra maestra fundacional, como pueden ser *Los siete locos* o, mal que me pese, “El matadero” de Esteban Echeverría (viste, qué se yo). No lo considero fundacional a Borges, a pesar de todo lo que lo admiro y todo lo que lo he leído, porque ninguno de los otros escritores es frío. ¿Cómo puede ser fundacional un tipo frío?

(Risas)

A.L: ¿Entendés? Claro. No puedo. Aunque quiera. ¿Y qué otra pregunta me querías hacer?

H.B: No, entre paréntesis: Ernesto Schóo: le gustó mucho a usted una novela que se llama *Ciudad sin noche* de él, ¿no?

A.L: Yo una vez comenté un libro de... no: donde hay unos caballos negros, este, ¿cómo se llama?

H.B: Yo leí *Ciudad sin noche*, que es de unos japoneses, samurais.

A.L: No sé, yo leí algo de Schóo que me gustó mucho, sí.

H.B: Y usted escribió algo muy interesante, muy lindo, a propósito de su estilo, y me preguntaba si cuando uno habla de otro no habla también de uno un poco, ¿no?

A.L: Siempre, querido. Siempre es así. Siempre es así, es inevitable. Si vos no hablastes desde vos, el artículo saldría totalmente chifle. Tenés que poner forzosamente carne y sangre en lo que estás comentando, ¿entendés? Así sea para maldecirlo al autor o para ponerlo en las alturas mayores, ¿entendés? Siempre te ponés a vos mismo ahí.

H.B: Bueno, y aquí viene la pregunta que yo dejé para el final porque...

A.L: ¡La pregunta del millón!

H.B: ¡Del millón de patadas en el culo!

A.L: (Risas) Prefiero dólares. (Si sos capaz de pagarme un millón de dólares por esta pregunta, vas a ser mi amigo del alma... para siempre).

H.B: Bueno, está bien, voy a hacer lo que pueda.

(Risas)

H.B: Usted me espera acá.

A.L: Sí... un dólar por año, ahí está.

H.B: Está bien... si total voy a vivir para siempre... voy a ser su amigo para siempre.

A.L: Sí, sí, eso... ¿Cuál es la pregunta, padre?

H.B: En su obra usted siempre pone sus lenguajes (que eso muchos escritores lo hacen, como usted decía de la escritora Rand, que le gustaba, ¿no?

A.L: ¿Cuál?

H.B: La escritora...

A.L: Ayn Rand

H.B: Sí), usted tiene estos términos, ¿no? Como lo Mozart...

A.L: ... el anti-Mozart, sí, los chichi, los sorias...

H.B: Claro... sí. Después qué más. Tiene algunas otras cosas, como “si no le gusta vayasé” que usted lo sacó de la pensión donde vivía...

A.L: Ah, sí, sí. No, lo saqué de mi capataz eso. Y también lo saqué de la pensión. “Si no le gusta vayasé”.

H.B: Claro, son como estribillos, ¿no? O como marcas que muchas son autobiográficas, que tienen que ver con su experiencia de vida.

A.L: Por supuesto que sí. Claro.

H.B: “Morirse pa’ siempre”...

A.L: “Morirse pa’ siempre” sí, sí, sí, ah, ¿cómo sabías? Sí, lo saqué de la vida eso. Una vieja lo dijo...

H.B: ¿Ah, sí?

A.L: ...en Mendoza. Se lo dijo a un muchacho que estaba... “Dejá de juntar...” “Escuchame, dejá de juntar las aceitunas así como *así como pensando*. Mirá que te vas a morir pa’ siempre, eh”.

(Risas)

A.L: (Risas)... no, no, se lo plagié a la vieja... acá sí admito un plagio de una vieja ignorante. Compañera mía de laburo, estábamos trabajando en la misma cuartilla. Sí, sí.

(H.B: Entre paréntesis, mi viejo tiene una que es “que te se mantenga siempre así”

A.L: (Risas), “que se te mantenga”, (risas)...

H.B: Una vez le dijeron a él, y me lo dice siempre: “que te se mantenga siempre así”, como “que sigas bien”, pero bueno, no,) quería preguntarle con respecto a

estas marcas que pone, que muchas tienen que ver con su autobiografía (yo esto de “morirse pa’ siempre” lo deduje que usted lo había sacado de alguna...

A.L: Se lo saqué a una vieja en Mendoza, cosechando aceitunas. Una vieja totalmente ignorante. Ella no tenía conciencia del chiste implícito que estaba haciendo: “¡Mirá que te vas a morir pa’ siempre, eh!”. No, y además la otra: “No las juntes así cada... aceituna por aceituna como pensando”. Genial.

H.B: (Risas), genial.

A.L: No era... una mujer que no sé... no estoy seguro de que supiese leer. No estoy muy seguro.

H.B: Pero sabía escribir, aunque no supiera escribir.

A.L: Aunque no supiera escribir. Esas genialidades de la gente pobre, que no sé de dónde las saca. Un chileno, enojado, también en Mendoza. Una noche estábamos todos cagados de frío, hacinados en un lugarcito que nos prestó el patrón. Era de adobe el lugar, nos tenía mal del todo porque no había puertas, y soplaba un cierzo... de san puta. No había luz. Y entonces el tipo enojadísimo, el chileno, dice “¡Chucha, estos capitalistas, le sacan el pan de la boca al obrero, aquí estamos como los más pobres, sin una luz para ver lo que se come y lo que se bebe, carajo!” y otras cosas que dijo... pucha, estaba... justamente te contaba todo esto para decirte después... pero ahora me olvidé qué era lo que había dicho. Este... bueno. Ahora no me acuerdo.

H.B: Interrúmpame cuando se acuerde.

A.L: Sí, ojalá me acuerde.

H.B: Yo creo que sí. Y si no, me lo manda por correo.

A.L: ¡Ah!

H.B: Le quería preguntar, en relación con estas marcas, que ya no son tanto quizá del narrador (sí se le atribuye al narrador, pero) a mí me salta de ahí, del narrador, y digo “es Alberto Laiseca”.

A.L: Sí, claro.

H.B: Y es como su imagen habitando, con estas intervenciones, sus textos.

A.L. Me acordé.

H.B: ¿Vio?

A.L: “¡Ando acá sin una pelucona!” ¡Pelucona! ¡Que es una moneda de poco valor de las épocas del virreinato de Chile! ¿Cómo sabía este hombre, cómo tenía esta palabra? “¡No tengo ni una pelucona!”. No lo decía como un chiste, le salió de adentro. Pero esa es una palabra en desuso, como la misma moneda. Era una moneda de cobre de muy escaso valor de la época del virreinato de Chile. “¡No tengo ni una pelucona!”. Y ese mismo hombre una vez que me vio así, como pensando (como diría la vieja: “No te quedés como pensando o te vas a morir pa’ siempre”), él me miró así, y me dijo: “No piense: es peor”. Sabía lo que me estaba pasando. “No piense: es peor”. Sí.

H.B: Qué sabiduría.

A.L: Sí: “¡No tengo ni una pelucona!”. De la pelucona no me voy a olvidar nunca. “Ni una pelucona”, la puta madre. ¿De dónde sacó la palabra si era un hombre absolutamente ignorante? Ha quedado de registro por siglos, doscientos años desde la época del virreinato de Chile, entre la gente pobre. “¡Ni una pelucona!”.

H.B: Qué odisea, la de la palabra esa. Habrá pasado por todas las manos.

A.L: Por todas las manos.

H.B: Qué bárbaro. Tenía tanta circulación como la pelucona misma.

A.L: Como la pelucona misma, sí. Si hay algo que circulaba era la pelucona, precisamente por su poco valor. No era una moneda de plata, una moneda de oro. Era de cobre.

H.B: Entonces le quería preguntar si esa presencia suya, de estos estribillos que aparecen en su texto, de estas apariciones *suyas* más que del narrador y eso no era como una especie de... no era una más de las representaciones del poder que usted...

A.L: ¿Del poder?

H.B: Del poder, sí.

A.L: Ah, y puede ser.

H.B: ¿Sabe por qué? Porque me hizo acordar mucho a (acá viene la parte cuando usted me arroja el cigarrillo encendido) los regímenes que son totalitarios (y usted lo sabe muy bien porque también habló de eso en sus novelas) son totalitarios también con la imagen.

A.L: Sí. Empezando por la imagen.

H.B: Claro. La foto de Stalin estaba hasta en el baño público.

A.L: Exactamente. Y Hitler... había bustos y banderas y toda clase de cosas en cualquier casa alemana.

H.B: Claro. Y me puse a pensar con respecto a esto. Estas apariciones me parecieron otra más de las representaciones del poder totalitario que usted hace con ahínco.

A.L: ¿Las del bajo pueblo, decís?

H.B: Las de su figura interviniendo a partir de estas palabras de usted en todas las obras. Es como si fueran las fotos de... las fotos...

A.L: Ah. Bueno. No es disparatado lo que decís porque uno también se ve obliga... ante tanto totalitarismo, uno también intenta... tener algo de totalitarismo también. Una suerte de poder, aunque sea un poder dentro de la novela, ¿entendés? Claro, yo soy... vos me ves así... indeseable. No, momentito: si vos supieras que yo tengo un mando de tropas, dirijo ejércitos, soy el Monitor de la Tecocracia, etcétera (la única cagada es que todo eso es falso).

(Risas)

A.L: Bueno, pero... fuera de eso... ¿entendés? No, si a *Los sorias* lo ideé así, a los nueve años, precisamente por sentirme el último orejón del tarro, que así me hacía sentir mi padre. Yo sin saber que iba a ser escritor inventé una Tecocracia, con ella estaba todo el día, pensando, siempre.

H.B: Es el contrapoder.

A.L: Un poder que supusiera el poder omnímodo de los demás.

H.B: Claro. Dice: "Si mis lectores tienen un poco de inteligencia agradecerán al cielo que yo sea dictador sólo dentro de mis novelas y no afuera".

A.L: Sí, exacto. Soy un dictador frustrado.

H.B: Escribir es gobernar, también, entonces.

A.L: Sí, cómo no.

H.B: Está buenísimo. Bueno, yo... se me acabó... esta era la pregunta de la que no sabía muy bien si iba a salir vivo.

A.L: ah, ja... ¿Pero ya la hiciste a la pregunta?

H.B: Claro, era esa.

A.L: Ya ves que estás vivo.

H.B: Y bueno: tengo el bonus track: si se consideraba el único escritor chino de la literatura argentina.

A.L: (Risas) Me considero el único escritor chino, el único escritor alemán... Además del siglo XIX, se entiende.

H.B: Sí, sí. Dialogando con Wagner. Con Nietzsche.

A.L: Sí. Además del siglo XIX. Y últimamente, hasta escritor japonés me he vuelto. De la literatura argentina, (risas).

H.B: Sí. Los críticos tienen que aprender japonés entonces.

A.L: Sí. Y chino. El chino es un idioma fácil. No tanto un idioma difícilísimo como el castellano. Idioma difícil tienen ustedes. (Risas).

Bibliografía

Tres aclaraciones:

A. El estilo de referencia bibliográfica empleado corresponde fundamentalmente al de la Modern Language Association (MLA), de acuerdo con las recomendaciones prestadas en el Taller de Tesis de la Maestría en Literaturas española y latinoamericana; no obstante, el criterio cambia para el fichaje bibliográfico del material extraído de Internet. En ese caso, el método utilizado está basado en la norma ISO 690-2, por considerarse más precisa en el registro. En este último caso, el ejemplo que Mabel Kolesas y Carolina De Volder sugieren en el documento del CDI *La cita documental. Elementos y ejemplos de referencias en los estilos de la MLA y de la APA. Documentos electrónicos ISO 690-2*, facilitado por la Lic. Floriana Colombo en el Taller de Tesis cursado oportunamente es el siguiente:

- Apellido, inicial de nombre, "Título de la obra" [En línea]. Título de la página Web, Institución, ciudad o país de origen del sitio, año de publicación del texto.
Dirección URL:
http://.....
[Fecha de mi consulta al sitio]

Siempre y cuando estos datos figuren en el sitio.

A este modelo se le han introducido las siguientes modificaciones:

- Por quedar especificado el soporte de Internet al momento de referir los documentos electrónicos, se ha omitido la especificación "[En línea]"
- Se ha utilizado la misma puntuación del estilo MLA que utilizo aquí, tendiente al uso de comas, con el fin de armonizar la visualización sin renunciar a los datos que sugiere incorporar ISO 690-2.
- Se ha modificado el orden de fecha de consulta y se lo ha incluido antes que la dirección URL de los documentos de Internet para facilitar la visualización del acceso a la fuente.

B. En cuanto al criterio de registro de las entrevistas a Alberto Laiseca en Internet, se ha seguido el ejemplo a continuación:

“Sobre el realismo delirante y el humor como método de supervivencia”, entrevista con Nicolás Aused, en *Audiovideoteca de Buenos Aires*, Gobierno de la Ciudad [Consulta: 4 de julio de 2008], URL:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/laiseca_texto_es.php

Como se advierte, el entrevistado (Alberto Laiseca) está tácito. Esto encuentra su fundamento en el hecho de que el título que precede a estas entrevistas reza: “Entrevistas a Alberto Laiseca...”. Por lo demás, se ha seguido el criterio especificado para los sitios Web indicado en A.

C. Se han utilizado, para este registro bibliográfico, los materiales mencionados y también el volumen *El arte de escribir bien en español*, coordinado por María Marta García Negroni. La clasificación general de las fuentes tuvo su basamento en el volumen VIII de *Historia crítica de la literatura argentina* a cargo, en esta labor en particular, de Floriana Colombo.

1. Obras de Alberto Laiseca mencionadas en la tesis

A. Obras literarias

- *Aventura de un novelista atonal*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- *Beber en rojo*, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2004.
- *Cuentos de terror*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2004.
- *El gusano máximo de la vida misma*, Buenos Aires, Tusquets editores, 1999.
- *El jardín de las máquinas parlantes*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- *En sueños he llorado*, Buenos Aires, La Página, 2004.
- *Gracias Chanchúbelo*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- *La hija de Kheops*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- *La mujer en la muralla*, Buenos Aires, Tusquets, 1990.
- *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Buenos Aires, Interzona, 2003.
- *Las cuatro torres de babel*, Buenos Aires, Simurg, 2004.
- *Los Sorias*, prólogo de Ricardo Piglia, Buenos Aires, Gárgola, 2004.
- *Manual sadomasoporno*, Buenos Aires, Carne Argentina, 2007.
- *Matando enanos a garrotazos*, Buenos Aires, Gárgola- De Los Cuatro Vientos, 2004.
- *Poemas chinos*, Buenos Aires, Gárgola, 2005.
- *Por favor, ¡plágienme!*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- *Sí, soy mala poeta pero...*, Buenos Aires, Gárgola, 2006.
- *Su turno para morir*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

B. Conferencias y debates

- Conferencia, discusión y comentarios sobre literatura, en *Narrativa argentina. Cuarto Encuentro de Escritores "Dr. Roberto Noble"*, Buenos Aires, Fundación Roberto Noble, 1992.

2. Participaciones de Alberto Laiseca en largometrajes y documentales mencionadas en la tesis

- *Deliciosas perversiones polimorfas*. Prod. Eduardo Montes-Bradley. INCAA, 2004. Video.
- *El artista*. Dir. Mariano Cohn y Gastón Duprat. Act. Alberto Laiseca y Sergio Pángaro. Aleph Media / Cinecitta Holding, Istituto Luce, León Ferrari, Costa Films y DTV Producciones, 2008. Fílmico.

3. Bibliografía sobre Alberto Laiseca

A. Artículos

1. Artículos en revistas

- Aira, César, “Una máquina de guerra contra la pena”, en *Babel, revista de libros*, Buenos Aires, año 2, n° 12, 1989.
- Gallone, Osvaldo. “La celebración del número”, s/d.
- Speranza, Graciela, “Magias parciales del realismo”, en *Mil palabras. Letras y artes en revista*. Buenos Aires, n° 2, verano de 2001.

2. Artículos o capítulos en libros

- Fogwill, Rodolfo, “Fractal: una lectura de Los Soria de Alberto Laiseca”, en *Los libros de la guerra*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Kurlat Ares, Silvia, “Los textos”, en *Para una intelectualidad sin episteme. El devenir de la literatura argentina (1974- 1989)*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Piacenza, Paola, “Novelas largas y extraordinarias (*Los Sorias*, de Alberto Laiseca, y *La Historia*, de Martín Caparrós)”, en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, EUDEBA, 2001.

- Sarlo, Beatriz, “Poderes benevolentes”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

3. Artículos en sitios de Internet

- Bergara, Hernán, “Notas sobre el absurdo”, en *Metaliteratura, revista de literatura latinoamericana*, Buenos Aires [Consulta: 3 de noviembre de 2010], URL: <http://www.metaliteratura.com.ar/>
- Quintín, “Justicia para los mamotretos”, en *Perfil.com*, Buenos Aires [Consulta: 3 de agosto de 2008], URL: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0243/articulo.php?art=6230&ed=0243>

B. Entrevistas

1. Entrevistas a Alberto Laiseca en diarios y revistas

- “La novela maldita”, entrevista anónima, en *Diario Perfil*, Buenos Aires, sábado 4 de julio 1998

2. Entrevistas a Alberto Laiseca en libros

- “Retrato de artista con novela”, entrevista con Guillermo Saavedra, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- “Alberto Laiseca”, entrevista con Graciela Speranza, en *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Bogotá, Norma, 1995.

3. Entrevistas a Alberto Laiseca en sitios de Internet

- “Sobre el realismo delirante y el humor como método de supervivencia”, entrevista con Nicolás Aused, en *Audiovideoteca de Buenos Aires*, Gobierno de la Ciudad [Consulta: 4 de julio de 2008], URL:

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/laiseca_texto_es.php

- “Una novela que se convirtió en epopeya. Reportaje a Alberto Laiseca”, entrevista con Pablo Chacón, en *Clarín digital*, Buenos Aires, 5 abr. 1998 [Consulta: 4 de agosto de 2008], URL: <http://www.literatura.org/Laiseca/alR4.html>
- “Todos somos un poco actores”, entrevista anónima, en *Clarín.com*, Buenos Aires, 8 nov. 2008 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: <http://edant.clarin.com/diario/2008/11/08/espectaculos/c-00801.htm>
- “El humor puede salvarnos del horror”, entrevista anónima, en *Diario Los Andes online*, Mendoza, 18 oct. 2008 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: <http://www.losandes.com.ar/notas/2008/10/18/cultura-387319.asp>
- “Lo que no es exagerado no vive”, entrevista anónima, en *El Litoral.com*, Santa Fe, 4 abr. 2007 [Consulta: 4 de septiembre de 2009], URL: http://www.ellitoral.com/blogs/ocio_trabajado/index.php/2007/04/04/entrevista-al-escritor-alberto-laiseca-lo-que-no-es-exagerado-no-vive/
- “Poe estaba muy equivocado”, entrevista con Víctor Malumián y Ariel Fleischer, en *Godot*, Buenos Aires, año 1 núm 1, 12 dic. 2007 [Consulta: 3 de mayo de 2008], URL: http://www.revistagodot.com.ar/num1/1_laiseca.html.
- “Televisión, literatura y terror en Buenos Aires”, entrevista con Elbio Petroselli, en *Ariadna, revista cultural*, Buenos Aires, 2008 [Consulta: 23 de julio de 2008], URL: <http://www.ariadna-rc.com/numero22/critica08.htm>
- “El arte empieza por la mentira”, entrevista con Patricia Rodón, en *MDZ online*, Mendoza, 27 sept. 2008 [Consulta: 8 de mayo de 2009], URL: <http://www.mdzol.com/mdz/nota/73365>
- “Alberto Laiseca”, entrevista con Ricardo Romero, en *Revista Oliverio edición digital*, Buenos Aires, n° 3, 2004 [Consulta: 25 de julio de 2008], URL: http://www.revistaoliverio.com.ar/anteriores/03/entrevista_laiseca.html

4. Entrevistas inéditas a Alberto Laiseca

- Bergara, Hernán, entrevista del 18 de Julio de 2009 en domicilio particular de Alberto Laiseca. Duración aproximada: una hora y cuarenta minutos

4. Bibliografía general

A. Bibliografía en edición impresa

- AA.VV, *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999.
- AA.VV, *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires, Lunaria, 2002.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- Arendt, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- Bataille, *Teoría de la religión*, Madrid, Taurus, 1998.
- Benjamin, Walter, *Iluminaciones II, Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- _____, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Bergara, Hernán, "Condiciones generales para una postergación: *El matadero*", en *Anclajes, Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, La Pampa, Universidad Nacional de La Pampa, Miño y Dávila Editores, en prensa.
- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- _____, *Nation and narration*, Londres, Routledge, 1990.
- Betta, Juan C., *Manual de psiquiatría*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1967.
- Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- _____, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Brecht, Bertolt, *El compromiso en literatura y en arte*, Barcelona, Península, 1973.
- Carnap, Rudolf, O. Morgenstern, N. Wiener y otros, *Matemáticas en las ciencias del comportamiento*, Madrid, Alianza, 1974.
- Cortázar, Julio, *final del juego - Queremos tanto a Glenda*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Crítica e clínica*, Sao Paulo, Editora 34, 2008.
- _____, *Conversaciones 1972-1990*, Valencia, Pre-textos, 1995.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- _____, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- _____, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, D.F. FCE, 2001.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- Evans, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Ferro, Roberto (Comp.), *La narrativa policial. Antología de textos teóricos*, material del Seminario de grado *Teoría y crítica de la ficción narrativa en la obra de Rodolfo Walsh*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, Buenos Aires, 2005.
- _____, *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
- Fiel, David, "Tres fechas", en *Pasado Por-venir, revista de Historia* nro. 4, Trelew, Imprentas de la Biblioteca Popular "Agustín Álvarez", 2010.
- Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Foucault, Michel, *El poder psiquiátrico*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- _____, *Historia de la locura en la época clásica*, Buenos Aires, FCE, 2007.
- Freud, Sigmund, *El porvenir de una ilusión*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988.
- _____, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- _____, *El yo y el ello, y otras obras*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- _____, *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (el presidente Schreber)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986.
- Gramuglio, María Teresa, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo VI: "El imperio realista", Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- _____, *Semiótica 2*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1981.
- Lacan, Jacques, *Seminario 3. Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- _____, *Seminario 8. La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Lukács, George, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1966.
- _____, *Problemas del Realismo*, México D. F., FCE, 1966.

- _____, *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, 1963.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- _____ (Comp.), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, FCE, 2000.
- _____, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.
- _____, “Echeverría y el lugar de la ficción”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1965.
- Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus, 2003.
- Todorov, Tzvetan (comp), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Trzepacz, Paula, et. al., *Validation of the Delirium Rating Scale –Revised- 98: Comparison with the Delirium Rating Scale and the Cognitive Test for Delirium*, Journal Neuropsychiatry and Clinical Neurosciences, 2001.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, México, D.F., FCE, 1977.
- Weinberg, Félix, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1977.

B. Documentos de Internet

- Deleuze, Gilles, *Cours Vincennes – 18/04/1972*, en *Webdeleuze* [Consulta: 24 de abril de 2009], URL:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=163&groupe=Anti+Oedipe+et+Mill e+Plateaux&langue=3>
- Kevorkian, Cecilia, “El síndrome de Alicia en el país de las maravillas”, en *DePsicología.com* [Consulta: 23 de febrero de 2010], URL:
<http://depsicologia.com/el-sindrome-de-alicia-en-el-pais-de-las-maravillas/>
- “Las máquinas simples: cuáles son y qué características tienen”, en *ABCpedia* [Consulta: 3 de marzo de 2009], URL:
<http://www.abcpedia.com/construccion/maquinas/simples.html>

- Piglia, Ricardo, “Sobre Borges”, entrevista anónima, en *Cuadernos de Recienvenido* [Consulta: 16 de diciembre de 2006], URL: <http://www.fflch.usp.br/dlm/posgraduacao/espanhol/Cuadernos10.htm#artundo>
- Tassala, “Paganismo”, en *Paganos de Costa Rica* [Consulta: 3 de octubre de 2009], URL: <http://www.paganoscostarica.com/paganismo/>