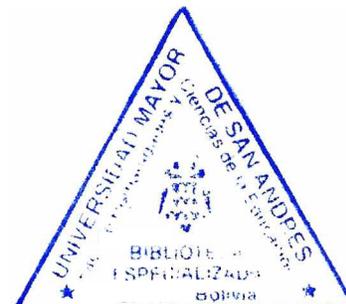


LIT. 49

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS
CARRERA DE LITERATURA



EL ACTO DE LEER Y NUESTRA DIFERENCIA

Tesis presentada por

ALBA MARÍA PAZ SOLDÁN

Para optar al grado de licenciatura

Marcelo Villena A.
TUTOR

La Paz - Bolivia

Diciembre de 2009

ÍNDICE



EL ACTO DE LEER Y NUESTRA DIFERENCIA

ESPECIAL
Paiz Bolivia *

INTRODUCCIÓN	
Primera Parte: Lectura/Traducción	
"EL MARCO DE REFERENCIA: POE, LACAN, DERRIDA" de Barbara Johnson	6
El prefacio robado	7
Round Robin	10
Pares dispares	16
El marco de referencia	30
Un "pliegue" para entender	46
Segunda Parte: Lectura/Escritura	
EL ACTO DE LEER Y NUESTRA DIFERENCIA	60
La lectura y los lectores	61
<i>Tres tristes tigres</i> de Guillermo Cabrera Infante: Lecturas Cubanas de los 60's	71
<i>Lo demás es silencio</i> de Augusto Monterroso: Lector ¿estás ahí?	86
A modo de cierre	92

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está dividido en dos partes. La primera es la traducción de un ensayo teórico de Barbara Johnson sobre problemas de la lectura y la segunda es un ensayo que a partir de los aspectos tratados en la traducción afronta la lectura de dos textos significativos de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: *Tres Tristes Tigres* (1974) del cubano Guillermo Cabrera Infante y *Lo demás es silencio* (1978) del guatemalteco que estableció residencia en México, Augusto Monterroso.

Si leer es captar un texto, descifrarlo, asimilarlo y comprenderlo, en fin entrar en una relación íntima con esa otredad que es el texto, leer un texto en una segunda lengua implica un ejercicio redoblado de interpretación y de comprensión: se requiere leer el código a modo que se accede al texto: por decirlo de otra manera, el código, la lengua en que está escrito es un cerco, una otredad más que hay que cruzar para entenderlo. Traducir añade un paso significativo más a este proceso, pues implica dar cuenta de él, formalizar esa lectura para que el lector de otra lengua acceda a él a través de una interpretación traslúcida diríamos, en la medida de lo posible, que para ser tal exige una exhaustiva comprensión. Es cierto que el proceso de traducir beneficia directamente esa comprensión, a tal punto que se diría que leer/traducir redonda en una mayor posibilidad de interpretar un texto: la dificultad redoblada abre las posibilidades de agudeza en la lectura, de tal manera que sólo iguala a la relación que se establece con un texto en la propia lengua cuando se lo trabaja intensamente. Lo difícil es estimulante, dice el maestro Lezama, quien también adelanta y se regocija de los placeres que depara vencer las resistencias de todo tipo; con lo que se entiende que no es un esfuerzo carente de placer. En término lacanianos diríamos que dicho placer de lectura podría quedar en el plano

imaginario, es decir en la intimidad, en la relación de a dos: texto/lector, proyectando imágenes del uno al otro y viceversa. Traducir implica nombrar esa intimidad en términos de comprensión, ponerla ante los ojos de otros, es decir llevar ese proceso al plano simbólico, donde se constituyen otros escenarios, ya totalmente a cargo de las cadenas significantes que se articulan a nuestro alrededor. Así es que esta lectura/traducción ha sido motivada por esa exterioridad, por la cátedra, por los esfuerzos de comunicación con los estudiantes que se forman en el contexto de sus lecturas y que muchas veces reflexionan sobre ese proceso mientras cursan en la Carrera de Literatura. Este texto busca, entonces compartir esa dificultad y ese placer que implica la lectura de un texto que reflexiona sobre aquello que hacemos cada día, poner en movimiento el texto de Barbara Johnson para seguir leyendo y reflexionando sobre nuestros propios textos y nuestra propia escritura con un nuevo bagaje.

La traducción aborda el artículo que aparece como Capítulo 7 en el libro de Barbara Johnson titulado que *The Critical Difference. Essays in the contemporary rhetoric of reading*, (en español *La diferencia de la crítica. Ensayos sobre la retórica contemporánea de la lectura*). El título del capítulo traducido es "El marco de referencia: Poe, Lacan, Derrida" y corresponde a la Tercera Parte del libro titulada "La diferencia en Acto". La autora hace una lectura crítica de dos ensayos escritos por pensadores destacados de la segunda mitad del siglo XX que pretenden ilustrar nociones de su propia teoría a partir de la lectura del cuento de Edgar Allan Poe "La carta robada"². Se trata del ensayo "Seminario de la carta robada"³ de Jacques Lacan, donde desarrolla la noción de "significante", y del ensayo "Le facteur de la Vérité"⁴ de Jacques Derrida, quien rebate el Seminario de Lacan y propone, más bien, la "diseminación".

¹ (Baltimore, The John Hopkins University Press 1980).

² Versión castellana de Julio Cortázar en: Edgar Allan Poe *Cuentos Completos* (Buenos Aires, Alianza 1988).

³ Jacques Lacan, *Ecrits* 1 (Paris: Seuil, 1966)

⁴ publicado en la revista *Poétique* 21 (1975)(en francés), y con el título "The Purveyor of Truth" (en inglés) algo resumido en *Yale French Studies* 52 (Graphesis), 1975.

La autora, Barbara Johnson, a su vez, con su análisis muestra que ambos autores, en su distinta lectura del cuento de Poe, no hacen sino reproducir la dinámica de los personajes del cuento: Dupin y el Ministro, esto es que como lectores de "La carta robada" acaban captados por la lógica de esa misma carta jugando al nones y pares, a empatar y desempatar. Al hacer esto plantea una serie de problemas teóricos relacionados con la lectura que giran alrededor del marco de referencia de un texto que, sostiene la autora, se revela siempre como paradójico y produce un punto ciego que otra lectura puede develar.

Así llegamos a la segunda parte, donde se proyecta la traducción mencionada arriba en el ensayo titulado "El acto de leer y nuestra diferencia", que es por extensión el título de la tesis. En una primera parte "De lecturas y lectores" se señalan, desarrollan y discuten algunos aspectos teóricos del artículo traducido, los que tendrán relación con las lecturas que siguen. En una segunda parte, "Lecturas Cubanas de los años 60: *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante" se hace lectura de esta novela para ver cómo hay en ella una exacerbación de lo literario que lleva a mostrar que el lenguaje funciona como un espejo y al mismo tiempo como un espectáculo. Esto pone en evidencia en gesto de indagación y búsqueda en el hacer de otros escritores, pero no de una manera clásica sino en el sentido material de tocar, palpar y manipular ese hacer con el texto. Se verá así que la novela desacraliza la literatura y aquí surge como consecuencia el humor, pero también la ironía para socavar las posibilidades de la significación y finalmente la paradoja para desvanecer cualquier certeza de haber consumado con la obra una estructura o una propuesta definitiva. Esto que Cabrera Infante realiza en su obra es, en última instancia, un nivel de lo que se juega en las lecturas de Lacan, Derrida y Johnson desde la crítica. Finalmente, en la tercera parte titulada "Lector ¿estás ahí?: *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso" se señala y se pone en evidencia distintas maneras de lo que podríamos llamar el malentendido de la lectura, y el modo en que este autor incorpora a su lector en el texto,

haciendo de la literatura y de los lugares comunes su lenguaje. Esto se relaciona con la idea de Lacan, sustentada por Barbara Johnson, de que el texto "realiza" a su lector, y se verá cómo esta obra pone en juego constantemente la reversibilidad entre el emisor y el receptor, entre el autor y el lector. Pero, además, así como dicho artículo teórica explicita el estatuto del lector, dejando en suspenso las aserciones definitivas, Monterroso realiza ese estatuto en la ficción, dejando de lado también las aserciones por mantener la interrelación con su lector.

POE, LACAN Y DERRIDA: SOBRE
LA CARTA ROBADA*

Un ensayo sobre la retórica contemporánea de la lectura

Cuando su mujer le pregunta a Archie Bunker si quiere el nudo de los zapatos deportivos atado por encima o por debajo, él responde con una pregunta: "¿cuál es la diferencia?". Como lector de una simplicidad sublime, su esposa le responde explicándole pacientemente la diferencia que hay entre el nudo atado por encima o por debajo, cualquiera que esta sea, con lo que solamente logra provocar su ira. "¿Cuál es la diferencia?" no es una pregunta que busca una respuesta sobre la diferencia, sino que significa "Me importa un bledo cuál es la diferencia". La misma estructura gramatical engendra dos significados que son mutuamente excluyentes: el significado literal pregunta por el concepto (diferencia) cuya existencia es negada por el sentido figurativo. Mientras estemos hablando de los zapatos deportivos, las consecuencias son relativamente triviales; Archie Bunker, quien cree fervientemente en la autoridad de los orígenes (siempre, por supuesto, que se trate de los orígenes correctos), chapucea en un mundo donde los significados literales y figurativos se confunden unos con otros, mas no sin incomodidades. Pero, supongamos que se trata de un des-bunker, en lugar de bunker, ** y un des-bunker de lo arche (arcaico u origen), un Archie des-bunker (un trasgresor de lo arcaico) tal como Nietzsche o Jacques Derrida por ejemplo, que hacen la pregunta "¿Cuál es la Diferencia?" — cuando de su gramática no sabemos si "realmente" quiere saber "qué" es la diferencia o si solamente nos está diciendo que ni deberíamos intentar averiguarlo. Confrontados con el tema de la diferencia entre gramática y retórica, la gramática nos permite hacer la pregunta, pero la oración por medio de la cual preguntamos puede negar la posibilidad misma de preguntar. Entonces, ¿de qué sirve preguntar pregunto, cuando no podemos decidir con alguna autoridad si una pregunta hace una pregunta o no la hace?

Paul de Man, *Allegories of Reading* *

* Este título corresponde al original.

** NT Bunker se traduce como refugio, fortín, carbonera, foso.

*** NT Este epígrafe precede al libro en el que figura el artículo, y no al capítulo aquí traducido

El marco de referencia: Poe, Lacan, Derrida

El prefacio robado

Un texto literario que se analice a sí mismo y simultáneamente muestre que, en realidad, no tiene un sí mismo ni tampoco un metalenguaje neutral para poder hacer el análisis, convoca irresistiblemente al análisis. Cuando esa convocatoria es respondida por dos eminentes pensadores franceses, cuyas lecturas emiten sus propias invitaciones paradójicas al análisis, el triple resultado, en el contexto de la pregunta sobre el acto de leer (literatura), coloca a su posible lector en una posición vertiginosamente insegura.

Los tres textos en cuestión son: el cuento de Edgar Allan Poe "La carta rodaba", el "Seminario sobre la carta robada" de Jacques Lacan y la lectura que Jacques Derrida hace de la lectura de Lacan sobre Poe, "Le facteur de la Vérité" ("El Proveedor de la verdad"): En estos tres textos, el *acto de análisis* es lo que parece ocupar el centro de la escena del discurso, y el *acto de análisis del acto de análisis* es lo que, de alguna manera, descoloca esa centralidad. En la asimétrica y abismal estructura resultante, ningún análisis —tampoco éste— puede intervenir sin transformar y repetir otros elementos de la secuencia, la cual de esta manera resulta una

NT. Se trata del Capítulo 7 del libro de Barbara Johnson titulado *The Critical Difference. Essays in the contemporary rhetoric of reading* (Baltimore, The John Hopkins University Press 1980) <La diferencia de la crítica. Ensayos sobre la retórica contemporánea de la lectura>. Corresponde a la Tercera Parte titulada "La diferencia en Acto".

Edgar Allan Poe, *Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, (New York: Pocket Library, 1951); de aquí en adelante citado como "Poe". <NT Para el castellano cito de Edgar Allan Poe *Cuentos Completos*. Traducción de Julio Cortázar. (Buenos Aires, Alianza 1980).>.

Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966); las citas en inglés, si no se indica otra cosa, están tomadas de la traducción parcial que aparece en *Yale French Studies* 48, (French Freud), 1973; en adelante citado como "SPL". <NT Para el castellano tomo las referencias de la traducción de Tomás Segovia *Escritos* (México, Siglo XXI editores, [1971] 1984) y cito por sus siglas en español SCR, cuando no traduzco del inglés y mantengo SPL por convenir a la comprensión del argumento de B.J.>.

Jacques Derrida, "Le facteur de la Vérité" publicado en francés en *Poétique* 21 (1975), y en inglés con el título "The Purveyor of Truth" y algo resumido en *Yale French Studies* 52 (Graphesis), 1975; si no se indica lo contrario, las referencias son tomadas de la versión inglesa, designada en adelante como "PT." <NT Para el castellano traduzco directamente del texto de Barbara Johnson. por no haber tenido acceso a la versión castellana del texto de Derrida, aun que se sabe que existe. >

secuencia inestable que, sin embargo, produce ciertos efectos estables. Precisamente, el funcionamiento de esta regularidad y la estructura de sus efectos son los que sientan las bases para el presente estudio.

La subversión de cualquier posibilidad de una posición de maestría analítica ocurre de varias maneras. Aquí, el mismo hecho de estar tratando con *tres* textos no es, de ninguna manera, una certeza. El cuento de Poe no solamente encaja en un tríptico propio, sino que está glosado con un constante y peculiar tipo de intertextualidad (el epígrafe de Séneca que no es de Séneca, las líneas del *Atreo* de Crébillon que sirven como la firma de Dupin, etc.) El texto de Lacan que no sólo se presenta al revés (la conclusión *seguida* de la introducción) sino que nunca termina de presentarse ("Ouverture de ce recul", "Presentation de la suite", "Presentation á..."). Y el texto de Derrida no solamente precedido por varios años de notas marginales y pies de páginas que lo venían anunciando, sino que su misma estructura está marcada por la postergación, su *différance* (cf. La repetición de expresiones tales como "pero nos estamos adelantando a nosotros mismos", etc.). Más aún, un alto grado de aparente digresión poco común caracteriza a estos textos, a tal punto que hace dudar al lector si realmente existe en ellos un tema definido. Es como si cualquier intento de seguir las huellas de la carta (letra)** robada estaría automáticamente robado de sí mismo. Lo cual, como veremos, es exactamente lo que la carta siempre ha estado diciendo.

Cualquier intento de hacer "justicia" a tres textos de tal complejidad está obviamente fuera de la cuestión. Pero, precisamente, en cada una de estas lecturas del acto de análisis, la pregunta que subyace es ¿Cuál es la naturaleza de tal "justicia"? No resulta de ninguna manera

* NT: En la edición castellana "Obertura de esta recopilación", "Presentación de la continuación", "Introducción"...))

** NT: La palabra *letter* en inglés es "letra", pero también "carta", para mantener esta doble acepción escribiré de esta manera.

accidental que el debate proliferare alrededor de una historia de *crimen* —un robo y la correspondiente restitución. En algún lugar de cada uno de estos textos, no puede evitarse una economía de la justicia. Puesto que pese a la falta de maestría, no hay precisamente carencia de efectos de poder.

A manera que el lector va leyendo esta serie de notas introductorias, empieza a notar cuán contagioso puede resultar el retardar el tema de la carta robada. Pero, el problema de cómo presentar estos tres textos resulta todavía más redundante ya que cada uno de ellos se presenta a sí mismo pero también a los otros, y claramente muestra las falacias inherentes a cualquier tipo de "presentación" de un texto. Alivia un poco esta incomodidad el que tales falacias no son sólo inevitables sino también *constitutivas* de cualquier acto de lectura —también demostrada por cada uno de estos textos— dado que las injusticias resultantes, aunque inevitables en general, siempre parecen susceptibles de ser corregidas en el detalle. Por lo tanto la secuencia continúa.

La cuestión de cómo presentar al lector un texto demasiado extenso para ser citado de manera completa ha sido por mucho tiempo uno de los problemas subyacentes a la crítica literaria. Puesto que, de alguna manera, se deberá producir una versión más corta del texto, constantemente se recurre a dos soluciones: parafrasear y citar. Aunque estas tácticas son poco o nunca usadas de manera aislada, es la configuración específica de sus combinaciones y permutaciones la que determina en gran parte la "estructura" de la narrativa crítica a la que dan lugar. El primer acto de nuestra propia narrativa consistirá, entonces, en analizar los efectos estratégicos del uso de la paráfrasis versus el uso de la cita en cada uno de los tres textos estudiados.

Round Robin*

Round Robin: 1) un certamen o torneo en el cual cada participante tendrá que batirse con todos los otros participantes. 2) Una protesta o petición, en la cual las firmas aparecen ordenadas en forma circular con el objeto de ocultar el orden de los firmantes. 3) Una carta enviada a todos los miembros de un grupo, a menudo con comentarios añadidos por cada miembro. 4) Una secuencia extendida.

En 1845, Edgar Allan Poe publicó la tercera de sus tres historias de detectives, "La carta robada", en un volumen colectivo titulado —irónicamente, considerando los robos que hay en el relato— "El regalo: un regalo de Navidad, Año Nuevo y Cumpleaños". "La carta robada" es una narración en primera persona de dos escenas en las que se suceden diálogos entre el narrador, su amigo Augusto Dupin y, al comienzo, el Prefecto de la Policía parisina. Las dos escenas están separadas por una indicación que señala el lapso de un periodo de tiempo de un mes. En cada uno de los diálogos, que nos repite el narrador al pie de la letra, uno de los otros dos personajes cuenta la historia de un robo. En la primera escena, es el Prefecto de la Policía quien repite el relato que le había hecho la reina del robo por parte del ministro de una carta (letra) dirigida a ella. En la segunda escena, Dupin narra el robo que él mismo hizo de la carta (letra) al ministro, quien ya la había cambiado de tal manera que apareciera dirigida a él mismo. En un párrafo ubicado entre estos dos relatos de "crimen", el narrador mismo relata una escena que sucede sin palabras en la cual, la carta (letra) cambia de manos otra vez, ante sus ojos, pasando de las de Dupin a las del Prefecto para posteriormente, se presume, volverla a manos de la Reina —no sin que antes Dupin se hiciera firmar un cheque, y no una carta (letra), a su nombre, después de que el segundo se hubiera embolsado el resto de la recompensa.

Pretendiendo repetir ante los lectores, confiablemente, cada palabra de estos diálogos, el narrador parecería haber recurrido exclusivamente a la cita directa al presentar la historia. Aun cuando se habría podido esperar la paráfrasis —en la descripción de los procedimientos precisos empleados por la policía al buscar infructuosamente la carta (letra), por ejemplo— no

* NT Para mantener la riqueza semántica del término, no se lo traduce; pero vale la pena mencionar que, respecto del primer significado se podría utilizar el término "carrusel" que implica un torneo en el que cada uno de los participantes se enfrenta con todos los otros. Sin embargo, sería forzado utilizarlo con las definiciones 2), 3) y 4).

se nos ahorra ninguno de los detalles. De tal manera que resulta aún más sorprendente encontrar que *hay* un pequeño detalle en el cual la cita directa de las palabras del Prefecto cede a la paráfrasis. Este punto, aunque breve, no es de menor importancia, como veremos. Ocurre al concluir el párrafo de la primera escena.

—No tengo mejor consejo que darle —dijo Dupin—. Supongo que posee usted una descripción precisa de la carta.

—¡Oh sí!

Luego de extraer una libreta, el prefecto procedió a leernos una minuciosa descripción del aspecto interior de la carta, y especialmente del exterior. Poco después de terminar su lectura se despidió de nosotros, desanimado como jamás lo había visto antes. (Poe:1980:522)

Así que lo que se parafrasea es la descripción de la carta (letra), objeto de esta historia. Y, mientras que por lo general se supone que la función de la paráfrasis es reducir lo formal de un discurso para extraer su contenido, aquí el uso de la paráfrasis hace exactamente lo contrario: evade el contenido de las palabras del Prefecto, dándonos solamente su forma. Y lo que se ha tragado esta elipsis resulta ser nada menos que el contenido de la carta (letra) misma. El hecho de que el mensaje de la carta (letra) no se revela nunca —lo cual será la base de la lectura de Lacan de este cuento— se hace explícito negativamente en el funcionamiento del mismo texto de Poe, a través de lo que Derrida habría llamado una represión de la palabra escrita (supresión de lo que estaba escrito en la libreta del prefecto y en la carta (letra)). Y la cuestión del uso estratégico de la paráfrasis versus la cita empieza a invadir el texto literario y la narrativa crítica.

La presentación que hace Lacan del texto de Poe contiene la paráfrasis o resumen estructural, de los dos robos como se lo cuentan al narrador, el Prefecto y Dupin. Puesto que Derrida, en su crítica a Lacan, elige citar la paráfrasis de Lacan, podemos combinar aquí todas estas tácticas,

esta vez, citando la cita que Derrida hace de la paráfrasis que Lacan hace de las narraciones citadas por Poe.²

Hay dos escenas, a la primera de las cuales llamaremos directamente la escena primaria, y de ninguna manera gratuitamente, puesto que la segunda será considerada su repetición en el mismo sentido que lo estamos considerando hoy.

La escena primaria se realiza, nos dice (ni Poe, ni el scriptor, ni el narrador, sino G. el Prefecto de la policía, quien es *puesto en escena* por todos aquellos que participan de los diálogos- J.D.³) en el *boudoir* real, de tal manera que sospechamos que la persona del más alto rango, llamada "ilustre personaje" quien está sola cuando recibe la carta, es la reina. Esta sospecha se confirma con la turbación que le provoca la entrada del otro "ilustre personaje", de quien ya se nos había dicho (otra vez en la voz de G.) antes, que el conocimiento que él pudiera tener de la carta en cuestión significaría una amenaza, nada menos que, para el honor y la seguridad de la dama. Cualquier duda de que se trata en efecto del rey queda disipada en la subsiguiente escena que se inicia con la entrada del Ministro D. ... Así, en ese momento, la reina no puede hacer nada mejor que aprovechar la falta de atención del rey y dejar la carta sobre la mesa "cara abajo, dirección encima". Sin embargo, el hecho no escapa a la mirada de lince del Ministro, quien tampoco deja de percibir la consternación de la Reina y, en consecuencia, descubrir su secreto. De ahí en adelante todo sucede de manera cantada. Después de tratar de los asuntos del día, como de costumbre, el Ministro saca de su bolsillo una carta de apariencia similar a la que está ante su vista y después de haber pretendido leerla, la coloca al lado de la otra. Conversa un poco más entreteniéndola a su compañía real, cuando, sin ninguna vacilación, toma la carta turbadora haciéndola desaparecer, mientras la reina, quien no se ha perdido ninguna de estas maniobras, permanece quieta, impedida de intervenir por miedo de atraer la atención de su real esposo, muy cercano a ella en ese momento.

Todo esto podría haber pasado desapercibido para el hipotético espectador de una operación en la que nadie tropieza y cuyo *cociente* es que el Ministro le ha sustraído a la reina su carta y que - resultado aún más importante que el primero- la Reina sabe que él la tiene, y de ninguna manera con ingenuidad.

Queda un *resto* que ningún analista va a dejar pasar, entrenado como está a retener todo lo que sea significativo, aunque no siempre sepa qué hacer con ello: la carta abandonada por el Ministro, a la cual ahora la mano de la Reina se siente libre de estrujar y hacer con ella una pelota.

Segunda escena: en la oficina del Ministro. Está en su residencia, y sabemos -por el relato que el Prefecto de la Policía le ha hecho a Dupin, cuyo genio específico para resolver enigmas Poe introduce aquí por segunda vez- que la policía la ha registrado, aprovechando las habituales salidas nocturnas del Ministro, de arriba para abajo extendiéndose a sus alrededores, durante los últimos dieciocho meses. En vano, pese a que cualquiera puede deducir que el Ministro conserva la carta a su alcance.

Dupin llama al Ministro. Este último lo recibe con estudiada despreocupación, simulando en la conversación una romántica ensoñación. Mientras tanto Dupin, que no se deja engañar con esta actuación, y con sus ojos protegidos por lentes oscuros, procede a inspeccionar el local. Cuando su vista nota un pedazo de papel algo arrugado -aparentemente empujado cuidadosamente en una sección del feo tarjetero de pasta que colgaba ostentadamente de la parte superior de la chimenea- él ya sabe que ha encontrado lo que está buscando. Su convicción es reforzada por los mismos detalles que parecen contradecir la descripción que él tiene de la carta robada, a excepción del formato que es el mismo.

Ya no tiene más que salir, después de "olvidar" su caja de tabaco en la mesa para poder volver a reclamarla al día siguiente, trayendo un facsímile de la carta en su estado actual. Cuando un incidente en la calle, preparado para el momento propicio, hace que el Ministro se asome a la ventana, Dupin tiene la oportunidad de tornar la carta y sustituirla por la imitación, ya sólo tiene que mantener las apariencias para una salida normal.

² Semejante concatenación podría llamarse jugando con la rima infantil "Este es el texto que Jacques construyó". <NT: un juego verbal parecido al "Esta es la casa del hombre de palo... > Sin embargo, en realidad, es precisamente este tipo de secuencia o de cadena la que está en cuestión en este artículo.

³ Nos ocuparemos posteriormente de esta firma entre paréntesis; por el momento, aparece como un signo de que la firma de Derrida ha entrado en nuestro round-robin.

Hasta aquí, todo ha sucedido, si no sin ruido, por lo menos sin ninguna conmoción. El cociente de la operación es que el Ministro ya no tiene la carta, y lejos de sospechar que Dupin es el perpetrador que se la ha arrebatado, no sabe nada de ello. Más aun, lo que le han dejado está lejos de ser insignificante para lo que sigue. Debemos volver a aquello que llevó a Dupin a escribir un mensaje en su carta falsificada. Sea cual sea el caso, el Ministro cuando trata de hacer uso de ella, podrá leer estas palabras, escritas de tal manera que pueda reconocer la letra de Dupin "...Un dessein si funeste/S'il n'est digne d'Atreo, est digne de Thyeste"⁴ cuya fuente es, nos lo dice Dupin, la *Atrea* de Crébillon.

¿Necesitamos enfatizar la similaridad de estas secuencias? Sí, pues la semejanza que tenemos en mente no es una simple colección de rastros elegidos solamente para borrar su diferencia. Y no sería suficiente retener esos rasgos comunes a expensas de los otros por la mínima verdad que resulte. En su lugar, lo que queremos resaltar más bien es la intersubjetividad por la que las dos acciones son motivadas. Tanto como los tres términos a través de los cuales se las estructura.

El estatus especial de estos términos resulta de que son correspondientes simultáneamente a los tres momentos lógicos a través de los cuales se precipita la decisión y los tres lugares que se asigna a los sujetos electivamente.

Se llega a esa decisión en el tiempo de una mirada. Puesto que las maniobras que le siguen, aunque subrepticamente la prolonguen, no le añaden nada a esa mirada, como tampoco rompe la unidad del momento el retraso de los hechos en la segunda escena.

Esa mirada presupone otras dos y las incluye en su visión de la brecha que dejan en su falaz complementariedad, anticipando en ella la ocasión para el latrocinio permitido por esa revelación. Así tenemos tres momentos que estructuran tres miradas, ejecutadas por tres sujetos, encarnados cada vez por diferentes personajes.

La primera es una mirada que no ve nada: el Rey y la policía.

La segunda, una mirada que ve que la primera no vea nada y se absorbe en sí misma para guardar el secreto de aquello que esconde: la Reina, el ministro.

La tercera mirada ve que las primeras dos dejan aquello que debería mantenerse oculto, al descubierto para cualquiera que podría aprovecharlo.

Para entender en su unidad el complejo intersubjetivo así descrito, buscaríamos gustosamente un modelo en la legendaria técnica atribuida al avestruz cuando intenta resguardarse de un peligro: técnica que, en última instancia podría calificarse de política, dividida como está entre tres participantes: el segundo que se cree invisible porque la primera tiene la cabeza clavada en el suelo, mientras que el tercero calmadamente lo toma por el culo; necesitamos sólo enriquecer su proverbial denominación con una letra para producir la política del otro⁵. Para que el avestruz mismo cambie de significado para siempre.

Dado el módulo intersubjetivo de una acción repetitiva, queda por reconocer en ella un *automatismo de repetición* en el sentido que nos interesa del texto freudiano. (PT, 1975:54-57)

De tal manera que no es la personalidad de los sujetos individuales, ni el contenido de la carta, sino la posición de la carta (letra) dentro del grupo lo que decide qué es lo que hará después cada persona. Puesto que la carta (letra) no funciona como una unidad de sentido (un significado) sino como aquello que produce ciertos efectos (el significante), Lacan lee el texto como una demostración de "la verdad que se desprende del momento del pensamiento freudiano que estudiamos, a saber que es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación principal que el sujeto recibe

⁴ "So infamous a scheme/if not worthy of Attreus, is worthy of Thyestes <NT: Esta frase aparece en francés tanto en el original inglés como en la traducción de Cortázar de los cuentos completos de Poe. Cortázar la traduce: "...un designio tan funesto, si no es digno de Atreo, es digno de Thyeste.">

⁵ *La politique de l'autriche* combina la política del avestruz (autruche), de los otros (autrui) y de Austria (Autriche). <NT El juego de palabras en francés avestruz= austruche, otro=autrui y Austria=Autriche es intraducible en español, pero un buen lector puede inferir la asociación.>

del recorrido de un significante" (SCR, 1984:6). La carta (letra) no requiere que su significado sea revelado, a tal punto que su función en el relato actúa como el significante mismo puesto que: "su esencia es que ... haya podido producir sus efectos *dentro* del relato: sobre los actores del cuento, incluido el narrador, así como *fuera* del relato: en nosotros, los lectores, e igualmente sobre su autor, sin que nunca nadie haya tenido que preocuparse de lo que *quería decir*" (SCR, 1984:51, énfasis de la autora B.J.). "La carta robada" de esta manera se convierte para Lacan en un tipo de alegoría del *significante*.

La crítica que Derrida hace de la lectura de Lacan no cuestiona la validez de la interpretación alegórica en sus propios términos, pero cuestiona sus presupuestos implícitos y su modus operandi. Derrida dirige sus objeciones a dos tipos de blanco 1) a lo que Lacan pone en la carta (letra) y 2) a lo que Lacan deja fuera del texto.

1. Lo que Lacan pone en la carta (letra). Cuando Lacan afirma que el significado de la carta (letra) falta, según Derrida, él hace de esta falta el significado de la carta (letra). Pero no se queda ahí, continúa para afirmar que lo que Lacan quiere decir con esta falta es la verdad de la falta-como-castración-como-verdad: "La verdad de la carta robada es la verdad misma... Lo que se cubre/descubre en este caso es un hueco, un no-estante (non-étant); la verdad del ser (l'être), como no estar. La verdad es "la mujer" como la castración cubierta/descubierta" (PT, 1975:60-61). Lacan mismo, sin embargo, nunca usa la palabra *castración* en el texto del seminario original. Que está sugerida es incuestionable, pero Derrida, al llenar lo que Lacan deja en blanco, está repitiendo el mismo gesto de llenar el blanco que tanto critica a Lacan.

2. Lo que Lacan deja fuera del texto. Esta objeción es doble en sí misma: por un lado, Derrida critica a Lacan por no considerar "La carta robada" en conexión con los otros dos relatos de lo que él llama "la trilogía de Dupin" en la obra de Poe. Y, por otra parte, según

Derrida, en el mismo momento en que Lacan lee el relato como una alegoría del significante queda ciego y no puede ver el poder diseminador del significante en el *texto* de la alegoría, en lo que Derrida llama "la escena de la escritura". Obviar una parte del marco de referencia de un texto como si no existiera y reducir su complejo funcionamiento textual a un único sentido son serios gafes en los anales de la crítica literaria. Por lo tanto se hace más notorio el que la propia lectura que hace Derrida del texto de Lacan repita los mismos crímenes de los que le acusa: primero, al no mencionar el largo desarrollo que hizo Lacan sobre la relación entre la determinación simbólica y las series azarosas y luego al considerar rápidamente el "estilo de Lacan como un simple ornamento, cubriendo o retardando durante un tiempo un mensaje unívoco: "El 'estilo' de Lacan, además, resultó tal que por un largo tiempo oculta y demora todo acceso a un *único* contenido, a un sólo significado inequívoco determinable más allá de la escritura misma." (PT, 1975:40). Esta repetición que hace Derrida de los mismos gestos que está criticando no invalida en sí misma la crítica de sus efectos, pero sí problematiza la afirmación que condena su existencia.

¿Qué tipo de lógica es aquella que parece invertir la labor positiva de alguien en una inevitable labor negativa? Es la lógica misma de la carta (letra) robada.

Pares dispares:

Je Gens la reine!
 O sûr châtiment...
 —Mallarme, "L'après-midi d'un faune"*
 <¡Robo la reina!
 Oh, castigo seguro >

El ascendiente que el Ministro saca de la situación no consiste pues en la carta, sino, lo sepa él o no, en el personaje que hace de él. (SCR, 1984:26)

Acabamos de ver cómo Derrida, en el intento de corregir (escribir) los errores de Lacan, sólo puede, a un cierto nivel, repetirlos, y como la rectificación de una injusticia previa de alguna manera irresistiblemente empuja a llenar el blanco, lo cual pasa a convertirse en una nueva injusticia. En efecto, el acto de asegurar el propio triunfo rellenando el blanco está ya previsto en todos sus detalles en el cuento de Poe, en el rechazo de Dupin de "dejar el interior en blanco" (Poe p.534) en el facsímile que le deja al Ministro en lugar de la carta (letra) robada que él acaba de recuperar a través de una precisa repetición del robo que está resolviendo. Lo que está escrito en el blanco es una cita-a-modo-de-firma, que curiosamente se asemeja a las intervenciones firmadas que hace Derrida en los fragmentos que cita de Lacan, semejanza sobre la cual Derrida sin duda está jugando. Y el texto de la cita transcrita por Dupin describe la misma estructura de *rectificación-como-repetición-del-crimen* que nos ha llevado a ser transcrito en primer lugar:

...Un dessein si funesto,
 S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste.

< Un designio tan funesto,
 si no es digno de Atreo, es digno de Thyeste >

Atreo, cuya esposa ha sido hace tiempo seducida por Thyeste, está a punto de hacerle comer (literalmente) el fruto de su unión ilícita: el hijo Plistenes. La trama del vengador puede no corresponderle a él, dice Atreo, pero su hermano Thyeste se la merece. Lo que el destinatario de la violencia va a recibir es simplemente su propio mensaje invertido. Es esta furia vengadora la que, como lo muestran Lacan y Derrida, hace que Dupin entre en la nueva

"triada" como "el otro" (la avestruz). No contento simplemente con devolver la carta (letra) hacia donde estaba destinada, de ponerla en la correcta dirección, Dupin entra en la disputa como la víctima perjudicada, al recordar "la mala pasada" que le jugara el Ministro alguna vez en Viena y de la que, ahora, está vengándose personalmente.

La corrección debe, entonces, concebir un pretexto previo, un crimen pre-textual que justifique sus excesos. Cualquier grado de violencia se permite en el acto de empatar ("Para *no ser menos*," —dice Dupin, "me quejé del mal estado de mi vista" (Poe, 1980:531 <énfasis de B.J.>). Y la revisión que hace Dupin de la historia se repite también en sus mismos lectores. La existencia de un mismo tipo de agresión anterior de parte de Lacan, es postulada por Derrida en una larga nota de su libro *Positions*, en la que destaca lo que posteriormente desarrollará en *Le facteur de la vérité* (El proveedor de la verdad): "en los textos que he publicado hasta ahora, la ausencia de referencias a Lacan es, efectivamente, casi total. Eso *se justifica* no solamente por *los actos de agresión* en la forma de, o, con la intención de reapropiación que Lacan ha multiplicado desde que apareció *De la grammatologie* en *Critique*(1965) (y me dicen que aún antes)...> <los énfasis son de B.J.>. La prioridad de la agresión es doblada por lo agresivo de la prioridad: "En el momento de mis primeras publicaciones, los *Escritos* de Lacan todavía no habían sido todavía reunidos y publicados...". Y Lacan, a su vez, menciona en su *Presentación* de la edición "Points" de sus *Escritos*: "Lo que denomino propiamente la instancia de la letra *antes que cualquier gramatología*"⁷. <énfasis de B.J.>. La rivalidad sobre algo que ninguno de los dos quiere reconocer que posee el otro, la revisión retrospectiva tanto de sus semejanzas como de sus diferencias, nos lleva de esta manera de ida y vuelta en una espiral indeterminable de cancelación y duplicación. Si se hace imposible determinar "quién empezó esto" (o aún si "esto" fue iniciado por alguno de ellos), resulta también imposible

⁶ Jacques Derrida, *Positions* (Paris: Minuit, 1972), pp. 112-13; Traducción al inglés, de B.J.

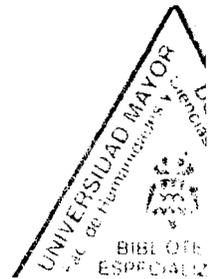
⁷ Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Seuil ["Points"], 1966), pp. 11; traducción al inglés de B.J.

imposible saber quién lleva ventaja o también a quién le toca *el turno* —lo que hace *extraño* este asunto de empatar.

Lacan estudia este tipo de oscilación entre dos términos, considerados como totalidades en una oposición binaria, en relación con el relato del niño prodigio de ocho años que logra triunfar, más allá de lo esperado, en el juego de nones o pares. El juego consiste en adivinar si el número de canicas que su oponente guarda es par o impar. El escolar explica su éxito atribuyéndolo a su identificación con las características físicas de su oponente, de lo cual él deduce su grado de inteligencia y su respectiva manera de razonar. Lo que Lacan muestra, en la parte de su seminario que Derrida ignora, es que la mera identificación con el oponente como imagen de totalidad no es suficiente para asegurar el éxito —y de ninguna manera explica la estrategia que despliega Dupin— ya que, desde el momento en que el oponente se da cuenta de ello, él mismo puede jugar con su propia apariencia y apartarse del razonamiento que presumiblemente le corresponde. (Esto es efectivamente lo que ocurre en el encuentro entre Dupin y el Ministro: la fingida despreocupación del Ministro es una verdadera vigilancia pero una visión ciega, mientras que la fingida ceguera de Dupin [el "mal estado de su vista"] es un vigilante acto de lucidez, para luego sucumbir a su propia ceguera). De ahí en adelante, dice Lacan, el razonar "sólo puede repetirse en una oscilación indistinta" (SPL, 1973:58). Y Lacan advierte que, en las pruebas que hizo, en sus propias clases, de la técnica del escolar, resultaba casi inevitable que cada uno de los jugadores empezara a sentir que estaba perdiendo sus canicas.⁸

Pero si la complejidad de estos textos pudiera reducirse a un combate entre avestruces, es decir a un mero juego de cara o cruz para determinar quién es el "ganador", tendría un escaso interés

⁸ Ver la descripción de Lacan en *Escritos* (1984:51-53) sobre el efecto de desaliento, incluso de angustia que provocan estos ejercicios.



teórico. Por el contrario, es la manera en que la maestría de cada autor evita convertirse simplemente en el blanco de su propia broma, la que desplaza la oposición de maneras impredecibles y transforma el encuentro textual en una fuente de conocimiento. Puesto que la misma posibilidad de enfrentar al oponente en un terreno común, sin el cual ningún contacto es posible, implica una cierta simetría, una similitud, una repetición del error que el encuentro está destinado a corregir, cualquier evasión verdadera de ese error supone un desencuentro o incompatibilidad entre las dos fuerzas. Si dar en el blanco es de alguna manera convertirse en el blanco, entonces errar el blanco es quizás ponerlo en cualquier otro lugar. Lo que abre el espacio para la interpretación no es cómo Lacan y Derrida se enfrentan el uno con el otro, sino cómo se desencuentran.

Claramente, de lo que se trata aquí es de algo que tiene que ver con el estatus del número 2. Si la confrontación entre dos oponentes de posiciones polarizadas siempre simultáneamente ataca y yerra, sólo puede ser porque el 2 es un número extremadamente *raro (impar)*. Por una parte, como una ilusión especular de simetría o metáfora, podría ser un refuerzo del narcisismo (la imagen del otro como refuerzo de mi identidad) o algo absolutamente devastador (el otro cuya existencia podría anularme totalmente). Esto es lo que Lacan llama "la dualidad *imaginaria*". Se caracteriza por su absolutismo, por la independencia de cualquier accidente o contingencia que podría subvertir la unidad de los términos en cuestión, ya sea en cuanto a su oposición o a su fusión. A este fenómeno Lacan le opone lo *simbólico*, que implica la entrada de la diferencia, de la otredad o de la temporalidad en la idea de identidad —no es algo que supere la dualidad imaginaria, pero algo que siempre ya la habitaba, algo que subvierte no la simetría de la pareja imaginaria, sino la posibilidad de la unidad independiente de cualquier término único. Es la imposibilidad no del número 2, sino del número 1 —el cual bastante paradójicamente, resulta llevarnos al número 3.

Si el 3 hace que el '2 sea la imposibilidad del uno, ¿hay algún aumento de lucidez inherente al pasar de la pareja al triángulo? ¿Es acaso un triángulo más verdadero que un par?

Derrida alega que, para el psicoanálisis, la respuesta es SI. El triángulo se convierte en lo mágico, la figura de Edipo que explica cómo funciona el deseo humano. La imaginaria unidad dual del niño con la madre será subvertida por la ley del padre, es decir aquella que prohíbe el incesto bajo la amenaza de castración. El niño tiene "simplemente" que "asumir la castración" como una necesidad que sustituye el objeto de su deseo (al convertirse el objeto del deseo en el locus de sustitución y en el foco de la repetición, después de lo cual el deseo del niño deviene "normalizado"). La crítica de Derrida de los "triángulos" o "triadas" en la lectura que Lacan hace de Poe se basa en la asunción de que el uso de la triangularidad en Lacan se origina en este mito psicoanalítico.

La crítica de Derrida toma dos caminos, ambos numéricos:



1. La estructura de "La carta robada" no puede reducirse a un triángulo, a no ser que se elimine al narrador. La eliminación del narrador es un resultado patente y altamente revelador de la manera en que el "psicoanálisis" violenta la literatura para encontrar sus propios esquemas. Lo que el psicoanálisis ve como un triángulo es, entonces, evidentemente un cuadrángulo, y ese cuarto lado es el punto desde el cual la literatura problematiza la misma posibilidad de un triángulo. Por lo tanto, $3 = 4$.

2. La dualidad como tal no puede ser dejada de lado o simplemente absorbida en una estructura triangular. "La carta robada" está atravesada por una *extraña* capacidad de duplicar y subdividir. El narrador y Dupin son dobles entre sí, y el mismo Dupin es presentado como un

"alma doble", una suerte de Dupin Doble, "el creador y el analista": El Ministro D... tiene un hermano con quien se lo puede confundir y del que debe ser diferenciado por su duplicidad (poeta y matemático). Así, el Ministro y Dupin vienen a ser dobles entre sí al ser cada uno, a su vez, doble, además de los otros parecidos, incluyendo sus nombres. El "Seminario", escribe Derrida:

sin consideración clausura esta problemática del doble y del *umheimlichkeit* (lo ominoso)— sin duda considerándola confinada al imaginario, a las relaciones duales, las que deben ser rigurosamente separadas de lo simbólico y de lo triangular ... Todas las relaciones "ominosas" o extrañas de duplicidad usadas sin límites en una estructura dual, se encuentran omitidas o marginalizadas (en el "Seminario")...Lo que queda así bajo vigilancia y control es lo "Ominoso" mismo, y la frenética ansiedad que puede ser provocada, sin esperanza de reapropiación, de inclusión o de verdad, por el infinito juego de simulacro a simulacro, de doble a doble. (omitido en PT; tomado de FV,1975:124 traducción de B.J.)

Así, los ángulos del triángulo están siempre bisectados, y 3 es igual a (un factor de) 2.

En el juego de impares contra pares (nones o pares), entonces parecería que Derrida está jugando a los pares (4 o 2) contra el impar de Lacan (3). Pero de alguna manera los números 2 y 4 se han convertido en extrañamente raros (impares), mientras que el número 3 se ha vuelto par en una aseguradora simetría. ¿Cómo ha sucedido esto, y cuáles son las consecuencias para la interpretación de "La carta robada"?

Antes de poder vislumbrar una respuesta a esta pregunta, se deberán hacer aquí varias observaciones para problematizar los términos de la crítica de Derrida:

1. Si el narrador y Dupin son estrictamente un par dual cuyas relaciones no están, de ninguna manera, mediadas por un tercer término en un sentido edípico, ¿cómo nos explicamos el hecho de que su primer encuentro se realiza al estar ambos en busca del

* NT De "Los crímenes de la calle Morgue" (Poe, 1980:424) "Al observarlo en esos casos, me ocurría muchas veces pensar en la antigua filosofía del *alma doble*. y me divertía con la idea de un doble Dupin: el creador y el analista...".

mismo objeto: "donde la casualidad de que ambos anduviéramos en busca de un *mismo* libro —tan raro como notable—" (el énfasis es de BJ). Sea que lo encontraran o no, o que lo compartieran, ¿no se trata acaso de una relación triangular?

2. Si bien la lectura de Lacan de "La carta robada" divide la historia en estructuras triádicas, su modelo de (inter)subjetividad, el llamado esquema L, que se desarrolla en esa parte del "Seminario" que Derrida parafrasea, es indiscutiblemente cuadrangular. Para poder leer las triadas que se repiten de Lacan como triangulares, según el modelo edípico del sujeto —en lugar de leerlas como una mera estructura de repetición- Derrida necesita cortar de plano una esquina del esquema L, de la misma manera en que, según su acusación, Lacan corta de plano una esquina del texto de Poe (y Derrida lo hace cortando de plano esa esquina del texto de Lacan en la que se desarrolla el esquema L que es cuadrangular).

Pero acaso lo que aquí está en juego ¿puede reducirse realmente a un mero juego de números?

Abordemos el problema desde otro ángulo, haciendo dos preguntas más:

1. ¿Cuál es la relación entre una unidad dividida y una dualidad? ¿el 2 en uno y otro caso significa lo mismo? Un alma doble, por ejemplo, ¿está realmente compuesta de dos totalidades?, o es posible concebir una división que no lleve necesariamente a dos partes separadas, sino simplemente a una problematización de la idea de unidad? A esta última correspondería la "dualidad" que Derrida postula no en el "imaginario" de Lacan sino en lo "simbólico" de Lacan.

2. Si los dobles se redividen o multiplican constantemente, ¿se puede aplicar realmente el número 2? Si $1 = 2$, ¿cómo puede ser $2 = 1+1$? Si lo extraño acerca de los dobles es que nunca paran de duplicarse, todavía sería extraño el número 2 si dejaría de

hacerlo en una verdadera simetría dual? ¿No es la misma ilimitabilidad del proceso de diseminación de la unidad, y no la existencia de cualquier determinada dualidad, de lo que Derrida está hablando aquí?

Claramente, en estas preguntas, la misma noción de número se vuelve problemática, y el argumento basado en los números ya no puede ser leído literalmente. Si Derrida opone los dobles cuadrángulos a los triángulos de Lacan, no es porque quiera convertir al Edipo en un pulpo (octopus).

¿A qué se aplica entonces la crítica de la triangularidad?

El problema de la triangularidad psicoanalítica, para Derrida, no es el hecho de que ésta contenga un número errado de términos, sino que presupone la posibilidad de una mediación dialéctica exitosa y una armoniosa normalización del deseo (*Aufhebung*). Los tres términos de la triada edípica entran en una oposición cuya resolución se parece al momento de síntesis de la dialéctica hegeliana. El proceso se centra en el falo como el lugar de la cuestión de la diferencia sexual; cuando el niño observa la falta de pene en la madre y esto se junta con la amenaza de castración de parte del padre como castigo por el incesto, el niño pasa de la alternativa (tesis vs. antítesis; presencia vs. ausencia de pene) a la síntesis (el falo como signo del hecho que el niño sólo puede entrar al circuito del deseo al asumir la castración de ambas: la ausencia y la presencia del falo; es decir asumiendo que tanto el sujeto como el objeto del deseo serán siempre sustitutos de algo que, en realidad, nunca existió). Lacan en el artículo "La significación del falo", citado por Derrida, evoca este proceso en los términos hegelianos específicos:

Todas estas expresiones no hacen sino seguir velando el hecho de que éste (el falo) no puede cumplir su rol si no está velado, es decir como signo él mismo de la latencia de que adolece todo significable desde el momento en que es elevado (*aufgehoben*) a la función de significante. El falo es el significante de esta *Aufhebung* misma que inaugura (inicia) con su desaparición. (PT, 1975:98)

"Pareciera" comenta Derrida, "que el movimiento hegeliano de *Aufhebung* aquí se revierte ya que este último releva el significante sensorial por el significado ideal" (PT, 1975:98). Pero luego, de acuerdo a Derrida, al Lacan privilegiar la palabra hablada sobre la palabra escrita anula esta inversión, vuelve a apropiarse de todas las posibilidades de la otredad incontenible, y lleva todo el asunto de vuelta dentro de los límites del "logocentrismo" que ha sido el eje de toda la tarea de deconstrucción que Derrida ha realizado.

El tema de si Lacan al privilegiar la voz está siendo estrictamente logocéntrico en el sentido de Derrida es extremadamente complejo para que pretendamos tratarlo aquí adecuadamente. Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con "la carta robada"?

En un intento de responder a esta pregunta, examinemos cómo es que Derrida deduce del texto de Lacan que, para Lacan, la letra (la carta (letra)) es un símbolo del falo (de la madre). Puesto que Lacan nunca utiliza la palabra *falo* en el "Seminario", ésta es ya una interpretación de Derrida, y bastante astuta, con la que Lacan, lector posterior de su propio ensayo implícitamente concuerda al usar la palabra "castrado" —que no había usado en su texto original— en la "presentación" de sus "Points". El desacuerdo entre Derrida y Lacan no radica entonces en la *validez* de la ecuación "letra=falo" sino en su *significado*.

⁹ Alguna idea de las posibilidades de confusión inherentes a esta cuestión pueden inferirse de lo siguiente: Para demostrar que el psicoanálisis reprime la escritura de una manera logocéntrica, Derrida cita las afirmaciones de Lacan contra las grabadoras: "Pero precisamente porque <la voz> llega a él a través de una forma alienada, aún si fuera la transmisión de su propio discurso grabado, o de la misma boca de su propio analista, no puede tener el mismo efecto que el de la interlocución psicoanalítica". Para Derrida esto es una condenación del "simulacro", una "descalificación de la grabación o de la repetición en nombre de la voz viva y presente". Pero ¿qué es lo que realmente dice Lacan? Simplemente que una grabación *no tiene los mismos efectos* que una interlocución psicoanalítica. El hecho de que el psicoanálisis es una técnica basada en el discurso oral ¿inmediatamente lo reduce a un error logocéntrico?

¿No es igualmente posible considerar lo que Lacan llama "enunciado pleno", como algo que está pleno, precisamente, de lo que Derrida designa como "escritura"?

¿Cómo es que Derrida deriva, entonces, esta ecuación del texto de Lacan? La deducción sigue cuatro líneas básicas de razonamiento, las que serán tratadas con mayor detalle más adelante en este ensayo:

1. La carta (letra) "pertenece" a la reina como un sustituto del falo que ella no tiene, a la vez que feminiza (castra) a cada uno de los sucesivos poseedores y, eventualmente, se la devuelven a ella como la propietaria correcta.
2. La descripción que hace Poe de la posición de la carta (letra) en el departamento del Ministro, desarrollada a partir de las dimensiones figurativas del texto de Lacan, sugiere una analogía entre la forma de la chimenea, desde cuyo centro cuelga la carta (letra), y la anatomía de la mujer de la que el falo falta.
3. La carta (letra), dice Lacan, no puede ser dividida: "Pero si hemos insistido primero en la materialidad del significante, esta materialidad es *singular* (odd) en muchos puntos, el primero de los cuales es no soportar la partición." (SCR, 1984:53). Esta indivisibilidad, dice Derrida, es singular, por cierto; sin embargo, se vuelve comprensible si se la ve como una *idealización* del falo, cuya integridad es necesaria para la edificación de todo el sistema psicoanalítico. Con el falo idealizado de manera segura y localizado en la voz, el así llamado significante adquiere la "única, vívida y no mutilable integridad" de la voz hablada y su misma presentificación, inequívocamente comprometida con y por el *significante*. Si el falo fuera, casualmente, divisible o reducido al estatus de objeto parcial, toda la edificación se derrumbaría y es esto lo que tenía que ser evitado a toda costa. (PT, 1975:96-97)
4. Y finalmente, si el cuento de Poe "ilustra" la "verdad", las últimas palabras del Seminario mismo parecen reafirmar esa verdad en términos nada inciertos: "Así, lo que quiere decir "la carta (letra) robada", incluso "en sufrimiento", es que *una carta llega siempre a su destino*. (SCR, 1984:35, el énfasis es de B.J.). Ahora, puesto que es poco

probable que Lacan esté hablando de la eficacia del servicio postal, debe, según Derrida, estar afirmando la posibilidad de un significado inequívoco, la eventual reapropiación del mensaje, su total equivalencia consigo mismo. Y puesto que la "verdad" que ilustra el cuento de Poe es, a los ojos de Derrida, la verdad de la castración velada/develada y de la identidad trascendental del falo como la falta que hace que el sistema funcione, esta oración final del Seminario de Lacan parece afirmar tanto la absoluta verdad del psicoanálisis y la absoluta descifrabilidad del texto literario. El mensaje de Poe habría sido total e inequívocamente comprendido por el mito del psicoanálisis. "El descubrimiento hermeneútico del significado (la verdad), es decir, el desciframiento (aquel de Dupin y el del Seminario) llegan ellos mismos a su destino". (PT, 1975:66)

De tal manera que la ley del falo parece implicar un retorno de reapropiación al lugar de la posesión de la verdad, una identidad indivisible que funciona más allá de la posibilidad de desintegración o de la pérdida irrecuperable, y un presente e inequívoco significado o verdad.

El problema con este tipo de sistema, refuta Derrida, es que no permite la posibilidad de un accidente puro, de una pérdida irreversible, o de residuos no recuperables, o de una infinita divisibilidad, que son necesarios e inevitables para la misma elaboración del sistema. Para que el circuito de la carta (letra) acabe confirmando la ley del falo, debe empezar transgrediéndola; la carta (letra) es un signo de alta traición. El falocentrismo sin misericordia reprime la incontrolable multiplicidad de las ambigüedades, el juego diseminador de la *escritura*, que irreductiblemente transgrede cualquier significado inequívoco. "No sólo que la carta (letra) nunca llega a su destino, sino que parte de su estructura es que siempre es capaz de no llegar

allí... Aquí la diseminación amenaza la ley del significante y de la castración como un contrato de verdad. La diseminación mutila la unidad del significante, esto es, del falo." (PT, 1975:66)

En contraste con el "Seminario" de Lacan, entonces el texto de Derrida estaría concibiéndose más bien como un "diseminario".

Por las observaciones vistas hasta aquí, se ve claramente que la crítica diseminal de la aparente reducción a un mensaje inequívoco del texto literario que hace Lacan depende para tener fuerza de la no-ambigüedad del texto de Lacan. Y, ciertamente, la afirmación de que una carta (letra) siempre llega a su destino parece evidencia suficiente. Pero, al reinsertar esa afirmación en su contexto, las cosas se vuelven palpablemente menos definitivas:

¿Es eso todo y habremos de creer que hemos descifrado la verdadera estrategia de Dupin más allá de los trucos imaginarios con que le era necesario despistarnos? Sí, sin duda; pues si "todo punto que exige reflexión", como lo profiere al principio Dupin, "se ofrece al examen del modo más favorable en la oscuridad", podemos leer su solución ahora a la luz del día. Estaba ya contenida y era fácil de desprender en el título de nuestro cuento, y según la fórmula misma, que desde hace mucho tiempo sometimos a la discreción de ustedes, de la comunicación intersubjetiva: en la que el emisor, les decimos, recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida. Así, lo que quiere decir "la carta robada", incluso "en sufrimiento", es que una carta llega siempre a su destino. (SCR, 1984:34-35)

El significado de esta oración está problematizado no tanto por su propia ambigüedad como por una serie de vueltas en las oraciones precedentes. "Si el "mejor" examen tiene lugar en la oscuridad, ¿qué implica "leer a la luz del día"? ¿No podría acaso leerse como una afirmación no de una real lucidez sino de ilusiones de lucidez? ¿No podría entenderse entonces el "Sí, sin duda" como una respuesta no a la pregunta ¿Hemos descifrado?, sino a la pregunta ¿Habremos de creer que hemos descifrado? Y si esto es posible ¿no vacía esto la afirmación final de toda univocidad, dejándola simplemente como la fuerza de una aserción, pero sin un contenido definido? Y si el emisor recibe del receptor su propio mensaje invertido, ¿quién es el emisor

aquí, quién el receptor, y cuál el mensaje? Tampoco queda suficientemente claro a lo que se refiere la expresión "la carta (letra) robada", ¿al texto de Poe, a la carta (letra) de la que habla o simplemente a la expresión "la carta (letra) robada"?

Volveremos a este pasaje posteriormente, pero, por el momento sus ambigüedades parecen suficientes para problematizar, sino subvertir, la presuposición de univocidad sobre la cual se funda básicamente la interpretación que ha construido Derrida.

Pero, con seguridad, tal simplificación de parte de Derrida no obedece a una mera ceguera, descuido o error. Como dice Paul de Man del tratamiento similar que hace Derrida de Rousseau:¹¹ "la estructura es muy interesante para no ser deliberada". Siendo Derrida tan agudo lector, este consistente retorcer las afirmaciones de Lacan hacia sistemas y modelos de los que en realidad está tratando de escapar tiene que responder a alguna necesidad estratégica, distinta de la atención a la letra del texto que caracteriza su manera de leer a Poe. Y, de hecho, mientras más se trabaja sobre el análisis de Derrida, acaba uno más convencido de que, pese a que la crítica de lo que Derrida llama psicoanálisis se justifica por completo, no se aplica precisamente a lo que el texto de Lacan realmente está diciendo. Derrida argumenta de hecho, no contra el *texto* de Lacan sino contra *el poder* de Lacan —o más bien contra "Lacan" como la causa aparente de ciertos efectos de poder en el discurso francés contemporáneo. Lo que podría decir el texto de Lacan, funciona, según Derrida, como si dijera lo que él está diciendo que dice. La afirmación de que una carta (letra) llega siempre a su destino puede ser totalmente indescifrable, pero lo que se toma lo más seriamente posible es su fuerza asertiva como un signo de que Lacan lo tiene todo absolutamente claro. Dicha aserción, en efecto, le da una apariencia de dominio semejante a la que el Ministro tiene ante los ojos de la reina que ha perdido su carta (letra). "El ascendiente que el Ministro saca de la situación" explica Lacan "no consiste pues en la carta, sino, lo sepa él o no, en el personaje que hace de él".

¹¹ Paul de Man, *Blindness and Insight*, (London: Oxford University Press, 1971), p. 140.

Así, la lectura de Derrida, aparentemente "ciega", con los desvíos que debemos seguir aquí, no es resultado de un error, sino de un posicionamiento respecto de lo que podría llamarse la "lectura promedio" del texto de Lacan —el verdadero objeto de la deconstrucción de Derrida. Puesto que el texto de Lacan se lee como si dijera lo que Derrida dice que dice, su funcionamiento textual real es irrelevante en la arena agonística en que ocurre el análisis de Derrida, la que es sugerida por la primera palabra del epígrafe: *jis* (ellos)

Ellos le agradecen por la gran verdad que acaba de proclamar, pues ellos descubrieron (o verificaron lo que no se puede verificar) que todo lo que dice es absolutamente verdadero; pese a que, en principio, estas almas honestas admitan que quizás sospechaban que todo podía haber sido una simple ficción (PT, 1975:31)

El hecho de que esta cita de Baudelaire se refiera a Poe y no a Lacan no borra por completo la impresión de que ese "le" no identificado de esta primera oración sea "el productor de la Verdad" al que se refiere el título. Lo malo del análisis que Lacan hace de Poe se ubica, entonces, menos en la letra del texto que en los inocentes lectores, las "gentes bravas" que son arrastradas por él. Los errores (*ills*) de Lacan son verdaderamente *ils* (ellos).

Si la lectura que Derrida hace de la lectura que Lacan hace de Poe es, en efecto, la reconstrucción de una lectura cuyo estatus es difícil de determinar, ¿significa esto que el texto de Lacan es completamente inocente de los errores de los que se le acusa? Si se puede demostrar que Lacan en realidad se opone al tipo de error logocéntrico al que Derrida se opone, ¿significa que, en realidad, ambos están diciendo la misma cosa? Son preguntas que deben, por el momento, dejarse en suspenso.

Pero la estructura de transferencia de culpa que hace Derrida de cierta lectura de Lacan al texto mismo de Lacan no es indiferente en sí misma, en el contexto de que, después de todo, todo empezó como un relativamente simple relato de crimen.

Pues de lo que esto da cuenta es nada menos que de un "*marco*".

El marco de referencia

Elle, défunte *nue* en le miroir, encor
que, *dans l'oublie fermé par le cadre*, se fixe
de scintillations sitôt le septuor.
Mallarme Sonnet en X

<Ella, difunta desnuda en el espejo, aunque,
en el olvido cerrado por el marco, se fija
de destellos enseguida el septeto>

Si de esta manera Derrida está enmarcando a Lacan dentro de una interpretación equívoca, de la cual él mismo es, aunque sólo en parte, el autor; ¿qué es lo que este marco puede enseñarnos acerca de la naturaleza del acto de leer, en el contexto de la literatura y el psicoanálisis?

Es suficientemente interesante el que Derrida señale como uno de los mayores crímenes de Lacan el de eliminar en su lectura psicoanalítica el *marco* literario del texto. El marco aquí se refiere no solamente a los dos cuentos que preceden a "La carta robada" sino también a la estrategia narrativa desde la cual son narradas las historias, y "más allá" de ésta, el funcionamiento total del texto como "escritura".

Lacan excluye, sin tomar una palabra de ella, la ficción textual dentro de lo que aísla también aquello que se denomina "narración general". Esta operación se facilita, demasiado obviamente, por el hecho de que la narración cubre toda la superficie de la ficción titulada "La carta robada". Pero, *esa* es la ficción. Hay un marco invisible, pero estructuralmente irreductible, alrededor de la narración. ¿Dónde empieza? ¿En la primera letra del título? ¿En el epígrafe de Séneca? ¿Con las palabras " Me hallaba en París en el otoño de 18... Una noche...?" (p. 514). *Es más complicado que esto y necesitará ser considerado. Dicha complicación basta para señalar todo lo que se malentende sobre la estructura del texto una vez que se ignora el marco. Dentro de este marco invisible o neutralizado, Lacan torna la narración sin encuadre y hace otra subdivisión, una vez más dejando de lado el marco. Corta dos diálogos del marco narrativo mismo, diálogos que forman la historia narrada, i.e. el contenido de la representación, el significado interno de la historia, de todo el enmarcado que demanda nuestra completa atención, y moviliza todos los esquemas psicoanalíticos –Edípicos, para el caso- poniendo al centro el esfuerzo el descifrar. Lo que falta aquí es una elaboración del problema del marco, la firma y el *parergon*. Esta falta nos ayuda a reconstruir la escena del significante como un significado (un proceso siempre inevitable en la lógica del signo), escribiendo como lo escrito, el texto como discurso o más precisamente como un diálogo "intersubjetivo" (no hay nada casual en el hecho de que el Seminario considere sólo los dos *diálogos* de "La carta robada"). (PT, 1975:52-53, traducción modificada por B.J.).

Es bien sabido que "La carta robada" pertenece a aquello que Baudelaire ha llamado "una especie de trilogía", junto con "Los crímenes de la calle Morgue" y "El misterio de Marie Roget".

* NT. Traducción tomada de *Mallarmé Poesía Completa* (Traducción de Pablo Mañé Garzón) (Barcelona, Ediciones 29, 1979) p. 102. El énfasis es de Barbara Johnson.

Es bien sabido que "La carta robada" pertenece a aquello que Baudelaire ha llamado "una especie de trilogía", junto con "Los crímenes de la calle Morgue" y "El misterio de Marie Roget". El Seminario no dice una palabra de esta trilogía de Dupin; no solamente Lacan extrae los triángulos narrados (el "drama real") con el objeto de centrar la narración a su alrededor, sino que también extrae un tercio del ciclo de Dupin, aislándolo de esa estructura que descarta como si fuera un marco natural e invisible (No traducido en PT, tomado de FV, 1975:123, traducción de B.J.)

Al enmarcar con esa violencia, al dejar una cuarta parte de la misma figura narrada para ver solamente triángulos, se elude una cierta complicación, tal vez una complicación de la estructura edípica, una complicación que se hace sentir en la escena de la escritura. (PT, 1975:54, traducción modificada)

Pareciera, entonces, que Lacan es culpable de muchos pecados de omisión: la omisión del narrador, de las partes de la historia que no están en los diálogos, de las otras historias de la trilogía. Pero, entonces ¿la crítica intentaría ser un mero pedido de inclusión de aquello que se ha excluido? No, el problema no es simplemente cuantitativo. Lo que ha sido excluido no es homogéneo a lo que se ha incluido. Lacan, dice Derrida, no contempla la dimensión específicamente literaria del texto de Poe al tratarlo como un "drama real", un relato semejante a los relatos que el psicoanalista escucha cada día de sus pacientes. Lo que ha quedado fuera es la literatura misma.

¿Significa esto que el marco es lo que hace un texto literario? En un número de *New Literary History* dedicado a esta cuestión "¿Qué es literatura?" (y totalmente al margen de debate sobre "La carta robada") uno de los articulistas llega a esta conclusión: "Literatura es lenguaje... pero es lenguaje alrededor de aquello que hemos definido como un *marco*, un marco que indica la decisión de considerar con una autoconciencia particular los recursos que el lenguaje siempre ha poseído". (énfasis de B.J.)

Tal concepción de literatura, sin embargo, implica que un texto es literario porque se mantiene dentro de ciertos límites definidos; es un objeto, quizás de muchas caras, pero aún así, es un objeto. Que esto no es exactamente lo que Derrida tiene en mente resulta claro de las siguientes observaciones:

¹¹ Stanley E. Fish, "How Ordinary is Ordinary Language?," *New Literary History*, 5, no. 1: 52.

Al no contemplar la posición del narrador, la intervención del narrador en el contenido de aquello que parece estar volviendo a contar, se omite de la escena de la escritura cualquier cosa que vaya más allá de las dos escenas triangulares.

Y antes que todo, se omite que aquello que está en cuestión —sin camino de acceso posible o borde es una escena de escritura cuyos límites se desintegran en un abismo. Del simulacro de una obertura, de una "primera palabra", el narrador, al narrarse a sí mismo, hace algunas proposiciones que llevan la unidad del "relato" hacia un camino que se extiende sin fin: itinerario que para nada es considerado por el Seminario. (PT, 1975:100-101, traducción modificada)

Estos recordatorios, de los cuales se puede dar incontables ejemplos, nos alertan de los efectos del marco, y de las paradojas de la lógica parergonal. Nuestro propósito no es probar que "La carta robada" funciona dentro de un marco (omitido por el Seminario, el que así puede asegurarse de su triangularidad interior a través de una limitación activa y subrepticia que empieza de una perspectiva metalingüística), sino mostrar que la estructura de los efectos del marco es tal que ni siquiera una totalización del borde es posible. Los marcos están siempre enmarcados: así sea por una parte de su contenido. Las partes sin un todo, las "divisiones" sin una totalidad —esto es lo que frustra el sueño de una letra sin división, alérgica a la división (PT, pp 99, traducción ligeramente modificada).

Aquí el argumento parece haber revertido la objeción previa; Lacan ha eliminado, ya no el marco sino la imposibilidad de enmarcar que tiene el texto literario. Pero lo que Derrida llama "lógica parergonal" es precisamente algo paradójico porque ambos argumentos incompatibles (pero no totalmente contradictorios) son igualmente válidos. La inclusión total del marco es, al mismo tiempo obligatoria e imposible. De tal manera que el marco deviene no la línea límite entre el adentro y el afuera, sino precisamente lo que subvierte la aplicabilidad de la polaridad adentro/afuera al acto de la interpretación.

El marco es, en efecto, uno de una serie de "casos límite" paradójicos —junto con el tímpano y el himen— través de los cuales, Derrida ha estado estudiando, recientemente, los límites de la lógica espacial relacionada con la inteligibilidad. Lacan, a su vez, ha estado tratando de superar el modelo euclideano del entendimiento (la comprensión, por ejemplo, significa inclusión espacial) inventando una "nueva geometría" a través de la lógica de nudos. La relación entre estos dos intentos de salirse de la lógica espacial todavía tiene que articularse, pero alguna medida de la dificultad implícita en esto podría derivarse del hecho de que *salirse* es todavía una metáfora espacial. La urgencia de estos emprendimientos no puede ser, sin embargo, sobreestimada, puesto que la lógica de la metafísica, de la política, de las creencias, del

conocimiento mismo está basada en la imposición de definidas y objetivas fronteras así como de contornos cuya posibilidad y/o justificabilidad están siendo puestas en cuestión. Si la "comprensión" es el enmarcar algo cuyos límites son indeterminables, ¿cómo podemos saber qué es lo que comprendemos? El juego con el sentido espacial y criminal de la palabra "marco" con el que iniciamos esta sección entonces puede no ser tan gratuito como parecía. Y desde luego, la cuestión de las falacias inherentes al modelo euclideano de inteligibilidad, lejos de ser una consideración teórica tangencial aquí, es central al planeamiento mismo de "La carta robada". Puesto que una noción de espacio finito y homogéneo es la que subyace al método de investigación del Prefecto: "Abrimos todos los cajones; supongo que no ignoran ustedes que, para un agente de policía bien adiestrado, no hay cajón secreto que puede escapársele. En una búsqueda de esta especie, el hombre que deja sin ver un cajón secreto es un imbécil. ¡Son tan *evidentes!* En cada mueble hay una cierta masa, un cierto espacio que debe ser explicado. Para eso tenemos reglas muy precisas. No se nos escapa ni la quincuagésima parte de una línea" (Poe, 1980:519-520). Asumir que lo que no se ve debe estar oculto —asunción que Lacan llama "la imbecilidad del realista— se basa en una noción falsamente objetiva del acto de *ver*. La polaridad "oculto/expuesto" únicamente no puede dar cuenta de que la policía *no* encuentre la carta (letra) —que estaba totalmente expuesta, dada la vuelta— ni de que Dupin sí la encuentre. Se debe añadir un elemento "subjetivo", el cual subvierte el modelo geométrico de comprender a través de la interferencia "visión/ceguera" con la polaridad "oculto/expuesto". La misma problemática aparece en "Las ropas nuevas del emperador", que Derrida cita como ejemplo del fracaso del psicoanálisis en trascender la polaridad "oculto/expuesto" (en términos de Freud). Volveremos al "lugar" de la carta (letra) más adelante en este ensayo, pero ya queda claro que el "alcance" de cualquier investigación se localiza, no en el espacio geométrico, sino en la noción implícita que se tenga de qué es "ver".

Lo que habilita a Derrida a problematizar el marco del texto es, como lo hemos visto, lo que él denomina "la escena de la escritura". Con ello él se refiere a dos cosas:

- 1) *La resistencia del significante textual a ser totalmente transformado en un significado.*
 Pese a la atención de Lacan al recorrido de la carta (letra) en el cuento de Poe como una ilustración del funcionamiento del significante, dice Derrida, la lectura psicoanalítica sigue siendo ciega al funcionamiento del significante en la narración misma. Al leer "La carta robada" como una alegoría del significante, Lacan, según Derrida, ha hecho que el significante sea la verdad del cuento: "El desplazamiento del significante está analizado como un significado, como el objeto recontado de un cuento" (PT, 1975: p.48). Cuando, es precisamente el significante textual, alega Derrida el que resiste a ser totalizado en un significado, dejando siempre un residuo irreductible: "El resto, el remanente, sería "La carta robada", el texto que lleva este título, cuyo lugar, como las grandes letras invisibles de los mapas, están donde uno no espera encontrarlas, en el contenido inserto del "drama real" o en el escondido y sellado interior del cuento de Poe, pero en y como una carta abierta, la carta abierta misma que es la ficción." (PT, 1975:64).
- 2) *Las escrituras reales* —libros, bibliotecas, citas y relatos anteriores que rodean a "La carta robada" con un marco de referencias (literarias). El cuento empieza en "una pequeña biblioteca..." Poe, 1980:514), donde el narrador está reflexionando sobre una conversación precedente referida a las dos experiencias previas del trabajo detectivesco de Dupin, las que se narraron en los dos cuentos anteriores de Poe, el primero de los cuales relataba el encuentro original entre Dupin y el narrador —en una librería, por supuesto, donde ambos buscaban un mismo libro raro. El principio de la historia es así una referencia regresiva infinita a escritos anteriores. Y, por eso, dice Derrida, "nada

empieza. Simplemente un divagar o un desorientarse de donde uno nunca puede salir" (PT, 1975:101). Dupin mismo es en realidad una biblioteca andante; los libros son su "único lujo" y el narrador se queda "asombrado" ante "la vasta extensión de sus lecturas" (Poe, 1980:106). Aún las últimas palabras de Dupin, aparentemente tan personales —las venenosas líneas que deja en la carta (letra) sustituta para el Ministro— son una cita, cuya transcripción así como su autoría son lo último que nos cuenta la historia. "Pero" concluye Derrida, "más allá de las comillas que abren y cierran todo el cuento, Dupin está obligado a citar estas últimas palabras entre comillas, para contar su firma: esto es lo que yo escribí para él y cómo lo firme. ¿Qué es una firma entre comillas, una cita? Entonces, dentro de estas comillas, el sello mismo es una cita entre comillas. Este remanente todavía es literatura. (PT, 1975:112-113)

Es a través de estas dos dimensiones suplementarias que Derrida intenta mostrar los bordes desmenuzables, abismales y no totalizables del marco del cuento. Ambas objeciones, sin embargo, son en sí mismas más problemáticas y ambiguas de lo que parecen. Empecemos con la segunda. "Literatura" en la demostración de Derrida es efectiva y claramente el principio, medio y final —y aún el interior— de la carta (letra) robada. Pero ¿cómo llega a esta conclusión? Mayormente listando los libros, bibliotecas, librerías y otros escritos mencionados en el cuento. Esto es, siguiendo el tema —y no el funcionamiento— de la "escritura" dentro del "contenido de la representación". Pero si Dupin al firmar con una cita, por ejemplo, es para Derrida un signo de que "este remanente todavía es literatura", ¿no indica esto que "literatura" ha devenido ya no el significante sino el significado del cuento? Si lo que se va a seguir es la relación del significante ¿no implica esto ir más allá del *sera* "escritura"? Y si Derrida critica a Lacan por convertir al significante en el significado del cuento, ¿no está él mismo transformando "escritura" en lo escrito, de la misma manera? Lo que Derrida llama "la

reconstrucción de la escena del significante como significado" parece ciertamente ser "un proceso inevitable" en la lógica de la lectura de la carta (letra) robada.

Derrida, por supuesto, implícitamente confronta esta objeción protestando —dos veces— que esta filtración textual de la que Lacan no da cuenta no debe ser considerada como "el verdadero tema del cuento", sino como la "remarcable elipsis" de cualquier tema (PT, 1975:102). Pero la cuestión de deslizarse, aparentemente de modo inevitable, del significante al significado todavía está ahí, y no como una objeción a la lógica del marco, sino como su pregunta fundamental. Puesto que si las "paradojas de la lógica parergonal" son tales que el marco está siempre siendo enmarcado por parte de su contenido, es este mismo deslizamiento entre significante y significado, que ocurre tanto en Derrida como en Lacan contra sus intenciones, lo que mejor ilustra las mencionadas paradojas. La justificación de Derrida de que el marco del Lacan que él está leyendo ni está limitado por el Seminario ni incluye el trabajo posterior de Lacan obedece en sí misma a la contradictoria lógica del marco. Por un lado, Derrida estudiará la parte del trabajo de Lacan que parece representar un sistema de verdad aunque otros escritos podrían cuestionar ese sistema; y por otro, esta misma parte del trabajo de Lacan, según Derrida, será llamado algún día el trabajo de "el joven Lacan" por "académicos ansiosos de dividir *aquello que no se puede dividir*. (PT, 1975:82, traducción modificada por B.J, el énfasis es también de B.J.). Sea lo que sea aquello que Derrida piensa que está haciendo, la forma contradictoria en que lo explica obedece a las paradojas de la lógica parergonal de manera tan perfecta que esta auto-subversión parece ser deliberada.

Entonces, si la cuestión del marco problematiza el objeto de cualquier interpretación al localizarlo en un ángulo o pliegue consigo mismo, entonces el análisis de Derrida yerra, no por oponer este funcionamiento paradójico a la lectura alegórica de Lacan, sino por no seguir las

consecuencias de su propia visión hasta el final. Por ejemplo, si es el marco el que hace imposible para nosotros saber dónde empezar y dónde terminar ¿por qué Derrida se queda en los límites de la trilogía de Dupin? Y si el objetivo de estudiar la "escritura" es sembrar una ominosa incertidumbre acerca de nuestra posición en el abismo, ¿no resulta la biblioteca diseminal que Derrida describe, de alguna manera, un poco demasiado cómoda?

"La carta robada" dice Derrida está firmada como "literatura". ¿Qué puede esto significar sino que los contenidos de la carta (letra) —los únicos que se nos permite ver— están en otro texto; o que el locus del significado de la carta (letra) no está sino en otra parte; o que el contexto de ese significado está precisamente en la falta de ese contexto, tanto en la designación de un origen (la *Atrea* de Crébillon) *fuera* del texto, como en la estructura sustituta de carta a carta, de texto a texto, y de hermano a hermano, *dentro* del texto, de tal manera que las expresiones *dentro y fuera* han perdido la posibilidad de ser claramente definibles? Pero hasta que no abrimos realmente el otro texto, no podemos conocer la modalidad de esta precisa otredad del abismo respecto de sí mismo, la manera en que los bordes del cuento simplemente se desvanecen.

Entonces, para poder escapar a esa reducción de la "biblioteca", a su presencia temática como un *signo* de la escritura, vayamos a sacar los libros de los estantes y veamos lo que contienen. Ni Lacan ni Derrida han tomado este camino, pero veremos pronto cómo, de alguna manera, éste contiene a los dos.

Primero, el nombre mismo de *Dupin*, de acuerdo a los académicos estudiosos de la biblioteca interior de Poe, viene de las páginas de un volumen llamado *Esbozos de conspicuas personalidades vivas de Francia* (Philadelphia: Lea & Blanchard, 1841), que Poe reseñó para

Graham's Magazine el mismo mes que apareció su primer relato con Dupin. Andre-Marie-Jean-Jacques Dupin, un estadista francés poco conocido, es descrito allí como una biblioteca andante: "A juzgar por sus escritos, Dupin debe ser una perfecta enciclopedia viviente. De Homero a Rousseau, de la Biblia al código civil, de las leyes de las doce tablas del Koran, ha leído todo, ha retenido todo..." (224). El origen del detective Dupin viene así de una multiplicidad libresca. Es un lector, cuyo autor leyó su nombre en un libro que describe a un escritor como un lector —un lector cuya naturaleza sólo puede ser descrita en la escritura, en efecto, como irreductiblemente doble: "Es el personaje para el que los retratistas de personalidades políticas hacen el más grande consumo de antitesis. En el mismo retrato será representado grandioso y pequeño, lleno de coraje y tímido, trivial y digno, desinteresado y mercenario, quieto y flexible, obstinado y cambiante, blanco y negro, es algo que no se puede comprender" (210). Y la escritura que sirve de vehículo a esta descripción de las descripciones escritas del doble de Dupin, es en sí misma doble: es la traducción, hecha por un Mr. Walsh, de una serie de artículos de un francés de nombre desconocido para el autor, pero del que se dice que suele llamarse a sí mismo "*un homme de rien*, un nadie" (2). "Nadie", de esta manera, resulta ser el nombre propio del autor original de la serie.

Sin embargo, el autor de la última palabra de "La carta robada" obviamente no es *nadie*. No es ni siquiera Poe; es Crébillon. Y si se lee la *Atrea* de Crébillon como el contexto del cual la carta (letra) de Dupin al Ministro ha sido robada, de manera notoria no lo es simplemente porque cuenta el relato de venganza como una simétrica repetición del crimen original, sino porque lo hace precisamente a través de una carta (letra) robada. Una *carta* informa al rey Atreo hasta qué punto ha sido traicionado; el rey mismo ha robado esa carta (letra) —escrita por la Reina a su amante Thiestes, poco antes de morir. La carta (letra) revela que Plístenes, quien para todos es hijo de Atreo, es, en realidad, hijo de su hermano Thiestes. Después de

haber guardado la carta durante veinte años y mantenido en secreto el mensaje de la carta, Atreo planea hacer que Plístenes, que ignora quién es su verdadero padre, cometa un parricidio. Pero frustrado en este plan por la negativa de Plístenes a matar al padre de su amada Theodamia, quien es, aunque él no lo sabe, su hermana, Atreo se ve obligado a sacar la carta, reunir a la familia ilícita, y cambiar su revancha del parricidio de Plístenes por la infantofagia de Thiestes. Una reina que traiciona a un rey, una carta que representa esa traición es robada con fines de poder, una eventual devolución de la carta (letra) a su autor, acompañada de un acto de revancha que duplica el crimen original: "La carta robada", como un relato que contiene repetición, es en sí misma una repetición del relato del cual roba sus últimas palabras. La "verdad" freudiana de la compulsión a la repetición no está simplemente ilustrada *en* este cuento; está ilustrada *por* el cuento. El cuento sigue la misma ley que la que trasmite. Y así, "la carta robada" no repite simplemente su propia "escena primitiva"; lo que repite es nada menos que un relato anterior de repetición. La "última palabra" nombra el lugar donde la "no-primeridad" de la primera palabra se repite a sí misma.

Esta no es la única instancia en que el marco de referencia queda plegado en el interior de la carta (letra) robada. Otra alusión, algo más escondida, está contenida en la descripción del Ministro como alguien que "resuelto a todo y lleno de coraje" (Poe, 1980:533).^{*} Estas palabras son resonancia de las protestas que plantea Macbeth ante su ambiciosa mujer: "A cuanto un hombre se atreva, yo también me atrevo" (Poe, 1980:415). La referencia a Macbeth sustancia la lectura de Lacan en cuanto la descripción del Ministro apunta hacia la feminidad; en efecto es Lady Macbeth quien se atreve a hacer aquello que contradice al ser hombre. Y ¿qué es lo que está haciendo Lady Macbeth la primera vez que la vemos? Está leyendo una carta. Quizás no se trata de una carta robada, pero sí de una carta que contiene la ambigua letra del destino, y

• N:; En el original inglés se dice que el Ministro es alguien *who dares all things, those unbecoming as well as those becoming a man* ("que se atreva a todo. a lo que no es apropiado para un hombre como también a aquello que sí lo es") frase que evidentemente cita a Lady Macbeth.

que compromete a Macbeth a asesinar al Rey para tomar su lugar e inevitablemente compartir el destino con él. Parece que los reyes no pueden permanecer ilesos ante una carta —Atreo traicionado por la carta que le escribe su mujer a su propio hermano Thiestes; Duncan traicionado por la carta de Macbeth a lady Macbeth; Macbeth mismo es traicionado por confiar en su propia habilidad de leer la carta (letra) de su destino; y, por supuesto, el rey de "La carta robada", pues su poder es traicionado cuando ni siquiera él se entera de la existencia de la carta (letra) que lo traiciona.

Los temas propuestos por todos estos textos son legión. ¿Qué es un hombre? ¿Quién es el padre del hijo? ¿Cuál es la relación entre incesto, asesinato y la muerte del hijo? ¿Qué es un rey? ¿Cómo podemos leer la carta (letra) de nuestro destino? ¿Qué es ver? Las encrucijadas en las que estos relatos se encuentran parecen apuntar hacia el relato que ocurrió en otra encrucijada: la tragedia de Edipo Rey. Parece que hemos vuelto al punto de partida, entonces, a excepción de una cosa, ya no es "La carta robada" la que repite la historia de Edipo, sino que la historia de Edipo es la que repite todas las cartas (letras) robadas en el abismo interior de "La carta robada".

Pero la carta (letra) no termina ahí. Puesto que la misma lectura de Edipo que Derrida atribuye a Lacan es, de acuerdo a Derrida, una carta (letra) robada —robada por Lacan del estudio psicobiográfico que hace Marie Bonaparte de la vida y obra de Edgar Allan Poe: "En el momento en que el Seminario encuentra, como Dupin, la carta (letra) donde tiene que hallarse, entre las piernas de una mujer, este descifrar el enigma está anclado en la verdad... ¿Por qué, entonces, al mismo tiempo que encuentra la verdad, encuentra el mismo significado y el mismo topos que Bonaparte encuentra, cuando saltando más allá del texto, ella propone un análisis psicobiográfico de "La carta robada"? (PT, 1975:66). En ese análisis, Bonaparte ve la restitución que hace Dupin de la carta (letra) a la reina como el devolverle a la madre el pene

que le falta. El lugar oculto de la carta en el departamento del Ministro es casi "un mapa gráfico del cuerpo femenino" —lo que lleva a Bonaparte a observar que la traducción de Baudelaire de "colgando de una perilla de bronce precisamente debajo del centro de la repisa de la chimenea" como "suspendu a un petit bouton de cuivre —au dessus du manteau de la cheminée" ("sobre la repisa de la chimenea") está "completamente errada" (citado en PT, 1975:68). El marco de referencia de Bonaparte —el cuerpo femenino— no puede tolerar este error de traducción.

Una nota que Lacan deja caer sobre el tema de la posición de la carta, le permite a Derrida encuadrar a Lacan en el descuido de mencionar sus referencias: "La cuestión de decidir" dice Lacan "si Dupin la toma (la carta) sobre la campana de la chimenea como traduce Baudelaire, o bajo la campana de la chimenea como dice el texto original, puede abandonarse sin perjuicios a las inferencias de la cocina". Y Lacan añade "e incluso de la cocinera" (SCR, 1984:30). Con este trato caballeresco con Bonaparte, Lacan "le deja claro" a Derrida "que ha leído a Bonaparte, pese a que el Seminario nunca la menciona. Como autor tan cuidadoso con sus deudas y prioridades, podría haber reconocido la irrupción que orienta toda su interpretación, es decir, el proceso de re-falización como el propio recorrido de la carta, 'la devolución de la carta' hacia su 'destino', después de haber sido encontrada entre las piernas de la repisa de la chimenea" (PT, 1975:68). La interpretación de la carta (como el falo que debe ser devuelto a la madre) debe ser también devuelta a "la madre", de quien ha sido robada —Marie Bonaparte. De esta manera Derrida sigue precisamente la misma lógica que objeta en Lacan, la lógica de la rectificación y la corrección: "devolver la carta a su propio curso, suponiendo que su trayectoria es lineal, implica corregir una desviación, rectificar una divergencia, restablecer una dirección, una línea auténtica" (PT, 1975:65). Pero, el mero hecho de que Derrida repita la misma lógica que critica es menos interesante, en sí mismo, que el hecho de que esta

rectificación presupone otra que cuestiona sus fundamentos. Cuando Lacan dice que la cuestión de la posición exacta de la carta "debe ser dejada sin daño" a los de la cocina, Derrida protesta: "¿sin daño? Por el contrario, el daño sería decisivo, dentro del Seminario mismo: *sobre* la repisa de la chimenea, la letra no podría haber estado 'entre las mejillas de la chimenea' entre las piernas de la chimenea' " (PT, 1975:69). Derrida entonces tiene que corregir el texto de Lacan, eliminar su aparente contradicción, para devolver la carta de interpretación a su legítimo propietario. Y todo esto para criticar el propósito de Lacan como un propósito de rectificación y devolución circular. Si la "rectificación" como tal debe ser criticada, es difícil determinar dónde empieza y dónde termina. Al rectificar el texto de Lacan para que pueda entrar en la lógica de la rectificación, Derrida problematiza el mismo estatus del objeto de su crítica.

Pero, si la corrección del texto de Lacan es en sí misma una mutilación que requiere corrección, ¿cómo vamos a interpretar la contradicción entre la descripción de Lacan del departamento del Ministro como "un inmenso cuerpo de mujer" (SCR, 1984:29) y su afirmación de que el lugar exacto de la carta no es importante? Éste, me parece es el punto de la divergencia entre la interpretación de Derrida y la de Lacan de lo que significa la relación carta=falo. Para Bonaparte, era precisamente la analogía entre la chimenea y el cuerpo femenino lo que llevaba a la función fálica de la carta. El falo considerado como real, un referente anatómico al servir de modelo para la representación figurativa. El marco de referencia de Bonaparte era, entonces, la *referencia* misma.

Para Derrida, por otra parte, el marco de referencia del falo es la manera en que la "teoría psicoanalítica" preserva el estatus referencial del falo en el mismo acto de negarlo. Al comentar la discusión de Lacan de "El significado del falo", Derrida escribe:

El falogocentrismo es una cosa. Y lo que se llama hombre y lo que se llama mujer dependerá de ello. Más aun cuando se nos recuerda que el falo no es una fantasía ("efecto imaginario"), tampoco un objeto ("parcial, interno, bueno o malo"), menos aún el órgano que simboliza, pene o clítoris (*Écrits* p. 690) El androcentrismo deberá ser, por lo tanto, algo diferente. Sin embargo, ¿qué es lo que está pasando? Todo el falogocentrismo está articulado desde el punto inicial de una determinada *situación* (démosle a esta palabra todo su impacto) en la que el falo de la madre es el deseo de la madre en cuanto ella no lo tiene. Una situación (individual, perceptiva, local, cultural, histórica, etc.) en base a la cual se desarrolla algo llamado "teoría sexual": en ella, el falo no es el órgano, pene o clítoris al cual simboliza; pero sí y en gran medida simboliza en primer lugar al pene... Esta consecuencia tiene que ser rastreada para poder reconocer el significado (la dirección, el sentido) de la carta robada en el "recorrido que le es propio a ella misma." (P.T, 1975:98-99)

Así, según Derrida, la misma no-referencialidad del falo, en el análisis final, asegura que el pene es su referente.

Antes de tratar de determinar la aplicabilidad de este resumen a las verdaderas afirmaciones de Lacan en "El significado del falo" —sin tener que mencionar el "Seminario"— sigamos sus consecuencias en lo que sigue de las críticas de Derrida. Desde las mismas primeras palabras, de "Le facteur de la Vérité" ("El proveedor de la verdad"), el psicoanálisis es criticado implícitamente por encontrarse a sí mismo donde sea que mire: "El Psicoanálisis al suponer, se encuentra consigo mismo" (PT, 1975:31, traducción de B.J.). En todo aquello a lo que dirige su atención parece reconocer nada más que sus propios esquemas (edípicos). Dupin encuentra la carta porque "Él sabe que la carta *se encuentra* donde debe ser *encontrada* para volver a su propio lugar de manera circular y adecuada. Este su propio lugar, conocido para Dupin y para el psicoanalista que intermitentemente toma su lugar, es el lugar de la castración" (PT, 1975:31, traducción modificada por B.J.). El acto del psicoanalista es, entonces, un acto de mero *reconocimiento* de lo esperado, un reconocimiento que Derrida encuentra explícitamente señalado como tal por Lacan en las palabras subrayadas que cita del "Seminario": "Es exactamente lo que hace la carta robada, como un inmenso cuerpo de mujer se extiende a lo largo del gabinete del Ministro cuando Dupin entra. Pero eso es exactamente *lo que él espera*

encontrar (el subrayado de J.D.) y sólo tiene que desnudarlo con sus ojos velados de verdes anteojos (PT, 1975:61-62 ; énfasis y paréntesis del original de J.D.).

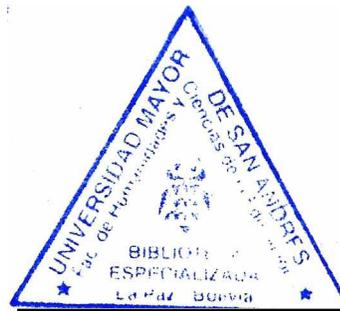
Pero si el reconocimiento es una forma de ceguera, una forma de violencia a la otredad del objeto, pareciera que, al eliminar la sugerencia de Lacan de una posible complicación del esquema fálico, y al recostarse esperando entre las columnas de la chimenea para sorprender al psicoanalista en su propio juego, Derrida también está "reconociendo" en lugar de leer. Él reconoce, así lo dice, una cierta concepción clásica de psicoanálisis. "Desde el inicio" escribe Derrida al iniciar su estudio, "*reconocemos* el clásico paisaje del psicoanálisis aplicado" (PT, 1975:45, énfasis de B.J.). Parecería que el marco teórico de referencia que gobierna el reconocimiento es un elemento constitutivo de la ceguera de cualquier visión interpretativa. Ese marco de referencia le permite al analista enmarcar al autor del texto que está leyendo con objetivos cuyo locus está, al mismo tiempo, más allá de la letra del texto y por detrás de la visión de su lector. El lector está enmarcado por su propio marco, pero ni siquiera está en posesión de su propia culpa, puesto que es esto mismo lo que impide que su visión coincida consigo misma. Exactamente igual que el autor de un marco criminal transfiere su propia culpa a otro, dejando *signos* que espera sean leídos como huellas insuficientemente borradas o referentes puestos por otro, el autor de cualquier crítica está él mismo enmarcado por el propio marco que tiene del otro, sin importar cuan inocente o culpable pueda ser ese otro.

Lo que está en juego aquí, entonces, es el tema de la relación entre referencialidad e interpretación. Y aquí encontramos un interesante quiebre: Derrida, a tiempo de criticar la noción del falo de Lacan por ser demasiado referencial, prosigue utilizando la lógica referencial en su contra. Esto sucede en conexión con la famosa "materialidad" de la letra, que a Derrida le parece tan bizarra. "Sería difícil exagerar aquí el alcance de esta proposición sobre

lo indivisible de la carta, o sobre su identidad imposible de desmembrar... tanto como sobre la así llamada materialidad del significante (la carta, la letra) que no acepta partición. Pero, ¿de dónde viene esta idea? Una carta rota puede ser pura y simplemente destruida, sucede..." (PT, 1975:86-87, traducción modificada por B.J.). La así llamada materialidad del significante, dice Derrida, no es nada más que una *idealización*.

Pero ¿qué pasaría si precisamente el significante fuera lo que pone en cuestión la polaridad "materialidad/idealidad"? ¿No ha resultado obvio que ni la descripción de Lacan ("Rompamos una carta en pedacitos: sigue siendo la carta que es") ni la de Derrida ("Una carta rota puede ser pura y simplemente destruida, sucede...") pueden ser leídas literalmente? De alguna manera, hay en el texto un pliegue (*pli*) retórico que nos hace tropezar sea cualquier la dirección hacia la que nos movamos. Especialmente porque la expresión "sucede" (en francés "*ça arrive*") contiene la misma palabra sobre la que surge la controversia concerniente a la llegada (arrival, en inglés; arrivée, en francés) de la carta a su destino.

Un estudio de las lecturas de "La carta robada", de esta manera, nos ha llevado hasta el punto en que la palabra "letra" pierde toda literalidad. Pero ¿qué es una letra que no tiene literalidad?



¹² En una última vuelta de esta *puesta en abismo* de la escritura, las palabras "by L. L. de Loménie" han sido escritas en lápiz en la copia de este libro está la biblioteca de Yale, debajo del título, con una caligrafía del siglo XIX, a modo de "supplement d'origine" del libro.

Un "pliegue" para entender

*Mi resolución se tambalea y empieza
a sospechar la confusión infernal que miente
bajo el disfraz de la verdad.*
Macbeth

*"¿Por qué me mientes al decir que vas a Cracovia para
que yo crea que vas a Lemberg, cuando en realidad
vas a Cracovia?"*
Broma que cita Lacan sobre Freud

La carta (letra) entonces plantea la cuestión de su propio estatus retórico. Se mueve retóricamente a través de dos largos y minuciosos estudios en los que se presume que es el objeto literal del análisis, sin tener ninguna literalidad. En vez de ser explicada por esos análisis, la retórica de la carta (letra) problematiza el propio modo retórico del discurso analítico. Y si *literal* significa "a la letra", lo literal se convierte en el modo figurativo más problemático de todos.

Como el verdadero locus del desplazamiento retórico, la carta hace su entrada en el cuento de Poe "traumatizando" el discurso del Prefecto sobre ella. Después de una serie de paradojas y ruegos para que se mantenga el secreto absoluto, el Prefecto describe el problema que ha creado la carta con una proliferación de *perífrasis* que el narrador denomina "jerga diplomática" (Poe, 1980:516)

La carta, o la letra, entra así en el relato de Poe como un pliegue retórico que en realidad no oculta nada, pese a que nosotros nunca llegamos a saber qué es lo que está escrito en la carta, presumiblemente la Reina, el Ministro, Dupin, el Prefecto —todos los que tuvieron la carta en sus manos— y aún el narrador que escuchó lo que el Prefecto leyó de su libreta de apuntes *sí lo sabían*. La manera en que la carta dicta una serie de circunlocuciones, entonces, refleja la

manera en que el recorrido de la carta dicta las circunvoluciones de los personajes —no es que el contenido de la carta *deba* permanecer oculto, sino que la cuestión de si se lo revela o no es indiferente a los recorridos que la carta determina. El carácter y las acciones de cada uno de los que ha tenido la carta en su poder están determinados por el lugar retórico en que la carta los pone en cuanto dicho lugar *pueda ser leído o no* por los sujetos que desplaza.

La carta, entonces, actúa como un significante *no* por su falta de contenido, sino porque su función no depende del conocer o no conocer dicho contenido. Por lo tanto, al decir que la carta no puede sufrir partición alguna, Lacan no quiere decir que el falo debe permanecer intacto, sino que el falo, la letra y el significante *no son substancias*. La letra no puede ser dividida porque sólo funciona *como* división. No es algo que tenga "una *identidad* en sí misma ¡imposible de desmembrar" (PT, 1975:86-87, énfasis de BJ) como Derrida lo interpreta; es una *diferencia (differance)*. Es conocida solamente por sus efectos. El significante es una articulación en cadena, no una unidad identificable. No puede ser conocida en sí misma porque es capaz de "sostenerse *solamente* en un recorrido" (SPL, 1984:59, énfasis BJ). Está localizada, pero sólo en cuanto locus no generalizable de una relación diferencial. Derrida, en verdad, pone en acción la ley del significante el momento mismo en que se opone a él:

Quizás solamente se necesite cambiar una letra, quizás menos de una letra en la expresión "que falta en su lugar" (manque á sa place). Acaso necesitemos solo introducir una "a" escrita, i.e. sin acento, para traer a colación que si la falta *llene* su lugar (le manque a sa place) en esta topología atomística del significante, esto es, si ella ocupa un lugar específico de contornos definidos, entonces el orden permanecerá inalterado. (PT. 1975:45)

Criticando así la hipóstasis de la falta —la carta como la sustancia de una ausencia (que no es lo que Lacan está diciendo) — Derrida está ilustrando lo que Lacan *sí* está diciendo acerca tanto de la materialidad como de la localización del significante como marca de diferencia, al

operar sobre la letra como un locus material de diferenciación: al quitar el pequeño significante 0. El acento que no significa nada en sí mismo.¹³

La cuestión de la naturaleza de la "falta", sin embargo, nos lleva de vuelta a las complejidades de significado y del lugar del "falo". Puesto que es relativamente más fácil mostrar al significante como una "diferencia" que como una "falta", el asunto se torna mucho más delicado respecto del falo. Pareciera no haber ambigüedad en esta aserción de Lacan: "Esa prueba del deseo del Otro, la clínica nos muestra que no es decisiva en cuanto que el sujeto se entera en ella de si él mismo tiene o no tiene un falo real, sino en cuanto que se entera de que la madre no lo tiene" (*Escritos*, 1984:673). La teoría pareciera implicar que en algún punto de la sexualidad humana hay un momento referencial que es inevitable: la observación de que la madre no tiene pene es la sustancia de una ausencia o agujero. Y, por lo tanto pareciera que la "falta" es localizable como la sustancia de una ausencia o de un agujero. Prestándome un chiste de Geoffrey Hartman en su estudio de ciertas historias de detectives sin solución, si la carta robada es el falo de la madre, "en lugar de un enigma tenemos un boquete, una historia con un agujero."¹⁴

Pero aún en el nivel referencial, ¿el objeto de observación es realmente una falta? ¿No es más bien una interpretación —interpretación ("castración") no de una falta sino de una *diferencia*? Si lo observado es irreductiblemente anatómico, ¿qué es aquí la anatomía sino la

¹³ Quizás no es fortuito que aquí surja la cuestión de poner o no poner el acento sobre la letra a. La letra "a" es quizás la letra robada por excelencia en los escritos de los tres autores: para Lacan el objeto "a", para Derrida en la *différance* y para Poe la inicial que usa entre su nombre y apellido. "A" tomada del apellido de su padre adoptivo John Allan.

¹⁴ Geoffrey Hartman, *Literature High and Low: the Case of the Mystery Story*, "The Fate of Reading," (Chicago: University of Chicago Press, 1975): 206. NT "instead of a whodunit, we get a whodonut, a story with a hole in it." La frase realiza un juego de palabras intraducible "whodunit" se denomina a una obra de enigma, libro o película, centrada en la resolución de un caso y, "whodonut" cambiando las dos vocales introduce la palabra "donut", pastel que tiene la forma de un anillo con un agujero al centro. Ambas palabras fonológicamente sugieren la frase: "Who done it" (quién lo hizo).

irreductibilidad de las diferencias? Aún en el nivel más elemental, el falo es un signo de la sexualidad como diferencia, y no la presencia o ausencia de éste o aquel órgano.

Sin embargo, Lacan define al falo de manera mucho más complicada. Puesto que si la mujer es definida como "alguien que da en una relación de amor aquello que no tiene", la definición de aquello que la mujer no tiene no se limita al pene. En otro punto de su trabajo, Lacan se refiere al "amor" como "la forma radical del don de lo que no tiene" (*Escritos*, 1984:670). ¿Está aquí el "amor" como un mero sinónimo del falo? Quizás, pero sólo si modificamos la definición de falo. El amor, en la terminología de Lacan, es lo que está en cuestión en "la demanda de amor", que es "incondicional". "Es demanda de una presencia o de una ausencia" (*Escritos*, 1984:670). Sin embargo, esta "demanda" no se refiere solamente a "lo que el Otro no tiene". Es también lenguaje. Y el lenguaje es lo que aliena el deseo humano pues "su mensaje es emitido desde el lugar del Otro" (*Escritos*, 1984:670). Pero esta "demanda" no es todavía la definición de "deseo". Deseo es lo que queda de la "demanda", después de que se le hayan sustraído todas las satisfacciones posibles de las necesidades "reales". "Así, el deseo no es ni el apetito de la satisfacción, ni la demanda de amor, sino la diferencia que resulta de la sustracción del primero a la segunda, el fenómeno mismo de su escisión (*Spaltung*)." (*Escritos*, 1984:671). Y si el falo como significante, de acuerdo con Lacan, "da la proporción del deseo", la definición de falo ya no puede mantener una relación simple ni con el cuerpo ni con el lenguaje, porque es esto lo que les impide, tanto al cuerpo como al lenguaje, ser simples: "El falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se une al advenimiento del deseo" (*Escritos*, 1984:672).

El término importante en esta definición es "se une". Puesto que si el lenguaje (la alienación de las necesidades a través del lugar del Otro) y el deseo (lo que queda después de restar la

satisfacción de las necesidades reales de la demanda absoluta) no son ni totalmente separables el uno del otro, ni están relacionados de la misma manera a su propia división, el falo es el significante de la articulación entre las dos cadenas tan problemáticas. Pero, ¿qué es un significante en este contexto? "El significante", dice Lacan "es aquello que representa al sujeto para otro significante". Un significante, entonces, representa; y aquello que se representa es un sujeto. Pero solamente lo hace para otro significante. ¿Qué significa la expresión "para otro significante", sino que la distinción entre sujeto y significante planteada en la primera parte de la definición es subvertida en la segunda? "sujeto" y "significante" quedan complicados en una definición que no logra ni separarlos ni fusionarlos completamente. En la definición hay tres posiciones, dos de las cuales están ocupadas por la misma palabra, pero esa palabra está diferenciada de sí misma en el curso de la definición —porque empieza a tomar el lugar de la *otra* palabra. El significante para el que el otro significante representa un sujeto de esta manera actúa como un sujeto porque está en el lugar donde la representación es "entendida". El significante, entonces, sitúa el lugar de algo que es como un lector. Y el lector viene a ser el lugar donde la representación sería entendida, si acaso podría haber algún lugar más allá de la representación; el lugar donde se inscribe la representación como una cadena infinita de sustituciones, haya o no haya algún lugar desde el cual pueda ser entendida.

La letra, la carta, como significante, entonces, no es una cosa ni la ausencia de una cosa, no es una palabra ni la ausencia de una palabra, no es un órgano ni la ausencia de un órgano, es más bien el *nudo* de una estructura en la que palabras, cosas y órganos no pueden ni ser definiblemente separados, ni compatiblemente combinados. Es por esto que la representación de la exacta posición de la carta en el departamento del ministro importa y no importa al mismo tiempo. Importa en cuanto la diferencia anatómica sexual crea una disimetría irreductible, de la que cada sujeto humano da cuenta. Pero, no importa en la medida en que la

carta no está oculta en un espacio geométrico, donde la policía busca, ni en un espacio anatómico, donde un entendimiento literal del psicoanálisis podría buscarla. Se encuentra "en" una estructura *simbólica*, una estructura que sólo puede ser percibida por sus efectos, y cuyos efectos se perciben como repetición. Dupin encuentra la carta "en" el orden simbólico, no porque sepa donde buscar, sino porque sabe qué *repetir*. El "análisis" de Dupin es la repetición de la escena que lleva a necesitar el análisis. No es una interpretación ni una aguda perspicacia, sino un acto —el acto de desatar el nudo de una estructura al repetir el acto de atarlo. La palabra *analizar*, de hecho, etimológicamente significa "desatar", significado con el que Poe juega en sus notas introductorias sobre la naturaleza del análisis como "esa actividad del espíritu consistente en *desenredar*" (Poe, 1980:418) El analista no interviene dando significado, sino realizando un *dénouement* (desenlace, desenredo).

Pero si el acto de (psico)análisis no tiene identidad aparte de su estatus de repetición de la estructura que intenta analizar (desatar), entonces las observaciones de Derrida contra el psicoanálisis a partir de que siempre y desde ya está *puesto en abismo* en el texto que estudia y de que solamente es capaz de encontrarse a sí mismo, no son objeciones al psicoanálisis sino una comprensión profunda de su propia esencia. El psicoanálisis es, de hecho, él mismo la primera escena que busca: es la primera ocurrencia de aquello que se ha estado repitiendo en el paciente sin haber ocurrido jamás. El psicoanálisis no es la interpretación de la repetición es la repetición de un *trauma de interpretación* —llamado "castración" o "coito de los padres" o "complejo de Edipo" o aún "sexualidad"— es la traumática interpretación diferida no *de* un evento pero *como* un evento que nunca ocurrió como tal. La "escena primaria" no es sino una infelicidad interpretativa cuyos resultados han situado al intérprete en una posición intolerable.

Y el psicoanálisis es su reconstrucción, pero como primer y último acto. El psicoanálisis tiene *contenido** solamente en cuanto repite el *des-contento* de aquello que nunca ocurrió.

Pero, como Dupin nos lo recuerda, "En el fondo se trataba de un exceso de profundidad y la verdad no siempre está dentro de un pozo. Por el contrario, creo que, en lo que se refiere al conocimiento más importante, es invariablemente superficial...." (Poe, 1980:436)* ¿No hemos estado viendo aquí más allá del significante de Lacan, en vez de ver el significante? ¿Cuando Lacan insiste en la "materialidad del significante" que no "admite partición", cuál es su manera de explicarlo? Simplemente diciendo que la palabra *carta* (letra) no se usa nunca con un artículo partitivo:

El lenguaje entrega su sentencia a quien sabe escucharlo por el uso del artículo empleado en francés como partícula partitiva. Incluso es sin duda aquí donde el espíritu, si el espíritu es la significación viviente, aparece no menos singularmente más ofrecido a la cuantificación que la letra. Empezando por la significación misma que sufre que se diga: este discurso lleno *de* significación. del mismo modo que se usa en francés la partícula *de* para indicar que se reconoce alguna intención (*de l'intention*) en un acto que se deplora que ya no haya amor (*plus d'amour*) que se acumule odio (*de la haine*) y que se gaste devoción (*de devouement*), y que tanta infatuación (*tant d'infatuation*) se avenga a que tenga que haber siempre caradura para dar y regalar (*de la cuisse á revendre*) y "rifiñi" entre los hombres (*do refiñi chez les hommes*)

Pero en cuanto a la letra, ya se la tome en el sentido de elemento tipográfico, de epístola (en francés) o de lo que hace al letrado, se dirá que lo que se dice debe entenderse *a la letra* (*á la lettre*), que nos espera en la casilla *una carta* (*une jcartre*), incluso que tiene *unas letras*, pero nunca que haya en ningún sitio *letra* (*de la lettre*) cualquiera que sea la modalidad en que nos concierne, . aunque fuese para designar el correo retrasado. (SCR, 1984:18)

Si este fragmento es particularmente resistente a la traducción, lo es porque su mensaje está en el juego "superficial" del significante. Como las letras grandes de los mapas que de tan obvias se hacen invisibles. El significante textual de Lacan ha pasado desapercibido en la búsqueda del significado del "significante".

NT: Juego de palabras: en inglés "content" es contenido y con una diferencia leve de pronunciación, pero que se escribe igual, es contento. Pero el privativo "dis-content" si bien en este contexto podría leerse como "des-contentado", existe sólo como "descontento", en español.

NT: En el cuento "Los crímenes de la calle Morgue-

Pero el terna de la traducción en relación con un mensaje tan obvio que pasa desapercibido no es accidental aquí. Puesto que en su lectura de las aseveraciones de Dupin de que “‘*análisis*’ significa ‘álgebra’ tanto como en Latin ‘*ambitus*’ implica ‘ambición’, ‘*religio*’, ‘religión’, o ‘*homines honesti*’, ‘la gente honesta’.” (Poe, 1980:527) Lacan pregunta:

Pero nos asalta una duda ¿ese despliegue de erudición no está destinado a hacernos entender las palabras claves de nuestro drama? ¿No repite el prestidigitador ante nosotros su truco, sin fingirnos esta vez que nos entrega su secreto, sino llevando aquí su desafío hasta esclarecernos realmente sin que nos demos cuenta de nada? Sería éste sin duda el colmo que podría alcanzar el ilusionista: hacer que un ser de su ficción *nos engañe verdaderamente*. (SCR, 1984:15)

Pero el truco no termina aquí. Pues ¿no ha caído Lacan mismo en este párrafo en una cuantificación de la letra, un desfile de "palabras clave" para leer la situación? "Pleno de significado", "intención", "odio", "amor", "infatuación", "devoción", "rifiñ entre los hombres" —todas estas palabras ocurren como "significados" posibles de "La carta robada" en el "Seminario". Pero si las palabras claves de la lectura de un relato se dan solamente a modo de juego del significante, la *diferencia* entre "significante" y "significado", tanto en el texto de Lacan como en el de Poe, ha sido subvertida. Lo que el lector finalmente lee cuando descifra la superficie significante del mapa de su mala lectura es; "Te han tomado el pelo". Y al tratar este tema de que "te tomen el pelo" Lacan, lejos de excluir al narrador, lo sitúa en el funcionamiento dinámico del texto, como un lector *en abismo*, engañado por el truco de las explicaciones de Dupin sobre su técnica; un lector que, pese a no estar consciente de la falsedad de las conclusiones que está repitiendo, siente tal admiración por su tema que *nos* ciega la posibilidad de ver el funcionamiento engañoso de lo que tan fielmente nos transmite.

¹⁵ *Ambitus* significa "movimiento circular, rodeo"; *religio*, "lazo sagrado"; *homines honesti*, "hombres decentes". Lacan abunda sobre estas palabras como las "palabras clave" del cuento y dice: "Todo esto no implica, sin embargo, que porque el secreto de la carta es indefendible, la denuncia de ese secreto sea en modo alguno honorable. Los *honesti homines*, la gente de bien, no podrían salir del embrollo a tan bajo precio. Hay más de una *religio*, y todavía nos falta bastante para que los lazos sagrados dejen de tironearnos a diestra y siniestra. En cuanto al *ambitus*, el rodeo como se ve, no es siempre la ambición la que lo inspira". (SCR, 1984:22)

Que un texto nos torne el pelo implica que el texto no es constataivo sino realizativo (performativo), y que el lector es en realidad uno de sus efectos. La "verdad" del texto cuestiona el estatus del lector, lo "realiza" como una "dirección". Así, la "verdad" no es aquello que la ficción revela como una desnudez detrás de un velo. Cuando Derrida dice que la afirmación de Lacan "la verdad habita en la ficción" es una expresión inequívoca o una revelación de la verdad de la verdad (PT, 1975:46) simplemente no está viendo la perversidad preformativa del resto de la oración en la que aparece: "Toca al lector dar a la carta en cuestión, ...aquello mismo que encontrará allí como palabra final: su destinación. A saber, el mensaje de Poe descifrado y volviendo de él, lector, de tal manera que al leerlo se diga no ser más fingido que la verdad cuando habita la ficción" (*Escritos*, 1984:3-4). El juego entre verdad y ficción, lector y texto, mensaje y simulación, se ha vuelto imposible de desenredar en un significado "inequívoco".

De esta manera hemos vuelto al tema del destino de la carta y del significado de las enigmáticas "palabras finales" del "Seminario" de Lacan. "El emisor" escribe Lacan "recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida. Así, lo que quiere decir 'La carta robada', incluso 'en sufrimiento', es que una carta llega siempre a su destino." (SCR, 1984:35). La reversibilidad de la dirección del movimiento de la carta, entre el emisor y el destinatario viene ahora a representar el hecho, subrayado por Derrida como una *objeción* a Lacan, de que no existe una posición desde la que el mensaje de la carta pueda ser leído como un objeto: "no es posible ninguna neutralización, ningún punto de vista general" (PT, 1975:106). Este es el mismo "hallazgo" que hace el psicoanálisis —que el analista está involucrado (por la transferencia) en el mismo "objeto" de su análisis.

Segunda Parte

Lectura/Escritura

EL ACTO DE LEER Y NUESTRA DIFERENCIA

EL ACTO DE LEER Y NUESTRA DIFERENCIA

Magia de los espejos
Susto de poetas y recurso de críticos
 E. Torres

LA LECTURA Y LOS LECTORES

a. Punto de partida

Este trabajo parte de la lectura del texto titulado "El marco de referencia: Poe, Lacan, Derrida"(1978) de Barbara Johnson, mejor dicho del trabajo de traducción de este texto teórico, lo que implica una forma de lectura acuciosa, a partir de la cual he podido destacar algunos puntos teóricos de los que pretendo dar cuenta en relación con la lectura de dos textos literarios latinoamericanos *Tres Tristes Tigres* (1974) de Guillermo Cabrera Infante² y *Lo demás es silencio* (1978) de Augusto Monterroso³ que fueron trabajados en la cátedra Seminario de Teoría y Crítica Literaria Latinoamericana, de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, los años 2005, 2006 y 2007. Si bien ambos textos han sido señalados por su humor y por exhibir una actitud lúdica, no se caracterizan precisamente por ser simples, ni leves; por el contrario, ese primer efecto en el lector que inmediatamente produce cierto desasosiego, plantea una serie de problemas que permite pensar precisamente la relación texto-lector y la actividad misma de la lectura. Es

¹ Publicado primero en *Yale French Studies* No. 55-56, 1978 y después como Capítulo 7 del libro *The Critical Difference Essays in the contemporary rhetoric of reading*. (Baltimore, The John Hopkins University Press 1980).

² Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*. Barcelona. Seix Barral, 1984. (Esta es la que yo usaré aquí, pero cabe aclarar que todas las ediciones posteriores a 1974 son casi facsimilares de la primera, excepto la de Biblioteca Ayacucho, 1990. Digo casi facsimilar porque en algunas hay una diferencia de dos páginas en la numeración).

³ Augusto Monterroso *Lo demás es silencio*. México, J. Mortiz, 1978. Después de esta primera edición se han hecho dos más en España: en Seix Barral, biblioteca breve, 1982; y en Plaza Janes, biblioteca del exilio, 1985. Utilizaré aquí la cuarta edición anotada de Jorge Ruffinelli (Madrid, Cátedra, 1986).

precisamente la tensión que producen estos textos en el plano de la lectura lo que resulta pertinente para ponerlos en relación con los conceptos que elabora el texto de Johnson.

El cuento "La carta robada" (1845) de Edgar A. Poe es la obra que incita a dos célebres teóricos de fines del siglo XX a realizar lecturas críticas que, si por una parte cada una de ellas produce una vez más el asombro ante el cuento de Poe y la renovación del enigma de la literatura; por otra parte, el hecho de que estas lecturas, a su vez, hayan incitado otras lecturas hace que la cualidad engañosa y espejeante de la lectura se proyecte sobre ellas. J. Lacan escribe el "Seminario de la carta robada" (1966)⁴ para ilustrar un concepto de su teoría en el campo del psicoanálisis: el del significante, la letra, que al encontrar a los sujetos en su recorrido los pone en lugares específicos de la subjetividad, a la vez que dispone y determina la relación entre esos lugares, dando lugar a la intersubjetividad. J. Derrida escribe "Le facteur de la vérité" (1975)⁵ cuestionando la lectura de Lacan —la considera falocéntrica y ciegamente psicoanalítica— y propone una lectura alternativa a partir de su propio concepto de "diseminación". A su vez Barbara Johnson al leer a Lacan y a Derrida muestra que ambos en su distinta lectura del cuento de Poe no hacen sino reproducir la dinámica de los personajes del cuento: Dupin y el Ministro, esto es que como lectores de "La carta robada" acaban captados por la lógica de esa misma carta jugando al nones y pares, a empatar y desempatar. La lectura detallada de la crítica de Derrida a Lacan, y de la propuesta misma de Lacan lleva a la autora a encontrarse con dos problemas esenciales para la consideración de la lectura: uno, que el marco de referencia de un texto se revela siempre como paradójico y produce un punto ciego; dos, que el plano de la referencia y la interpretación, de la forma y el

⁴En Jacques Lacan, *Escritos*. Traducción de Tomás Segovia (México, Siglo XXI editores, [1971] 1984). (pp. 3-55).

⁵Jacques Derrida, "Le facteur de la Vérité" publicado en francés en *Poétique* 21 (1975), y en inglés con el título "The Purveyor of Truth", algo resumido, en *Yale French Studies* 52 (Graphesis), 1975.

contenido se deslizan peligrosamente uno en el campo del otro haciendo imposible su delimitación.

Al hacer este recorrido, la autora logra invertir la tradicional pregunta —sobre todo aquella que cuestiona el quehacer académico en nuestro campo—sobre la relación de las lecturas y la crítica literaria con las obras de las que se ocupa. Pregunta que se podría recoger así: ¿Qué hace o qué, más allá del mismo texto literario que es su objeto, puede hacer una lectura o una crítica? Y el implícito de esta pregunta generalmente es el corolario de que la lectura cumple una función repetitiva y de difusión pero no aporta nada a la obra, es parasitaria. Por el contrario, el lugar adonde nos lleva el texto de Barbara Johnson complejiza y hace mucho más interesante la relación entre estos dos términos para finalmente mostrar su mutua dependencia, y lo hace a partir de una pregunta más reflexiva y refleja que diría así: ¿Qué hace o qué puede hacer un texto con su lector? Esa inversión es uno de los aportes del texto sobre el que girará este trabajo; y el otro es precisamente la manera en que la autora realiza esta inversión: poniendo en abismo el acto de la lectura, esto es: si Lacan ofrece una lectura del cuento de Poe, Derrida ofrece una lectura de la lectura que Lacan hace del cuento de Poe, el texto de Johnson realiza a su vez, una lectura más de estas dos lecturas.

b. Borges un lector adelantado

En relación con las lecturas del cuento de Poe, es importante recordar que el cuento de Borges "La muerte y la brújula" (1944)⁶ había hecho anteriormente una lectura bastante aguda de "La carta robada", que podemos decir ponía en ficción varios de los elementos que aparecen en la serie de lecturas que ahora me ocupa. Uno de los temas fundamentales es el ya

⁶ En *Ficciones*. [1944] 1997.

mencionado de la relación dual imaginaria que implica empatar y desempatar (Johnson lo aborda en su artículo a partir del número, mostrando cómo funciona la paridad del tres y la imparidad del dos): Dupin empatar la astucia con la que el ministro obtuvo la carta, pero desempata (por lo menos, su intento es aventajarlo) dejándolo en una posición peligrosa en la corte y con una nota personal, precisamente concerniente al empate. En el cuento de Borges, se pone en juego esta dinámica al intentar esclarecer la serie de crímenes que tendrían que resolver Lohnrot y el detective Treviranus, esforzándose por empatar la lógica que subyace a ellos. La astucia interpretativa del investigador Lohnrot, "una especie de Dupin", lo define el narrador, hace que pueda adelantarse al último crimen y lograr por fin sacarle ventaja al malhechor; sin embargo es éste último quien urdió la lógica de relación entre los crímenes para tenderle la trampa final y así lograr su propio desempate. Pero a tiempo de lograr adelantarse, el investigador descubre que él mismo es precisamente, o será, la víctima del "cuarto" o, en realidad "tercer" crimen.

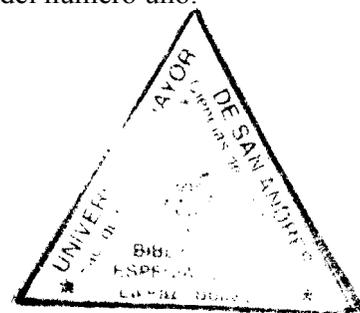
Aquí surge el otro tema que nos interesa del cuento de Poe y que se relaciona con la lectura, mejor dicho con el punto ciego del lector, o investigador. Dupin es cegado, cuando está en posesión de la carta, —porque éste es precisamente uno de los efectos de la posesión de la carta, de la letra— y se deja llevar por una bronca íntima que tiene con el Ministro. Según Lacan esto ocurre porque el recorrido del significante, esta vez coloca a Dupin en el lugar que antes estuvo el Ministro, está en posesión de la carta y entra en esa relación dual en que "alguien se cuida de la mirada de otro", posición femenina nos dice, y esto lo lleva a delatarse dejando la nota relativa a Tiestes y Atreo. Por su parte Lohnrot es cegado por su pasión investigadora y su capacidad lógica, al poder interpretar muy bien las señales que le deja Red Scharlach, y fascinarse con esa lógica que articula el malhechor del Sur desde las escrituras judías, es decir le tiende la trampa porque puede leer su razonamiento, adelantarse

a él estableciendo una relación entre los crímenes que le permita atraparlo y así cobrarle una deuda pendiente: vengar la muerte de su hermano, es decir, lograr el desempate. Aquí resulta que las cosas funcionan, tanto en la investigación como en la lectura, de manera semejante a aquella en que Borges es capaz de cuestionar la realidad con la ficción —cuándo uno sueña y/o es a la vez soñado por otro—, el mejor lector es leído a su vez, es interpretado y por otro lector: una lectura por muy aguda que sea tendrá su lector que desde otro marco de referencia podrá poner en evidencia su punto ciego.

Además de poner en evidencia ese punto ciego del investigador, el cuento de Borges pone ya en escena el debate entre el triángulo de Lacan y el cuatro diseminador de Derrida, al elaborar con la supuesta serie de asesinatos —que aparecen como cuatro, pero en realidad son tres, la confrontación entre Treviranus y Lohnrot.. Para Treviranus, espíritu más práctico, la serie se cierra con el tercer crimen y ya la lógica está articulada, pero para Lohnrot que proyecta su lectura más allá, se trata de un rombo con cuatro puntos, y es al ir al encuentro del cuarto que cae en la trampa de Scharlach. Así Borges ya plantea el conflicto entre el 3 (triángulo, impar, desempate) y el 4 (rombo, par, empate), al que de manera astuta y aparentemente incidental añade la rareza inquietante del número 2, del doble y el espejo en la descripción de la quinta de Triste le Roy, y en los pares Lohnrot-Treviranus y Lohnrot-Red Scharlach, y finalmente nos confronta con lo simple, incesante y laberíntico del número uno: la línea, en la última propuesta de Lohnrot a Scharlach para la siguiente vez.

c. Efecto de la letra, efecto de la lectura

En primer lugar, me interesa señalar aquí que este encadenamiento de lecturas no es, en absoluto, extraño en el mundo de la literatura —tampoco en el mundo de la academia— es



más, podríamos decir que es esto lo que articula eso que llamamos de modo general literatura: textos que leen otros textos y textos que al ser leídos producen sus efectos. Sin embargo, es el cuento de "La carta robada" el que en sí mismo ofrece ya esta seriación, pues por una parte, contiene varias referencias a otros textos, podríamos decir mejor lecturas de otros textos. El cuento se abre con un epígrafe atribuido a Séneca, se cierra con el texto de *La Atrea* de Crébillon, en el medio aparecen los anteriores cuentos de Poe con Dupin y menciones y citas de otros autores. El encadenamiento de textos está en el cuento mismo: el cuento lee una serie de textos leídos.

La incidencia de la lectura se intensifica en el relato de Poe por el hecho de que se puede hacer una analogía entre el investigador Dupin y el lector. Ricardo Piglia ha trabajado ampliamente esta relación en *El último lector* (2005) donde muestra cómo Dupin aparece esencialmente como un ávido lector y con esta facultad es que realiza toda su labor de investigación. Pero, a su vez, el amigo de Dupin resulta un "lector en abismo", quien fascinado por las explicaciones de Dupin, a quien admira mucho, no puede estar conciente, no puede ver la falsedad de las conclusiones que él mismo repite para nosotros sus lectores que como él y con él, también nos fascinamos con las explicaciones de Dupin. Esto crea una situación en la que el texto mismo nos ciega a los lectores la posibilidad de ver el funcionamiento engañoso de las conclusiones de Dupin, y esto implica, según B. Johnson, que el texto "nos está tomando el pelo". Este sería un ejemplo de cómo el texto hace con el lector algo que va más allá del texto.

Pero quizás sea necesario asociar esta acción del cuento con lo que dice la filosofía del lenguaje ordinario (Austin, 1962), que puede hacer el lenguaje. Austin distingue dos tipos de

enunciados: aquellos ligados directamente a su referencia tales como "los libros están sobre la mesa" que denomina "constatativos" y aquellos que diciendo algo también "hacen" algo más allá del lenguaje y que denomina enunciados "performativos"—que como vemos es el caso del cuento de Poe, y podríamos decir de la literatura en general.

B. Johnson sigue la lectura que Lacan hace de "la carta robada" de Poe para mostrar cómo el juego de las posiciones subjetivas hace que el lugar del ministro, primero, que después será el lugar que ocupe Dupin, es asimismo el lugar que viene a ocupar el lector: Lacan al hacer su lectura, y luego Derrida al hacer la lectura de Lacan. Primero están todos ellos en la posición del lector, del "que ve" y después inevitablemente en la segunda posición en la que "se ve no ser visto" y que va a ser leída por un tercero. Es decir que Dupin, si bien en un momento puede observar y aprovecharse del juego subjetivo entre otros dos personajes, ocupando el lugar del que ve: en un siguiente momento, al pasar la carta, la letra, a través de él, su posición será una en la que su propia subjetividad lo lleva a actuar proyectando su relación imaginaria con el ministro. Cosa, que le sucede también a Lacan y después Derrida, y después a cualquier lector que es cruzado por la letra. He aquí un primer intento de respuesta, a la compleja pregunta de qué puede hacer un texto con su lector.

B. Johnson propone el concepto de "marco de referencia" que es la intromisión de esa particular manera de leer que tiene cada uno, es decir, desde donde se lee. Así, inevitablemente Lacan lee desde la teoría del psicoanálisis, aunque Derrida fuerza hasta el absurdo esa posición, precisamente guiado por su propio marco de referencia que combate o se opone al lugar central que tiene el psicoanálisis ese momento en las posiciones de lectura en Francia. Entonces la posición subjetiva hace que cada cual sea víctima de su propio juego,

pero en el caso del debate entre estos dos escritores lo que se vuelve interesante y fuente de conocimiento es la forma en que cada uno evita ser víctima de su propio juego. Lo interesante, sostiene esta autora, no es cómo se encuentran o se enfrentan estos dos oponentes, sino cómo se desencuentran.

Ahora, y para continuar intentando responder a la pregunta sobre lo que hace el texto con el lector, el que una cualidad del texto sea la de ser performativo, es decir que hace algo en el lector, tiene como consecuencia que el lector es uno de los efectos del texto, conclusión a la que llega B. Johnson. El texto, como la carta, según Lacan, no funciona como una unidad de sentido, es decir como un significado, sino como aquello que produce ciertos efectos, en su forma de significante. Nos dice así:

. su esencia es que... haya podido producir sus efectos *dentro* del relato: sobre los actores del cuento, incluido el narrador, así *como fiera* del relato: en nosotros, los lectores, e igualmente sobre su autor, sin que nunca nadie haya tenido que preocuparse de lo que *quería decir*. Lo cual de todo lo que se escribe es la suerte ordinaria (Lacan, 1984:51, con énfasis de Johnson, 2009:14)⁷

Evidentemente, en el relato de Poe nunca conocemos el contenido de la carta, su significado, pero esto no impide que el significante actúe sobre los sujetos que entran en posesión de ella. De esta manera el interés de las obras literarias, de la lectura, vira de lo que se considera sus significados hacia los efectos que provoca en sus lectores, las lecturas saltan a primer plano y abren un espacio de producción en el que continúan las obras y en el que se activa principalmente la cultura desde la que se lee, aunque también la que produjo la obra en cuestión, en ese juego intersubjetivo regido por el significante. Así, como la lectura de Johnson lo trabaja, las lecturas de Lacan y de Derrida de "La carta robada" ponen en juego las posiciones filosóficas contemporáneas que revelan ese cuestionamiento de los

⁷ Esta signatura corresponde a la traducción del artículo de Barbara Johnson que precede a este ensayo, incluida la numeración de páginas.

significados inmanentes y observan más bien al sujeto interpelado constantemente por los discursos.

d. Mensaje invertido

Pero esta relación texto-lector se vuelve todavía más compleja, si retomamos una parte de la teoría de el texto de Lacan en la que cuestiona la posibilidad de la comunicación como transmisión de un mensaje de emisor a receptor y postula que lo que habría en los intentos comunicativos sería mas bien una interferencia de subjetividades, o un malentendido. Concretamente sobre el cuento de Poe⁸, con el que precisamente demuestra este principio de su teoría, a través del recorrido del significante nos dice:

...la comunicación intersubjetiva en la que el emisor... recibe del receptor su propio mensaje bajo una forma invertida. Así, lo que quiere decir "la carta robada", incluso "en sufrimiento", es que una carta llega siempre a su destino." (SCR pp.34-35).

Todo el que ha tenido la carta en sus manos —y aún quien sólo la hubiere observado— incluso el narrador, ha terminado siendo su destinatario. El lector está comprendido en la carta; no hay un lugar externo desde el cual pueda verla. Por otra parte, si tomamos la lectura de Derrida de "La carta robada" veremos que no existe una posición desde la que el mensaje de la carta pueda ser leído como un objeto: "no es posible ninguna neutralización, ningún punto de vista general" (PT. p.106). El juego entre verdad y ficción, lector y texto, mensaje y simulación, se ha vuelto imposible de desenredar en un significado "inequívoco".

Pero esto significa, según la lectura de Johnson que lo que el texto hace es que realiza al lector como un destino.

⁸ J. Lacan, *Escritos I* (México, Siglo XXI editores, 1971) pp. 34-35

El destino de la carta, por lo tanto es *donde sea que la lean*: el lugar que le asigna a su lector como su propia parcialidad. Su destino no es un lugar decidido *a priori* por el emisor, porque el receptor es el emisor, y el receptor es cualquiera que reciba la carta, incluso nadie. (Johnson, 2000:55)

De esta reversibilidad entre el emisor y el receptor, entre el texto y el lector, se deriva un primer corolario importante para nuestra indagación sobre la lectura y es que el lector está implicado siempre con el objeto de su lectura. Lo interesante es que Johnson encuentra que, en este punto, Lacan y Derrida comparten el mismo 'hallazgo', aunque lo que menos les interese sea explicitar la coincidencia. La teoría del primero sostiene que el analista está involucrado (por la transferencia) con el mismo "objeto" de su análisis y Derrida concluye su crítica a Lacan afirmando que: "no es posible ninguna neutralización, ningún punto de vista general" (PT. P.106).

Pero, una segunda consecuencia de la reversibilidad entre emisor y receptor es este efecto reflejo del lector en el texto, del que recibe, hemos dicho, su propio mensaje de una forma invertida, es decir como de un espejo. Y eso nos lleva a otro problema: el de la inclusión y la exclusión, el adentro y el afuera del texto ¿hasta dónde puede delimitarse? ¿puede delimitarse? En esta imposibilidad de delimitar lo interior de lo exterior está también el marco de referencia que propone B. Johnson, pues ¿hasta dónde es éste exterior al enunciado, o más aún al enunciador? Planteado de otra manera ¿el marco de referencia no hace parte del tema o del significado de lo que se dice? Esta cualidad de reflejo que se haría implícita en la lectura y que conflictúa las posibilidades de nominación directa del lenguaje parecería ser intrínseca al lenguaje mismo y tiene consecuencias importantes, reconocidas por la filosofía (Scavino, 2007), para el estudio de las ciencias humanas.

Tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante.

Lecturas cubanas de los '60.

La novela *Tres tristes tigres* publicada en 1967 es supuestamente la primera versión de la que fuera ganadora del premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1964 con el título *Vista de amanecer en el trópico*, aunque se sabe que las modificaciones que introdujo el autor en los tres años del interin fueron sustantivas. Sin embargo, en 1974 el autor publica una serie de viñetas que, supuestamente, hacían parte de la versión ganadora de 1964, con este último título, *VAT*, del que el autor dirá que era irónico años después.¹ La decisión del autor de publicar, lo que en principio había descartado, se ha considerado como la revelación intencional del giro que se habría dado entre una concepción inicial de escritura en función de la revolución o de la historia y otra más propiamente literaria, deudora solamente del propio estilo, que habría adoptado al corregir la versión inicial del premio, entre 1964 y 1967, y que resultaría patente en *Tres tristes tigres*.² En efecto, si además de observar que las viñetas de *VAT* establecen una relación muy próxima con la historia de Cuba, se considera la línea de su anterior libro de cuentos y viñetas *Así en la paz como en la guerra* (1960), se puede establecer una continuidad, que parecería ser alterada por *TTT*. Sin embargo, quizás esta diferencia no se la debería considerar programática o evolutiva del estilo de Cabrera Infante, sino solamente como un giro que registra, en todo caso, un cambio político de Cabrera en esos años (del 1963 al 1967), pero no una visión literaria, y menos su concepción de la historia.

Por una parte, resulta útil recordar que Cabrera Infante desde muy joven, además de dedicarse al periodismo revolucionario, dejó los estudios por la literatura y que, como él

¹En la única edición de *TTT* (Biblioteca Ayacucho), que se hizo con la participación del autor (G. Cabrera Infante. 1990)

²Por ejemplo ver Aguilar, 1993.

mismo cuenta (1990), obviamente con mucho humor, después de leer *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, se sintió escritor y compulsivamente decidió escribir de esa manera, de lo que resultó un cuento bastante malo, según él mismo (Cabrera, 1990:). En realidad, esto que podríamos considerar un inicial impulso paródico es el mismo que encontramos en *TTT* y que caracteriza el estilo del autor hasta su *Holy Smoke*, es decir, no lo abandonó nunca, aunque obviamente con diferencias sustanciales. Por otra parte, más allá de lo que serían los orígenes de un estilo, si bien tanto su primer libro de cuentos como *VAT* ofrecen una visión de Cuba, también *TTT* lo hace a su manera, más jocosa y arbitraria, por cierto. Así, no es que haya dejado atrás una visión de su historia, sino que en toda su obra, aunque sea con diferentes énfasis, incluida *Así en la paz como en la guerra*, se trasluce mas bien una visión trágica y desencantada de la historia, una visión de desilusión que solamente se verá corroborada con el desencanto que sufre respecto de las posibilidades que vio inicialmente en la revolución del 59. Para cotejar esta afirmación me remito, por ejemplo al cuento "Abril es el mes más cruel" de su primer libro, o a la siguiente viñeta de *VAT*:

A pesar de que estaba muy enfermo lo llevaron hasta el cadalso
No en un coche sino montado en un burro. Tuvieron que ayudarlo
a bajar y estaba tan demacrado que apenas sí se reconocía en él al
animoso compositor de la marcha que un cuarto de siglo más tarde
sería el himno nacional. Casi lo arrastraron hasta el paredón (VAT: 61)

Esta visión que entraña una mirada irónica cuestionadora de una causalidad histórica, proyectando un humor negro, se sentirá más pronunciada en *TTT*, precisamente porque es más elusiva con los datos históricos y ese humor estará más trabajado en el lenguaje mismo, por ejemplo en los diálogos entre Silvestre y Cúe, o en los juegos de lenguaje de Bustrófedon como el que hace con el poema "Los zapaticos de rosa" de Martí:

Váyala fiña di Viña
 Deifel Fader Fidel fiasco
 Jalla mimu psicastro
 Alfú mar sefú más phinas.

-“¡Vaya la niña divina!”
 Dice el padre, y le da un beso
 "Vaya mi pájaro preso
 A buscarme arena fina.

Donde se puede observar que la ironía se produce al poner en relación la prosodia y el ritmo del poema fluido y ligero con palabras que hacen referencia burlona al líder de la revolución, de la que él mismo participó.

Respecto a este rasgo fundamental respecto de su visión descreída de la historia y que distingue a la obra de Cabrera Infante, es interesante la propuesta de Rafael Rojas, que sostiene que el autor tiene una visión del estilo que es anti-intelectual "...donde cualquier ficción le debe más a la geografía que a la historia" (Rojas, 2004). Es precisamente ese descentramiento de la historia que subyace a toda la obra de este autor, lo que nos permite cuestionar que haya habido un cambio radical en su escritura y que éste se haya hecho evidente entre *Tres Tristes Tigres* y *Vista de Amanecer en el Trópico*. Rojas específicamente sobre *VAT* dice:

Guillermo Cabrera Infante narraba el devenir cubano como la tragedia de una comunidad, destinada por la providencia a vivir perpetuamente bajo la maldición de la crueldad y el fratricidio, de la violencia y el despojo. Esta visión trágica del tiempo cubano ha producido, en la literatura de Guillermo Cabrera Infante, una consistente defensa de la cultura como geografía y un rechazo a cualquier desplazamiento del estilo hacia poéticas de la historia, como las de Lezama o Vitier, o hacia discursos cívicos o políticos, como los que abundaban en la prosa de Mañach, Ortiz y tantos otros intelectuales republicanos. (Rojas: 2004)

Por una parte, esta observación que hace prevalecer las relaciones del espacio y la cultura sobre las del tiempo nos remite directamente al estilo de Cabrera Infante, un estilo donde la palabra misma es tratada como espacio, como un lugar en el que arbitrariamente se instalan distintos significados, de acuerdo a la ubicación de las letras o a su relación con

otras palabras, prescindiendo por un lado de las relaciones sintagmáticas que producen significado y por otro de la visión lineal y de desarrollo de la historia. Esta dimensión espacial incluye también al libro, éste como espacio es puesto en conflicto continuamente, sea con las páginas en blanco que inician el capítulo "Algunas revelaciones", sea con la disposición de la palabra "bien" en el capítulo "Bachata" y en general en toda la obra. Quizás también la negativa del autor a que *TTT* sea considerado una novela tiene que ver con esta concepción de la obra que trasciende o se distingue de la narración novelesca, en la que la dimensión temporal se impone, de una manera u otra.

Por otra parte, esta caracterización de la visión de Cabrera Infante por oposición a otros importantes escritores cubanos nos remite especialmente a la dimensión irónica del lenguaje de Cabrera Infante, que al estar relacionada con el espacio del juego, de la broma entre amigos y del humor proyecta una visión desencantada, no sólo de la revolución sino de la historia misma. La misma memoria, de la que parece un gran cultor, pues escribe siempre — antes y después del exilio— a partir de sus propias vivencias y experiencias habaneras, está subordinada a esta visión irónica que testifica una manera de vivir en Cuba, y, como consecuencia, una espacialidad ligada a la Cuba de las décadas del siglo XX, pero que se distancia de ser un testimonio, en sentido tradicional. También la literatura, y específicamente la literatura cubana con la que puede ser extremadamente crítico —con Martí y Carpentier, por ejemplo— pero sin dejar de mostrar su admiración y la puntillosa lectura que le dedica, están subordinadas a esa mirada trágica que lo lleva al humor.

Al mismo tiempo esta visión trágica y la lucidez, o el "cinismo" en el clásico sentido de Diógenes, con que se la asume abren la posibilidad de una escritura nueva: consciente de su

calidad de ficción, pero enfáticamente crítica, crítica de la historia, de la política, pero consecuentemente también de la literatura y de la misma posición desde la que se escribe. Y en este sentido, se trata de un escritor con una hiper-conciencia de la escritura. Si se deja fascinar por algo no es exactamente por la literatura, sino por las posibilidades, de humor, de confusión y de indefinición que en la escritura se le presentan y que lo devuelven al desencanto.

a. Exacerbación de lo literario

Uno de los primeros efectos que produce la lectura de *TTT* es la sensación de incomodidad por la recargada aparición de referencias literarias que, junto con la percepción de acumulación de retazos, sin hilación temporal, ha llevado a hablar de una novela fragmentada y a postularla como novela caos." Las relaciones que se establecen con otros textos: ecos, alusiones, citas, parodias, a veces pasan desapercibidas ante el lector, otras veces reconoce los ecos, pero otras le resultan difícil identificar, y casi siempre se siente excedido por esa intertextualidad. Esto podría llevar a pensar que se trata sobre todo de una escritura erudita, docta y solemne, sin embargo *TTT* inmediatamente anula esa posibilidad a partir de la relación que establece con los textos a los que alude y poniéndolos en relación con lenguajes más populares.

En una primera instancia se puede reconocer una sorda parodia que se entremezcla a lo largo de todo el texto, y a veces casi imperceptiblemente, como es el caso de personajes, estilos o fragmentos de Hemingway, Fray Luis de León, José Asunción Silva entre otros.

11 Ver Mac Adam, "Tres tristes tigres: el vasto fragmento" (1975). También Isabel Alvarez Borland, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante* (1982).

Esto en contraste con aquellas veces en que irrumpen las referencias a otros textos en alusiones casuales, sin ningún tipo de causalidad, valga el juego de palabras:

Hablamos. De mi cumpleaños, que no fue hoy sino tres meses más tarde, del aniversario dos semanas atrás del día en que Moll y Bloom sentadas en la taza defecaron al largo steam-of-consciousness que sería un mojón de la literatura, de las fotos que... (p.149)

Pero también la intertextualidad se manifiesta de una manera menos clásica, como formas de lectura y de percepción de una realidad cotidiana y callejera. Así, para los ojos cultos del narrador Cué y su amigo el escritor Silvestre, Livia y Mirtila, dos atractivas amigas con las que se encuentran en su divagar por la Habana, con sus modos y sus gestos traen al texto detalles movimientos de la literatura cubana tradicional. El abanico de Cecilia Valdez estará muy presente en la sección de "La casa de los espejos":

...y con una mano hace un ademán frente a mí como si me golpeara la cabeza con un abanico: *Malo*. (Si esta escena, porque es una escena, hubiera pasado en la loma del Angel, cien años atrás, Cirilo Villaverde habría visto el abanico realmente).(p.139)

Con la alusión a los movimientos femeninos que evocan la forma de vida del s. XIX, contrastada con la de los años 50 del s. XX, aparece la novela de dicho autor, como una forma de lectura masculina. Por otra parte, estos narradores hipercultos también pueden leer en el nombre de Livia y Mirtila a la Analivia Plurabelle del *Finnegans Wake* de Joyce, y a Mircea Eliade, según su oído "malacostumbrado":

...yo me llamo *Mircea Eliade*. Silvestre y yo saltamos al mismo tiempo. ¿Cómo? *Mirta Secades* repite ella: habíamos oído mal, claro. *Pero mi nombre profesional es Mirtila...*(p.140)

Pero lo interesante es que recíprocamente ellas también tienen su forma de leer: leen alusiones a la literatura culta para reconstruirla desde un lugar de burla e irreverencia o de pretexto para otra cosa:

Mostré el libro. Ella leyó como recién alfabetizada *Más-alla del-río-entre-los-árboles*. Aquí hizo casi una mueca de asco. *Jemingüey? ¿Usted lee a Jemingüey*. Parece que dije alguna vez que sí. *¿No está pasado de moda?* Creo que sonreí: *Es que yo estuve enfermo cuando chiquito*. Tito lívido, le dijo algo al oído y al tiempo que ella abría la boca en una exclamación sin punto, yo decía *me pongo al día*. Ella sonreía ahora con todos sus labios largos y rosados (no llevaba maquillaje ese día, recuerdo), diciendo en su risa *Es que yo soy TAN innorante*, pero queriendo decir *Querido usted está atrasado en sus lecturas* y diciendo en realidad *¿te puedo tutear?* (p. 144-145)

Esta marcada intertextualidad de *TTT* tiene como contraparte una abierta asimilación de lenguajes populares tales como, en una primera instancia la oralidad en la representación de los distintos dialectos del habla cubana y en otras variadas dimensiones: desde el bilingüismo hasta el coloquialismo más trivial. En una segunda instancia la obra se abre a los lenguajes de los medios de comunicación: tales como el de la publicidad, del cine y la televisión. La presencia de todos estos hace que la imagen y la mirada tengan un protagonismo mayor en el desarrollo de la obra: todo puede ser visto como imagen, aún la palabra, como lo demuestran los juegos de Bustrófedon, o su nombre mismo que implica el juego de la mirada en alusión al recorrido de los bueyes con el arado (βυστροφνδον).

Así, a tiempo de que la obra está leyendo lenguajes populares, éstos a su vez, leen a la literatura, produciendo una anulación de la distancia y un efecto de humor. Pero estos efectos tienen una filiación literaria también, vienen a través de Joyce, no tanto por los nombres de los personajes que aparecen cifrados, sino por determinados procedimientos que parecería Cabrera Infante utilizar a semejanza de este autor, tales como la des-estructuración del lenguaje y de mitos o discursos, la representación del sonido de las palabras y del lenguaje hablado. Si en el *Finnegans Wake*, se rompe el inglés por la intervención del latín, del español, del francés y otros; en el español de *T* sucede algo semejante no solo por la

entrada del inglés y de las variedades dialectales cubanas sino también con los lenguajes mediáticos de la publicidad, el cine y la televisión.

Esta relación que señalamos con los recursos de la escritura de Joyce que, se podría decir, es preponderante en *TTT*, se vuelve a producir parcialmente cuando aparecen las travesuras de Bustrófedon de la tercera dimensión, es decir las que hace al nivel de la literatura —y no solamente aquellas de lenguaje que resultan en cualquiera de sus conversaciones a partir de la afasia que lo aqueja. Se trata de la sección "La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes", donde a modo de una antología de la literatura cubana, Cabrera Infante despliega los recursos estilísticos de siete reconocidos escritores cubanos, empezando con Martí, Lezama y Virgilio Piñeira para seguir con Lino Novás, Lidia Cabrera, Carpentier y Nicolás Guillén. En estos, que podríamos llamar ejercicios de estilo (sí, evidentemente, al modo de Quenau, a quien también lo incluye en este texto) — a nivel temático la muerte de Trotsky se convierte en el tema borgiano del traidor y del héroe en las diferentes versiones, mientras que a nivel estilístico la escritura de cada uno de estos autores es delicada, puntillosa y cáusticamente trabajada. Estos ejercicios no sólo recuerdan los de Quenau sino también los que realizó Proust en el texto que se ha traducido como *El caso Lemoine* y Conrado Nale Roxlo¹³ en la Argentina con una serie de autores de habla española. Vale la pena decir aquí que la escritura de Borges será también insinuada en *TTT* de manera soslayada y sutil, en esta parte y en la parte final titulada "Bachata", donde las conversaciones entre Silvestre y Cué, a modo de apostillas o escolios hacen referencia a distintos autores y problemas de la literatura.

¹² No es de extrañar que posteriormente en (1976) Cabrera Infante publica su libro *Exorcismos de esti(l)lo*.

¹³ Ver Nale Roxlo (1969)

Estas incursiones en los recursos de otros escritores, tan exhaustivas y puntillosas, que delatan una apremiante manía por la lectura, parecerían revelar un movimiento compulsivo de buscar, indagar y experimentar con los recursos, las habilidades y las particularidades de cada una de estas escrituras. No se trata pues de la mera mención de los escritores en juego, sino de una incursión que no responde precisamente a lo que Bloom denomina la angustia de la influencia que sería esa otra manera apremiante en que los escritores se relacionan con otros autores, sino más bien a un impulso nacido de la curiosidad y de la irreverencia, de una curiosidad infantil y por eso poderosa que puede ser comparada al gesto de un niño cuando indaga en el mecanismo de un reloj desmontando sus piezas y luego como no puede volver a armarlo, estallar en carcajadas. Este gesto compulsivo que parecería definir la escritura de Cabrera Infante, no sólo en *TTT*, sino en casi toda su obra, surge, entonces de un impulso inicial de curiosidad que utiliza a la lectura y la escritura como materia prima y, finalmente se resuelve en juego y risa, en el arte de reír, y no tanto por no llorar, sino por y para no llegar a una fijación de sentido.

De modo que, si por un lado pareciera que esta escritura busca desafiar las competencias literarias del lector, pronto queda claro que las alusiones literarias, si bien complejas y elaboradas, están entrelazadas con las de escenas cinematográficas, la música popular cubana o las imágenes y frases que utilizaba la publicidad cubana en la década de los cincuenta. El último capítulo titulado "Bachata" alude al arte de la fuga de Bach, a tiempo que cita esa forma popular "bachata" que consiste precisamente en una combinación de melodías. Todos estos lenguajes aparecen evocados por procedimientos semejantes a los que convocan a la literatura. Esta intertextualidad que recoge y se entremezcla con lo mediático, junto con la

risa en la que se resuelve la experimentación, neutraliza o pone en conflicto esa pretensión de erudición literaria que pudiera encontrar el lector en *III*.

Esta intertextualidad exacerbada de la literatura imbricada con los lenguajes populares, que también la leen a su manera, finalmente apunta a un humor que, primero anula la distancia que pudiera haber entre ambos y luego desmonta, cuestiona relativiza la seriedad que pudiera tener la literatura respecto de los otros. Así la opción por contestar a la intertextualidad literaria con la intertextualidad oral, popular y mediática utilizando el humor desacraliza a la literatura y la pone en un plano vital de intercambio continuo.

b. El lenguaje: espejo, espectáculo

De *III* se ha dicho también que es una novela de lenguaje¹³, pero argumentaré aquí que no lo es tanto porque se trate de una reflexión sobre el lenguaje en el sentido filosófico o lingüístico sino por que lo proyecta en diversos sentidos, y así se puede decir que lo "refleja", porque lo hace ver en distintos funcionamientos, y fundamentalmente lo muestra como espectáculo, de manera semejante al espectáculo de Tropicana en la Cuba anterior a Castro, escena con la que se abre el libro. Pero de esta manera también *III* revela que el lenguaje tiene una textura semejante a la del espejo porque lo que hace es precisamente eso: proyectar imágenes, o mejor, mediar entre imágenes que hablan o que refieren a otras y que dependen unas de otras. Este mediar está visto también como un traducir donde el texto original se pierde entre las innumerables y distintas versiones, entonces lo que queda es el efecto de

¹³ Ver, por ejemplo, Merrim, *Logos and the word: the novel of language and linguistic motivation in Gran de sertao veredas and Tres tristes tigres* (1983).

mediar, de traducir, de reflejar. El capítulo central de *TTT* es precisamente "Los visitantes", un texto bisagra que se abre, o desdobla, en dos versiones de un mismo suceso: la visita de Mr. Campbell y su esposa a la Habana, denominadas "Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs Campbell y "Cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell". Así se trata de dos supuestas traducciones del inglés —o una traducción y otra edición de la misma— cada una a su vez se desdobla en la versión del esposo y de la supuesta esposa, de quien en otra parte más avanzada del texto se dará a entender que no existe tal Mrs. Campbell ya que Mr. Campbell era soltero. Efecto de espejo, versiones que hacen de reflejo, de mediación, de traducción, finalmente de "traición" porque nunca se conoce el texto "original", y ninguna, precisamente por ser presentadas y vistas como trabajo de lenguaje, puede dar cuenta "fiel" de los hechos a los que se refiere. No es casual tampoco en este plano de traición/fidelidad que en dichas versiones esté como anécdota principal la confusión del turista Mr Campbell entre el bastón "étnico" que compró en un negocio de *souvenirs* y el que reclama a un cubano indigente pues cree que se lo ha robado. Un efecto claro de este reflejar, producir otras versiones, es el del "robo" que se instala necesariamente en la parodia, y al que parece aludir irónicamente esta anécdota, con la incógnita de quién roba a quien. Evidentemente el extranjero acusa al cubano de robo solo para —después de hacer intervenir a la policía a su favor— darse cuenta de que él no había sacado del hotel su verdadero bastón.

El lenguaje así es tan traicionero como la imagen, también como ésta actúa sobre el lector deslumbrándolo, fascinándolo y confundiéndolo; pero también le permite leer desde diversos ángulos, fijar la atención en distintas particularidades; y si bien nunca será fiel a los hechos le brinda la posibilidad de construir innumerables versiones de su lectura, de acuerdo a los puntos a los que dirija su atención. Así, el lector es captado tanto por las imágenes que

el texto proyecta de la Habana nocturna como por esos reflejos y refracciones que denuncian su propia calidad engañosa, con un guiño en el que se le toma el pelo, pero a su vez, se le demuestra que es el lenguaje el que hace esto, porque siempre puede ser objeto de diferentes lecturas. He aquí también una alusión en abismo al efecto de la ironía: una frase con dos significados coexistentes, que a su vez cuestiona la posibilidad de esos significados. *TTT* es entonces un texto que pone en tensión, como decíamos más arriba el lenguaje literario y los lenguajes populares, que los sobrepone utilizando la ironía, y al hacer este complejo juego los vacía del peso de su significación: las obras literarias no son más "únicas" y absolutas, así como tampoco el lenguaje de los medios es la manera comunicativa por excelencia, como se proclamaba en esas épocas." La ironía entonces actúa socavando las posibilidades de la significación.

c. ¿Personajes o artefactos de lenguajes?

Después de todo el juego textual y de lenguaje explicitado más arriba, será necesario observar cómo funcionan los personajes y cómo responde esto a lo dicho anteriormente. En primer lugar tenemos a los cuatro narradores que representan, por su fascinación, a distintos lenguajes artísticos: Silvestre, que vendría a ser, según el texto deja inferir, quien organiza los diferentes testimonios en primera persona que aparecen en el texto, es un escritor y sus preocupaciones están alrededor de la escritura, aunque siente una gran atracción por el cine y éste es un lugar común de su conversación (lo que evoca a Cabrera Infante y sus escritos sobre el cine, pero también su actividad como guionista). Su compañero, sobre todo de plática, Arsenio Cué es un actor que, a su vez, está fascinado por la literatura y sólo habla de

¹⁴ Para esta discusión sobre las posibilidades comunicativas y pedagógicas de los lenguajes de los medios, o no, ver Eco "Apocalípticos e integrados" (1968).

ella. Dos importantes capítulos "La casa de los espejos" y "Bachata" se componen de diálogos entre estos dos personajes-narradores, en esa dinámica entre literatura y cine. Los otros dos narradores son; Eribó ex diseñador gráfico que se dedica a la música, es un bongosero que en el trasfondo de los relatos de su vida en los boliches nocturnos nos hace sentir la música popular cubana de la década del '50; y, finalmente, Codac que es fotógrafo y tiene a su cargo los relatos sobre los dos personajes referenciales de la obra: Bustrófedon que, según se muestra y lo reconoce el grupo de amigos, hace maravillas con el lenguaje y con la literatura, esto gracias a una afasia que lo atormenta; y la Estrella que es una virtuosa del canto, tanto que no puede, o no quiere, cantar con acompañamiento instrumental, pero que tiene un cuerpo, descrito como el de una ballena, que si bien hace de una fantástica caja de resonancia para su voz, también le da un aspecto "bestial". Con estos dos personajes referenciales quedaría explícito el cerebro como sede del lenguaje y el cuerpo como sede de la voz.

No es difícil notar que todos estos personajes y personajes-narradores personifican distintos lenguajes artísticos, se podría decir que el personaje es esencialmente una máquina de lenguaje, y que los virtuosos: Bustrófedon y Estrella, lo son a partir de una alteración cerebral, en el caso del primero, y física, en el caso de la segunda: la afasia y la obesidad. Esta especie de cesión de los rasgos humanos a favor de los lenguajes, descentra y pone en conflicto la identificación del lector con los personajes para producir una reacción de distanciamiento que permite observar a los lenguajes en sus especificidades, aunque la identificación no deja de producirse por el efecto de espejo de estos lenguajes.

En la primera sección llamada "Los debutantes" aparecen los distintos personajes en la acción misma de definirse con el lenguaje. Primero, el relato de la niña que incide en lo que sería contar: contar el cuento es todo lo que hacen estas niñas, y después Laura contará y contará sus fantasías en las sesiones psicoanalíticas; el segundo episodio toma la forma de la escritura de una carta, pero lo que se pone en juego es precisamente el escribir "como se habla", tema que está continuamente abordado en la obra. El tercer episodio de Magalena arrastra el anterior tema pero fundamentalmente se concentra en el hablar desde el centro de la escena, de ahí las alusiones a las actrices de cine y de televisión, mientras que el cuarto, testimonio de Silvestre, está escrito "como se escribe" y pone en tensión el cine y la literatura podríamos decir que es un escribir del cine. El quinto pone en escena la situación de hablar por teléfono, donde escuchando a una sola de las partes armamos la anécdota¹⁶, por su parte el sexto y el séptimo que ponen en escena a dos de los narradores: Eribó que actúa el escribir desde lo gráfico (rayar, escribir, ver la grafía de los sonidos) y Cué el hablar desde la imagen. En esta parte, entonces se debuta con acciones centradas en las diversas formas del escribir y del hablar —y los otros lenguajes artísticos: el gráfico, la música o la fotografía aparecen también pero en segunda instancia—, pues son éstas las que van a producir la obra y después del levantamiento del telón, ésta es la sección que nos introduce en el texto.

Pero, finalmente, nos encontraremos con otro personaje portador también de un lenguaje, pero ya no es un lenguaje artístico como los que nos acompañaron hasta ahora, ni es el lenguaje jocoso de Bustrófedon o el lenguaje bilingüe del MC de Tropicana, es un lenguaje desintegrador, fragmentario, incomprensible aunque se lo haya tratado de ordenar con la escritura. Se trata del discurso final de la loca, que muestra una opción por el lenguaje desintegrador, después de haber logrado a partir de una aparente fragmentación una fina

¹⁶ Véase Josefina Ludmer (1979)

estructura narrativa. Este texto final causa precisamente una disyunción de lo que podría ser el final de una novela y plantea la paradoja entre estructura y desintegración. Aquí entonces se desvanece cualquier certeza de consumación de una obra o de una estructura.

Los personajes, entonces, en ese énfasis de representar lenguajes o hacer con el lenguaje, provocan un distanciamiento del lector que lo hace tomar conciencia de que está tratando con lenguaje, aunque no deja de funcionar la identificación —pero tensionada— la disyunción entre las posibilidades de estructuración y de desintegración así como la paradoja que proyecta en la obra el discurso de la loca al final dejan al lector en un terreno muy inseguro respecto de las certezas de una estructura narrativa y de la obra misma.

III. *LO DEMÁS ES SILENCIO* DE AUGUSTO MONTERROSO.

¿LECTOR, ESTÁS AHÍ?

Augusto Monterroso publica *Lo demás es silencio* en 1978 siguiendo los prolongados periodos de silencio y con la particularidad de publicar después de grandes periodos de tiempo. Si bien, él cuenta que en Guatemala publicó antes de 1944 y en los años 1952 y 1953 ven la luz dos publicaciones suyas, cada una con dos cuentos, *Obras Completas* es su primer libro y es de 1959, solamente después de diez años aparece su siguiente obra *La oveja negra y demás fábulas*, es decir en 1969, y en 1972 *Movimiento Perpetuo* y cinco años después, en 1978, viene *Lo demás es silencio* que lleva como subtítulo "La vida y la obra de Eduardo Torres". Todos estos títulos han sido reeditados por lo menos cinco veces y han merecido traducciones a distintos idiomas. Los espaciados lapsos de tiempo que hay entre sus publicaciones y su estilo breve, sintético y preciso —que le ha valido ser reconocido por Italo Calvino en su interesante *Seis Propuestas para el próximo Milenio*— señalados por la crítica han llevado a la conclusión de que estamos ante un escritor que trabaja sus textos con morosidad y rigor, afirmación que se confirma absolutamente en la lectura de cualquiera de sus obras.

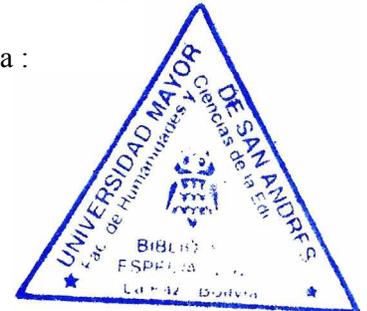
Sin embargo, *LDES* vendrá a ser la obra que, de alguna manera, defraude la fama de brevedad y síntesis que se le atribuye al autor. Sus cuatro partes junto con los distintos paratextos giran abundantemente, considerando el aura del que le ha rodeado la crítica, alrededor de lo que oportunamente anuncia el subtítulo: la vida y la obra de Eduardo Torres. Así se asemeja a un relato biográfico, aunque bastante peculiar. La primera parte, precedida por un epitafio consta de cuatro testimonios sobre dicho intelectual de San Blas S.B., lugar que, por su parte, representa a cualquier ciudad pequeña de América Latina con una elite

política y letrada. La segunda parte "Selectas de Eduardo Torres" reúne artículos y estudios del homenajeado, por los que llegamos a descubrir que este personaje ya existía antes de que Monterroso escribiera este libro, pues ya había firmado en 1958, entre otros, el comentario sobre una nueva edición del Quijote en la *Revista de la Universidad de México*. Lo interesante es que en esta sección, junto con un «Decálogo del escritor» y una « Ponencia» para el Congreso de Escritores, aparece también el artículo: «De animales y hombres» donde Torres comenta la aparición de *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso; es decir el personaje de la novela realiza la crítica de una obra de su autor. Es en esta sección donde empieza a ser puesto en jaque el lenguaje de la crítica con mucha precisión y sarcasmo, la crítica termina con la frase "célebre" *Assinus assinum fricat*.

En la tercera parte «Aforismos, dichos, etc.» aparece lo dicho en el título por orden alfabético ostentando una agudeza para producir el desconcierto: desde el manejo del lugar común o la literalidad de conocidos aforismos o refranes, hasta la puesta en juego de ese rasgo esencial del aforismo que es la paradoja, haciendo sutiles alusiones a una serie de otros textos. La cuarta parte «Colaboraciones espontáneas» es quizás la más problemática, pues presenta un "falso soneto", como diría Alirio Gutierrez, «El burro de San Blás (pero siempre hay alguien más)» que se inicia como una denostación a algún personaje de San Blás que «critica a todos con maña», pero termina siendo una denostación al lector «Si el que lee esto se lo cree/es más tonto que él, puesto que lo lee». A este soneto le sigue un análisis que demuestra un gran conocimiento sobre el epigrama, la poesía y los procedimientos propios del lenguaje de la crítica, pero también de sus lugares comunes; sin embargo, está escrito con gran sencillez y humor y con una serie de notables observaciones sobre el procedimiento de la lectura. Finalmente el *Addendum*, titulado « Punto Final », firmado por Eduardo Torres, quien supuestamente lo escribe, a pedido del editor Joaquin Mortiz (quien efectivamente sacó

la primera edición de *LDES*) después de revisar todo el material anterior antes de que se publique para autorizar dicha publicación. Le sigue a este Addendum, un riguroso «Índice de nombres», en el que aparecen tanto los autores mencionados en el texto como los seres de ficción con detalles divertidos en la notación, como ejemplo la siguiente secuencia :

Byron, George Gordon, Lord, 137
 Calisher, sir James, 155
 Cardoza y Aragón, Luis, 163
 Carlitos, ver Chaplin, sir Charles
 Carlota, 115
 Carmela, ver Torres, Carmen de



A éste le siguen una «Bibliografía» y una lista de «Abreviaturas usadas en este libro» que muestran rupturas como los anteriores al lado de una rigurosidad con las convenciones que no deja de llamar la atención.

En este coherente conjunto de textos, se puede notar que la materia prima de *LDES* es la misma literatura, como también lo es de gran parte de la obra de Monterroso, tal como lo reconoce en *La letra e*:

De la realidad externa, me ha interesado siempre y sobre todo, la literatura, la vida a través de la literatura ... es decir, el mundo que es una ilusión, visto a través de una ilusión de segundo grado. (*Lle*, 1987 :34)

Y a esto debe añadirse, aquello que ya se ha notado: una continua ironía con todas materias y formas que se traen a colación.

1. ¿Con o contra la crítica literaria?

LDES es una obra que, al remitir constantemente a la literatura, desde su título mismo y al tener como eje la vida y el qué hacer de un "hombre de letras", Eduardo Torres, parecería desplegarse como un guiño para quienes se dedican a la crítica literaria. Que esto

La letra e (Fragmentos de un diario). México:Ediciones Era, 1987.

resulta algo reflexivo, es decir que se proyecta sobre sí mismo y sobre cualquier texto que se refiera a otro texto se puede observar en las mismas ediciones que se han hecho de la obra. Las primeras tres no son anotadas, ni llevan ningún estudio, la de Plaza y Janés, biblioteca del Exilio, lleva un comentario introductorio, algo incauto pues se deja absorber por el tono entre crítico e inocente con que la obra trata los comentarios literarios. En verdad, ningún comentario que se le acerque se libra de esta fuerza, entre jocosa y crítica, tampoco éste, por supuesto; sin embargo parecería conllevar menor riesgo el reconocer esa dimensión envolvente de la burla de *Lo demás es silencio*, aunque tampoco esto asegure mucho y solamente revele un intento no muy exitoso de "curarse en salud". En todo caso, la cuarta edición lleva un exhaustivo estudio del crítico argentino Jorge Ruffinelli el cual parecería útil para poner en contexto la obra y para entrar a su lectura con más cautela; sin embargo, las notas que introduce al pie del texto tienen un efecto contraproducente y disruptivo. Este procedimiento común a las ediciones anotadas, en este caso se torna sumamente obstructivo para la lectura, precisamente porque se interpone entre el texto y el lector al ostentar esa erudición y llenar los blancos que intencionalmente deja el texto. Una escritura que lo que busca es establecer una relación directa con su lector al sugerir, confundir, desorientar y tender pequeñas trampas —algo de esto se verá más adelante— se desvirtúa al llevar explicaciones y notas sobre las referencias eludidas que se adelantan y anulan la fuerza performativa de aquellas acciones. ¿No será, precisamente, que esta obra lo que está proponiendo al lector es entrar en este juego de confusión para remitirlo a sus propias lecturas y de dejar preguntas y no respuestas sobre sus referencias? Pero, finalmente, lo que ocurre es que esa obstrucción del crítico con comentarios y aclaraciones en las notas que intercala en la obra no se libra de ser leída en clave de Eduardo Torres, es decir con una sonrisa de desconfianza ante la actitud erudita y ante la pertinencia y la seriedad de lo que

pretenden aportar. Pero es aquí precisamente que se hace compleja la relación con la crítica, porque si bien se burla de ella, para que esta burla funcione tiene que haber una complicidad con ella.

Lo demás es silencio es una obra extraña y quizás demasiado familiar, parece escrita para el lector común y al mismo tiempo para la crítica literaria más especializada. Y éste podría ser el inicio de las paradojas con las que nos va a enfrentar: familiaridad y extrañeza que definen la tensión de la lectura, puestas aquí en evidencia. El primer acercamiento nos devuelve un lenguaje cotidiano, es más, pleno de lugares comunes y de decires populares; no obstante, también pleno de referencias literarias abordadas de manera convencional, pero con un guiño "socarrón" al lector —para utilizar el término del secretario o valet de Eduardo Torres en su testimonio: "...nunca se llegará a saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto."(p. 78). Valga como ejemplo de este tipo de referencias literarias convencionales —y al mismo tiempo no tanto— el título mismo que abre la obra *Lo demás es silencio* y lleva como epígrafe la referencia "La tempestad", a lo que después en el "Addendum" que cierra el libro siguiendo otra convención de publicaciones académicas o crítica, el personaje objeto de la biografía aludirá:

Pero sueño o no, Próspero y Hamlet de la mano en el epígrafe de estas páginas, epígrafe llamado sin duda a confundir, y no por mi cuenta, desde el primer momento a quien de buena fe quiera internarse en lo que a mí concierne... (p. 198)

He aquí un indicio de la amenaza que produce este libro, en ese "...llamado sin duda a confundir" que nos muestra que no se trata de algo tan simple como el sólo reconocimiento de la referencia, o del error, sino que quizás precisamente en este "fácil reconocimiento"; en esta llamada a lo conocido, a la complicidad y a la familiaridad aumentan los riesgos para el lector, puesto que lo más peligroso es lo que se acerca más, lo más próximo. En su anterior

libro, *La Oveja negra y demás fábulas*, la familiaridad y la inocencia (presuntas) de las fábulas se convierten en las armas con las que el autor golpea y desarma al lector. Respecto de la agresividad, tenue y no tanto, en ese libro previo, es interesante recoger la opinión de dos lectores —tan buenos que son más conocidos como escritores— Isaac Asimov y Gabriel García Márquez:

Los pequeños textos de *La Oveja negra y otras fábulas...* en apariencia inofensivos, muerden si uno se acerca a ellos sin la debida cautela y dejan cicatrices....Después de leer "El mono que quería ser escritor", jamás volveré a ser el mismo. (de Isaac Asimov)

Este libro hay que leerlo manos arriba. Su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad. (de G. García Márquez)¹⁹

Como se puede ver en ambos testimonios de lectura es la proximidad de estos lectores con los textos y con el oficio de escribirlos lo que lleva a manifestar el riesgo que implica esta lectura y el lugar mismo por el que se inflinge la herida.

Lo demás es silencio continúa esa línea y su lectura provoca una actitud de alerta y de precaución, quizás también con los mismos recursos, pero esta vez se vuelcan sobre el lector de manera explícita, decíamos, pues al tener como protagonista a "un hombre de letras", a cuya labor se refieren siempre los otros personajes, pone en evidencia la manera de leer de cualquier lector, es decir confronta al lector con su manera de leer y de este modo lo pone en tensión. Por otra parte, el crítico es el lector por excelencia puesto que proyecta sus lecturas hacia los lectores utilizando una serie de convenciones, que efectivamente lo hacen buena presa para el humor de Monterroso. Si, a partir del estudio de Johnson, podríamos decir que el lector es una latencia del texto, de cualquier texto; es decir que está presente en todos los textos aunque el texto no lo señale ostensivamente con un "Desocupado lector..." o cualquier fórmula semejante; en el caso de esta obra, esa latencia es lo que la define y por ello

¹⁸ Citado por J. Ruffinelli en "Introducción" de Augusto Monterroso *Lo demás es silencio*. Madrid:Cátedra, 1986. (p.18)

¹⁹ Ibidem.

posibilita la extensión, la diseminación de esa cualidad de lector hacia el autor, el escritor, el protagonista, los personajes, etc.

2. ¿Convenciones o malentendidos?

Si bien el que la escritura sea siempre resultado de una lectura es algo que caracteriza precisamente a la parodia, dicha cualidad está aquí llevada al extremo por ambos lados: al máximo, en cuanto las lecturas y referencias que utiliza son infinitas, puesto que se podría decir que cada frase es una frase ya dicha en alguna obra literaria o en el discurso coloquial que todos conocemos; y al mínimo, en cuanto la voz narrativa se desentiende de ellas, sea a partir de los errores o de los malentendidos que con ellas produce, o sea al utilizar un lenguaje tan coloquial y cotidiano que pasa por inofensivo. Respecto de la primera es interesante notar que la lectura de esta obra hace tomar conciencia al lector de que el lenguaje que usamos es un lenguaje que ya ha sido usado, de modo que se puede sentir sus capas de uso y vivir la obra como un objeto arqueológico. Son estas dos actitudes respecto de sus referencias lo que confunde y pone en jaque al lector, lo pone ante los riesgos inherentes al estar, en un momento, en posesión de la letra, del texto; y en el siguiente, poseído por el texto: leyendo y siendo leído por otros: por el mismo texto, diríamos en términos de Barbara Johnson. Y puesto que el crítico es el que formaliza sus lecturas en la escritura, éste sería una hipóstasis del lector, con la que el texto de Monterroso pone en juego la lectura y sus enredos.

Cuando se trata de establecer el género de *Lo demás es silencio*, como primera entrada tradicional, resulta que se plantean también las paradojas: por el subtítulo y la contratapa diríamos que se trata de un relato biográfico (en todo caso bastante singular, ya que empieza por el epitafio del mismo biografiado, Eduardo Torres, claro que redactado por él mismo para que sea "algún día grabado en su lápida"). Para el crítico Rufinelli (1982:36), es una "exitosa incursión en la biografía ficticia y en una forma de novela fragmentaria"; quizás porque encontramos en ella páginas con máximas, con poesía, con sesudos artículos de crítica literaria, hasta con una lección sobre la traducción y una galería de dibujos. Pero cuando el autor se ha referido a ella en un reportaje anterior a la publicación del libro y ante insistentes preguntas sobre el género o las características del mismo dice:

Tiene una diversidad interna y una unidad externa, aunque yo mismo no sepa muy bien qué quiere decir eso. Tal vez que también he usado aquí varios estilos. Su unidad consistiría en que todo el libro trata del mismo personaje. No sé si por esa razón parecerá una novela o quién sabe qué cosa. ¿Podríamos cambiar de tema?²⁰

Ante lo cual, la pregunta misma por la pertenencia a algún género se vuelve sobre la misma noción de género. Sin embargo, este es un estilo del autor puesto que la obra misma responde a cualquier otra inquietud del lector de manera semejante, sea sobre la verosimilitud de su personaje, sobre la medida de la seriedad de la obra, sobre la relación del autor con Eduardo Torres o sobre las posibilidades del lenguaje. Por eso aquí, en esta respuesta del autor, encontramos también una de las estrategias de su escritura que me interesa subrayar y es la de tratar un tema de soslayo, es decir cuando parece que finalmente lo aborda, resulta que se aparta de él y lo soslaya pero dejándolo rodeado, circunscrito, y esta es la manera en que aborda los temas. Quizás porque el tema en sí no es el objetivo sino las retóricas que lo rodean. Los cuatro testimonios, que responden al género casi exageradamente, con los que se inicia la obra ponen este recurso en escena con la complejidad que conlleva, ya que el tema anunciado del que tratan es el intelectual Eduardo Torres y es interesante notar la manera como cada uno de los testimoniantes bordea el tema: el amigo abunda sobre las cualidades de la casa, su decoración y sus detalles, aunque finalmente lo enfoca en una situación precisa: cuando declina una invitación de los notables del pueblo para que sea su candidato a Gobernador; su hermano Luis Jerónimo Torres pone en escena su relación fraterna de amor y odio, envidia y admiración, además de sacar a la luz detalles íntimos de la infancia del aludido: su valet, Luciano Zamora habla de su vida y aprendizaje en la casa del "doctor Torres", a la manera de un "bildungroman" y Carmen de Torres, la esposa, se centra en lo que significa ser la esposa de tan connotado intelectual de San Blás. Si bien esa es la manera sutil en que cada uno soslaya el hablar directamente de Eduardo Torres, al mismo tiempo cada uno realiza con gran precisión lo que, literalmente, se espera de un testimonio: ser testigo de algo, pero desde un lugar específico y particular propio. Este recurso acrecienta el nivel de sugerencia del texto y suspende el grado de credibilidad de sus enunciados, como lo hace cualquier testimonio, pero disparado más bien hacia ese juego relacional con el lector.

²⁰ En *Viaje al centro de la fábula*. México, Ediciones Era, 1981. En este libro se pueden encontrar una serie de entrevistas a Monreroso

Sin embargo, en la base de esta dimensión relacional está lo que podríamos llamar el malentendido que produce *LDES* con su lector, manteniéndolo siempre alerta y activo. Es por que el malentendido está ligado al posicionamiento mismo de quienes se interrelacionan, que esta obra apela con tanta fuerza al crítico, quien es precisamente el que habla o escribe desde un determinado posicionamiento. El *Diccionario de Análisis del discurso*²¹ se refiere así el malentendido:

El malentendido es objeto de reflexiones que se sitúan en dos niveles complementarios: el de los malentendidos que surgen durante las *interacciones conversacionales* y el de los malentendidos *constitutivos*, ligados a posicionamientos. (p.308)

Aquí nos interesan los segundos puesto que están ligados a "la instauración y preservación de una identidad enunciativa" (p.453), que es de dónde deriva cualquier posicionamiento y creo que es precisamente contra la fijeza que pueden tener distintos posicionamientos adonde está dirigida la escritura de *LDES*, a partir de sus contradicciones y ambigüedades. Por eso su blanco fácil es el discurso de la crítica literaria con ciertas pretensiones de objetividad. Valga como ejemplo un fragmento de la crítica que le dedica Eduardo Torres a la segunda edición de *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso:

A riesgo de pasar por escéptico, pero convencido sin duda de que los seres humanos no valen nada, y de que tampoco, por tanto, vale la pena ocuparse de ellos ni de sus problemas al parecer insolubles como la sal en el agua, el autor de este libro singular en su misma pluralidad ha preferido buscar refugio en el vasto mundo de los animales... (p.153)

Si bien los efectos continuos de esta escritura son la ambigüedad, la contradicción y la paradoja, que cuestionan la fijeza y las posibilidades asertivas del discurso, estos tienen como base dos simples principios. El primero es que la más compleja de las significaciones deviene del sentido literal tenido como el más elemental, como sale del análisis de B. Johnson "...lo literal se convierte en el modo figurativo más problemático de todos". Y es con este recurso a la literalidad que se produce también el humor en este texto, lo vemos en las palabras con que Eduardo Torres rechaza la candidatura a la Gobernación, donde la oposición literal entre

²¹ *Diccionario de análisis del discurso*. Patrick Charaudeau y Dominique Mainguenuau. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

ideas y práctica pone en cuestión precisamente los sentidos figurados implícitos en la palabra "ideas":

Sé, como ustedes, que la mejor manera de acabar con las ideas ha sido siempre tratar de ponerlas en práctica. Dejen ustedes que el libro cumpla la natural función que está encomendada sin desviaciones ni halagos. Si el César, con todo lo poderoso que es, y retomando su papel o papiro, quiere leer, que lea... (p.65)

El segundo principio es la productividad que puede encontrar una escritura trabajando con el lenguaje cristalizado, las convenciones, los géneros, que pese a ser el molde, el lugar mismo de la repetición, de la reproducción y de la convención, tratados de la manera cómo los trata Monterroso se tornan elocuentes, novedosos y capaces de generar nuevas perspectivas sobre determinado asunto:

CARNE Y ESPÍRITU

Es cierto, la carne es débil, pero no seamos hipócritas, el espíritu lo es mucho más. (p.161)

Encontramos pues una actitud reflexiva del lenguaje sobre el lenguaje que, podríamos decir, despierta o alerta al lector sobre las frases hechas, los lugares comunes y también las convenciones y géneros, a tiempo que le hace disfrutar de ellas. Si decíamos más arriba que especialmente cualquier lector que incurriere en la crítica, es el blanco de esta escritura que desmonta los lugares comunes del lenguaje crítico y sus convenciones, el libro también hace lo mismo con el lenguaje cristalizado y las frases hechas de uso coloquial, con lo que cualquier lector aguza su sentido crítico y se vuelve cauteloso con el lenguaje.

Aquí fundamentalmente se puede decir, recurriendo a los conceptos filosóficos de "uso" y "mención" respecto del lenguaje, que este texto no "usa" solamente, sino que hace "mención" de todos esos fenómenos del lenguaje.

Para cerrar este acercamiento a *LDES*, centrado en su apelación al lector, tomaré lo que dice el autor en una entrevista respecto de la tarea del escritor en la sociedad, a propósito del lema de la sátira *castigat ridendo mores*. Esta frase de Horacio, que el teatro francés del siglo XVII hizo suyo, revela un afán pedagógico y el papel orgánico que la comedia pretendía cumplir entonces: corregir las costumbres riendo. A esta frase se hace alusión varias veces en *LDES*, seguramente en relación a la calidad de escritor de su protagonista. Lo que dijo al respecto Monterroso es:

Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio —por ejemplo— o de la preposición 'a' que se acostumbra emplear mal.²²

¿Cruda verdad, burla sarcástica, vanalización del escritor o de su trabajo, de las autoridades y su trabajo, alusión a ciertas posiciones intransigentes de su época? Este es el tipo de cuestionamientos que produce en el lector, o más bien este es el diálogo que entabla el texto con él respecto de temas como éste que continuamente son objeto de valoraciones distintas por parte de los lectores. Precisamente *LDES* parece dirigido a socavar esas valoraciones que se van cristalizando en la cultura y que impiden la renovación; sin embargo esta escritura logra este efecto de manera sutil y tangencialmente, nunca como formulación estricta y siempre en función de lo que el lector responda ante sus desafíos.

²² Augusto Monterroso *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Cátedra, 1986. (p.57)

A modo de cierre

Si bien es cierto que Jean Franco (1978), había propuesto que la literatura latinoamericana se podía estudiar como resultado de una serie de procedimientos paródicos sobre la literatura europea, concibiéndola en sí misma como un producto de lecturas, apropiaciones, imitaciones y modificaciones que constituían ya un aporte al quehacer literario, la propuesta de considerar la lectura como la interacción entre dos subjetividades podría tener una dimensión determinante en la conformación de la literatura latinoamericana. Y, en este sentido, las obras mismas son las que han ido más lejos que los propios estudios críticos o los teóricos al concebirse precisamente en esa relación conflictiva con el lector.

Si tomamos como una serie, absolutamente arbitraria por supuesto, las obras aquí estudiadas y establecemos una línea desde "La carta robada" pasando por "La muerte y la brújula", para llegar a *Tres Tristes Tigres* y *Lo demás es silencio* se abre la posibilidad de complejizar la propuesta de Jean Franco. Como se ha visto hasta aquí cada uno de estos textos se presenta a sí mismo en una elaborada y compleja red intertextual que pone en juego un desafío al lector muy interesante y una serie de elementos que ayudan a pensar importantes nociones teóricas para el estudio de la literatura.

Según Barbara Johnson "La carta robada" logra hacer entrar en su estructura de funcionamiento a los estudios realizados por dos lectores muy aventajados, como son Lacan y Derrida. Por otra parte, se puede señalar, como lo hicimos en páginas anteriores, que "La muerte y la brújula" en la lectura que hace del mismo cuento adelanta ya algunos de los elementos fundamentales sobre los que se enfrentan estos dos pensadores. El funcionamiento

de la intersubjetividad en el cuento en cuestión, según Lacan, recuperado por Johnson, define tres lugares en los que la letra pone a los sujetos:

- 1) aquel del que no ve: primero el rey, luego la policía, lugar que está investido de poder, especialmente en relación con
- 2) la segunda posición que es la de aquel que tiene una dependencia con él, es por eso que está pendiente de su mirada y
- 3) aquel que es capaz de ver esa situación de dependencia y sacar provecho de ella.

La tríada se vería así:

1) El que no ve:
El rey



2) La que ve que no
la vean: está pendiente
de la mirada del Rey

3) El que ve que 2) ve que 1) no la vea

Ahora bien, Lacan caracteriza la relación entre 1) y 2) como una relación imaginaria, esa relación en la que el sujeto se establece antes de aprender a caminar fundamentalmente en su relación con la madre que es la que "puede" y lo sostiene. Es una relación de espejo y 2) depende de la mirada de ese 1), pero el 1) depende también de 2) para estar en el lugar de poder que está. Y esto muestra, según Johnson la imposibilidad del UNO, pero también del DOS. En cambio, la relación de 3) con 1) y 2) sería la relación que establece lo simbólico que es capaz de alejarse de esa relación dual: mirarla y nombrarla. Habíamos visto ya que este lugar, que en el cuento ocupa primero el Ministro y después Dupin, es el lugar que en el

siguiente momento lo ocupa el lector, al poder ver que Dupin, mientras estaba en posesión de la carta, la letra, le ha dejado la nota al Ministro movido por un antiguo rencor, es decir por su imaginario. En el trabajo de Johnson podemos ver primero que Lacan es el lector, y como tal establece el orden arriba mencionado desde la teoría psicoanalítica, que sería su ley (su rey), posteriormente es Derrida quién le rebate leyendo la relación de "dependencia" de la lectura de Lacan con la teoría psicoanalítica, al mismo tiempo que rebate el lugar de esta última en Francia:

1) Ministro (no ve)
Poder



1) Teoría psicoanalítica



2) Dupin pendiente de lectura del Ministro
3) Lacan lee y establece intersubjevidad

2) Lacan lee cuidando la mirada de Freud
3) Derrida ve que la lectura de Lacan es dependiente de Psicoan. y la rebate.

Y si vamos más allá Johnson lee la relación de tensión entre Derrida y Lacan y demuestra que en realidad su desacuerdo respecto de "La carta robada" deviene de una relación imaginaria; pero, nos dice, que lo que en esa pugna es más interesante no es esa dualidad que busca empatar y desempatar, sino la diferencia; lo que hace valorable esa confrontación no está en cómo se encuentran sino en cómo se desencuentran, es decir cómo cada uno establece su diferencia:

Por el contrario, es la manera en que la maestría de cada autor evita convertirse simplemente en el blanco de su propia broma, la que desplaza la oposición de maneras impredecibles y transforma el encuentro textual en una fuente de conocimiento (Johnson, 2000:19)

De todas maneras, en la relación entre 3) y la dualidad 1) y 2), o sea la de lo simbólico no implica que ésta supere la relación entre 1) y 2), dice Lacan, sino que la dualidad ya contenía a 3) potencialmente.

Pues bien, en el caso de las dos obras analizadas más arriba me interesa destacar el lugar en el que la escritura de cada una de ellas se posiciona, obviamente ambas contienen la dimensión simbólica, sin embargo, a su vez la escritura revela interesantes lugares del imaginario de cada autor.

En *Tres Tristes Tigres* se ha visto que persiste una dimensión de la imagen y el espejo al mismo tiempo que las referencias, alusiones, citas y reformulaciones de estilo de otros autores, sean cubanos o de la literatura universal son constantes y persistentes. No sólo esto sino que la escritura de Cabrera Infante, según él mismo lo declara surge de un impulso de querer escribir como Miguel Ángel Asturias. De modo que la relación que él establece con ese poder de "poder escribir", valga la redundancia, es una relación imaginaria, una relación dual, de espejo con un poder o autoridad que está fuera de juego, pero que ejerce gran influencia en las posiciones que se toman en el juego mismo, como el rey en "La carta robada", en la escritura de *TTT* están las escrituras de Joyce, Lewis Carroll, Hemingway y tantos otros, al modo de una fascinación. Esta relación dual Cabrera Infante—"Poder escribir" también demuestra que el 2 es un número extraño, "odd" (impar), porque no sólo importa el empatar o desempatar. En esa relación Cabrera Infante tienta los límites de estructuración de su propio lenguaje, mirando el lenguaje de esos otros autores y las posibilidades de esta dimensión para una subjetividad en las tensiones de su relación imaginaria, que efectivamente también inscriben en la obra la diferencia.

Augusto Monterroso en *Lo demás es silencio* también, como lo hemos mostrado más arriba, tiene como imaginario la literatura: *Don Quijote de la Mancha*; los textos de Horacio, de Shakespeare, de Borges, etc. Pero su texto se esfuerza por incluir también los lugares de lectura de estos textos, es decir ese tercer lugar que es el del lector. Es decir que Monterroso al incorporar en su proyecto al lector, con sus posibilidades de interpretación y de crítica, observa, indaga y experimenta con las posibilidades de la subjetividad y aquella de poder descentrarla para verla desde afuera.

Si Poe concibe en la ficción de su cuento una interesante estructura de interrelación entre los personajes, y Lacan la utiliza para explicitar lo que él denomina la intersubjetividad marcada por el paso de la letra, y con ello plantea esos tres lugares: el del que ve, el de quien cuida que aquel no vea y finalmente, el tercero que observa esa tensión y puede sacar partido de ella. Podemos utilizar este planteamiento para pensar el tema de la lectura como un proceso en el que se juega la subjetividad del lector en relación al texto leído. Y ver cómo para el lector-escritor Cabrera Infante se impone la dimensión imaginaria de este esquema, es decir su fascinación con ese "poder escribir" abre notablemente las dimensiones de espejo del lenguaje en su obra. Mientras que Monterroso al incorporar, a esa dimensión imaginaria, el lugar del que lee, es decir al querer incluir una mirada exterior a este proceso, lo que logra es enfrentarnos al vértigo que produce el intento de delimitar el texto del lector, entre el afuera del texto y el adentro del texto. Este es el vértigo también que produce el intentar ver el lenguaje desde algún afuera que es imposible, así se infiere la imposibilidad de la crítica literaria en tanto lugar externo, pero se afirma en cuanto forma de lectura que se implica y que puede ser leída, es decir en tanto escritura.

BIBLIOGRAFÍA

1. General

AUSTIN, J.L.

1962 *How to do things with words*. London, Oxford.

BLOOM, Harold

La ansiedad de la influencia....

BORGES, Jorge Luis

[1944] 1997 *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial.

BORGES, Jorge Luis

[1949] 1997 *El aleph*. Madrid, Alianza Editorial.

CABRERA INFANTE, Guillermo

1960 *Así en la paz como en la guerra*. Montevideo, Alfa.[1974] 1984 *Vista de amanecer en el trópico*. Barcelona, Plaza & Janes. (Biblioteca del exilio)1967 *Tres tristes tigres*. Barcelona, Seix Barral.1990 *Tres tristes tigres*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.[1985] 1998 *Holy Smoke*. New York, Barnes & Noble.

CALVINO Italo

1988 *Seis Propuestas para el próximo Milenio*. Madrid, Siruela.

CHARAUDEAU Patrick y MAINGUENAU Dominique

2005. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.

DERRIDA, Jacques

1975 "Le facteur de la Vérité" en *Poétique* 21.1975 "The Purveyor of Truth" en *Yale French Studies* 52.

ECO, Humberto

1968 *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen.

FERRO, Roberto (ed.)

1993 *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires.

FRANCO, Jean

1978 "La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco". En *Punto de vista*: 1, marzo.

HUTCHEON, Linda

2000 *A theory of parody. The teachings of twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen.

JOHNSON, Barbara

- 1980 *The Critical Difference. Essays in the contemporary rhetoric of reading.* Baltimore, The John Hopkins University Press.
 2009 "El marco de referencia: Poe, Lacan y Derrida" (Traducción de Alba María Paz Soldán). Inédito, en este volumen (pp. 6-58)

LACAN, Jacques

- [1966] 1980 *Ecrits 1, 2.* Paris: Seuil.
 [1971] 1984 *Escritos 1, 2.* México, Siglo XXI.

MONTERROSO, Augusto

- 1959 *Obras Completas (y otros cuentos).* México, Universidad Autónoma de México.
 1969 *La oveja negra y demás fábulas.* Joaquín Mortiz, México
 [1978] 1986 *Lo demás es silencio.* Madrid, Cátedra.
 [1981] *Viaje al centro de la fábula.* México, Ediciones Era.
 1987 *La letra e.* México, Ediciones Era.
 1998 *La vaca.* Madrid, Alfaguara.

NALE ROXLO, Conrado

- 1969 *Nueva Antología Apócrifa.* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S.A.

PIGLIA, Ricardo

- 2005 *El último lector.* Barcelona, Anagrama.
 1986 *Crítica y Ficción.* Buenos Aires, Seix Barral.

POE, Edgar Allan

- 1980 *Cuentos Completos* (Traducción de Julio Cortázar) Buenos Aires, Alianza.
 [1845] 1980 "La carta robada" en *Cuentos Completos.* Buenos Aires, Alianza.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (Editor)

- 1985 *Jorge Luis Borges: Ficcionario, una antología de sus textos.* México, Fondo de Cultura Económica.

SCAVINO, Dardo

- 2007 "El giro lingüístico" en *La filosofía actual. Pensar sin certezas.* Buenos Aires: Paidós.

2. Sobre Guillermo Cabrera Infante

AGUILAR, Gonzalo Moisés

- 1993 *"Tres tristes Tigres: una novela en tránsito".* En Ferro, R(ed.). *La parodia en la literatura latinoamericana.* Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires. (pp 57-75).

ALVAREZ BORLAND Isabel

- 1982 *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*. Gaithersburg Ediciones Hispamérica, S.A.
 1991 "Identidad cíclica de Tres Tristes Tigres". En *Rey. Ibe:154*, enero-marzo, (pp. 215-233).

ARCOCHA, José Antonio

- 1969 "Dicotomías: Lezama Lima y Cabrera Infante". En *Aportes:11* (p. 59-65)

BAXEIRAS, Ricardo

- 2006 *Análisis pluridisciplinar de Tres tristes tigres para el estudio de la poética de Guillermo Cabrera Infante*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Facultat d'Humanitas. ((<http://www.thesis.enxarca.net>))

BLOCK DE BEHAR, Lisa

- 1969 "Una lectura diferente: el juego como nuevo recurso anagógico", en *Anales de un lenguaje en crisis*. Montevideo, Nuestra Tierra (pp. 95-103).

BORGES, Beatris y SÜSSEKIND, Flora

- 1976 "*Tres tristes tigres: blasfemo jogo de espelhos*". En *Jose:2* (p. 39-44)

CABRERA, Vicente

- 1976 "La destrucción de una creación en *Tres tristes tigres*". En *Rey. Ibe: 96-97* (pp. 553-559).

FERNÁNDEZ, Roberto

- 1991 "El refranero en *T.T.T.*". En *Rey. Ibe: 154* (pp. 265-272.)

FREDERICK, Bonnie K.

- 1977 "Tres tristes tigres: the lost city". En *Mester* (Revista Literaria de los Estudiantes Graduados. Departamento de Español y Portugues de la Universidad de California Los Angeles): 1-2 (p. 21-31).

GOYTISOLO, Juan

- 1976 "Lectura cervantina de Tres tristes tigres". En *Rey. Ibe: 94* (pp. 1-18).

LEVINE, Suzane Jill

- 1976 "La escritura como traducción: Tres tristes tigres y una Cobra". En *Rey. Ibe: 92-93* (pp. 557-567).

LIPSKI, John M.

- 1976 "Paradigmatic overlapping in Tres tristes tigres". En *Dispositio: Feb 76* (p. 33-45)

LUDMER, Josefina

- 1979 "Tres tristes tigres: órdenes literarios y jerarquías sociales". En *Rey. Ibe: 108* (pp. 493-512).

- MAC ADAM Alfred J.
1975 "Tres tristes tigres: el vasto fragmento", *Rev. Ibe*: 92-93, (p. 549-556).
- MATAS, Julio
1974 "Orden y visión de Tres tristes tigres". En *Rev. Ibe*: 86 (pp. 87-104).
1979 "Guillermo Cabrera Infante: autobiografía y novelas". En Kaminsky, Amy Katz *La cuestión del género literario. Casos en las letras hispánicas. Revista de Estudios Hispánicos* (pp. 207-231).
- MERRIM, Stephanie
1983 *Logos and the word: the novel of language and linguistic motivation in 'Gran sertao veredas' and 'Tres tristes tigres'*.
- MESTAS, Juan E.
1974 "Realidad, lenguaje, literatura: Tres tristes tigres". En *Sin nombre*: 1 (p. 62-70). Puerto Rico.
- MIRANDA, Julio E.
1968 "Tres tristes tigres". En *Cuadernos Hispanoamericanos*: abr.1968, (p. 201-205)
- MOYANO, Marisa
2004 "*Tres tristes tigres*: la fiesta del lenguaje". En *Espéculo*: 28. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trestigr.html>)
- ORDOÑEZ, Monstserrat
1975 "*Tres tristes tigres y La traición de Rita Hayworth*: teoría y práctica del discurso narrativo". En *Eco*: 240 (pp. 516-529)
- OVIEDO, José Miguel
1988 "Cabrera Infante en el espejo de Nabokov", *Quimera*: jul.'88 (pp. 74-81).
- ROJAS, Rafael
2004 "El estilo contra la historia" en *Letras Libres*. México, Septiembre.
- ROSA, Nicolás
1970 "Cabrera Infante: una patología del lenguaje". En *Crítica y significación*, Buenos Aires, Editorial Galerna (pp. 175-224).
- SIEMENS, William L.
1978 "Mirrors and metamorphosis: Lewis Carroll's presence in *Tres tristes tigres*". En *Hispanica*: 62 (pp. 297-303)
- VOLEK, Emil
1981 "*Tres tristes tigres* en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante". En *Rev. Ibe*: 116-117 (pp. 175-183).

3. Sobre Augusto Monterroso

CORRAL H. Wilfredo

1985 *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Jalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana.

CORRAL H. Wilfredo (ed.)

1995 *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*. México, Ediciones Era.

DURÁN, Diony

1995 *'La oveja negra' y demás bombas de tiempo*. La Habana, Universidad de la Habana. Tesis universitaria.

DURÁN, Diony; LIVERANI, Elena; VON ZIEGLER, Jorge; YURKIEVICH, Saúl

1999 *Celebración de Augusto Monterroso*. México, Alfaguara.

HUERTA, David

1987 "Monterroso y la melancolía". En *El Semanario*, suplemento de *Novedades* México, 27 de septiembre.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca

2000 *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

OGNO, Lia

1993 "Augusto Monterroso: la oveja negra de la literatura hispanoamericana". En *Cuadernos Hispanoamericanos: 511*, Madrid, ene.

OVIEDO, José Miguel

1987 "Monterroso en su diario". En *El Semanario*, suplemento de *Novedades* México, 1 de noviembre.

PARSONS, Robert

1989 "Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*). En *Hispania*, (American Association of Teachers of Spanish and Portuguese) Vol. 72:4. Dic.

RAMA, Ángel

1974 "Augusto Monterroso, fabulista para nuestro tiempo". En *Eco*: 165 (pp.315-319)

RUFINELLI, Jorge

1982 "Introducción" en Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio*. Madrid, Ediciones Cátedra.

SOSNOWSKI, Saúl

1979 "Monterroso: la sátira del poder". En *Zona Franca*: 19 (pp. 53-57).

VILORO, Juan; MONSIVAIS, Carlos; MATEOS, Adriana; ASSIMOV, Isaac et al.

1991 *Augusto Monterroso: Jinete a los 70*. Revista *Textual*: 26 México, jun.