

IN-TRASCENDENCIA TEXTUAL EN *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL* DE RICARDO PIGLIA

Palíndromos, acrósticos, anagramas, laberintos, etc., malabarismos lingüísticos con larga tradición, producen en el significante textual una duplicidad o pluralidad a menudo de sorprendentes efectos semánticos¹. Estas artes combinatorias ejercitan la destreza humana en la manipulación de signos; a veces, sin embargo, lo lúdico se convierte en supuesta revelación de ocultos designios, divinos (como en la Cábala), o del puro azar.

Otros juegos se dedican a escamotear el referente (como los enigmas y adivinanzas) o a transformaciones textuales más elaboradas (como la parodia); sin embargo, las alteraciones en la superficie del texto, las "aventuras del significante", suelen paradójicamente resultar las más desconcertantes².

¹ Véanse por ejemplo, E. CURTIUS, *European Literature and the Middle Ages*, Harper and Row, New York-Evanston, 1963; CARBONERO Y SOL, *Esfuerzos del ingenio literario*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1890, *passim*, y J. DÍAZ RENJIFO, *Arte poética española*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977, pp. 93-96 y 80. En todos ellos se dan ejemplos de juegos textuales. Algunos de estos son laberintos, o pentacrósticos donde a partir del centro de una cruz puede leerse el mismo mensaje en varias direcciones, en un texto que podría desarrollarse linealmente en miles de metros, aunque está así condensado en una pequeña superficie de una página. Carbonero da incluso una fórmula matemática para calcular la posible extensión de cada texto. También ANTONIO MACHADO (*Colección de enigmas y adivinanzas*, Baldaraque, Sevilla, 1880), bajo el seudónimo de "Demófilo", ha recopilado gran cantidad de enigmas y adivinanzas, juegos de escamoteo verbal dirigidos más al significado que al significante.

² ROLAND BARTHES, en *Essais critiques. 4: Les bruissements de la langue*, Éds. du Seuil, Paris, 1984, dice: "Comme s'il s'agissait pour l'auteur de nous représenter non des scènes imaginées, mais la scène du langage, en sorte que le modèle de cette nouvelle *mimesis* n'est plus l'aventure d'un héros, mais l'aventure même du signifiant: ce qu'il lui advient", p. 269. Y esa aventura consiste

En todos estos casos se plantean relaciones de transtextualidad, de una trascendencia textual que se manifiesta ya sea en superposiciones más o menos transparentes de textos, o bien en una génesis que procede de un architexto o/y progresa hacia él³.

En una extrema generalización, estas relaciones no serían sino la historia de la literatura, y aun de la humanidad, si es lícito concebir la historia como un libro en proceso de escritura.

Tanto en la Edad Media española como en el Siglo de Oro abundan ejemplos literarios de relaciones intertextuales de todo tipo⁴, aunque no con la intensidad y las connotaciones con que los textos actuales las frecuentan⁵. Ahora, más que en la litera-

en la generación de un sentido: según J. KRISTEVA, *Semeiotiké*, Éds. du Seuil, Paris, 1969, p. 285, la formulación lingüística, las innovaciones formulares, producen, como en la germinación de un cuerpo vivo, la progenitura de un sentido, y además: "Formule aussi pour mettre en relation le texte [...] les agents de transformation des systèmes de pensée [...] avec les grands codes sacrés sur lesquels l'humanité se règle au cours des siècles, et qui sous la forme de *formules-lois* dictent à l'idéologie ce que le signifiant opère sans le parler", *ibid.*, p. 286.

³ "Transtextualidad" llama GENETTE (*Palimpsestes*, Éds. du Seuil, Paris, 1982, p. 7), a la trascendencia del texto, incluyendo la architextualidad, conjunto según él, de categorías generales, trascendentes, de las que el texto procede. Llama palimpsesto al texto anterior en una serie. Para otros (Derrida, por ejemplo), architexto sería el estadio textual anterior a la separación entre significado y significante, unidad que se tiende a recuperar por el proceso de la escritura. Genette, en cambio, subraya la pluralidad: "Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence" (*ibid.*, p. 451).

⁴ LOPE DE VEGA en *Pastores de Belén* (véase *Prosa varia*, Librería Bergua, Madrid, t. 1), pone en boca de pastores diversos enigmas y jeroglíficos; también, juegos de mutaciones de letras, con trascendencia religiosa: "[...] por la boca de Gabriel mudó el Eva en Ave" (p. 130); otro personaje se refiere a la alteración de las letras en las Sagradas Escrituras como consecuencia de la Caída (p. 172). Por otra parte, las relaciones intertextuales (o paratextuales) suelen presentarse en los textos clásicos como un enjambre de poemas introductorios, de emisores y a receptores ficticios: en el *Quijote*, de Amadís de Gaula a don Quijote, de Oriana a Dulcinea; en *La Galatea*, al autor, por "varios ingenios"; en *Novelas ejemplares*, al lector. Ya en el siglo XX, en la edición Aguilar de las poesías completas de Rubén Darío, gran parte del Parnaso real de la época (Antonio Machado, Amado Nervo, etc.), provee un engarce laudatorio al autor y su obra, en una llamada Guirnalda liminar: en tres siglos, la ficción de emisores y receptores ha desaparecido de los paratextos. Y actualmente, esos paratextos ya no figuran como acólitos, la intertextualidad ha llegado a internalizarse en la obra.

⁵ Aparte de la vanguardia en general, y por supuesto los anagramas de Saussure (cf. JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971),

tura peninsular, es en la hispanoamericana donde se manifiesta sobre todo la intención lúdica en el manejo de la lengua.

A PARTIR DE BORGES

El tema de la intertextualidad es constante en la obra de Borges⁶. Sus juegos imaginarios han suscitado otros más concretos; por ejemplo, los de Cortázar: aparte del glíglico, o las aliteraciones de *Rayuela*, o de los juegos pronominales en "Las babas del diablo", en "Satarsa"⁷ hace de un palíndromo (*atar a la rata-atar a las ratas-Satarsa la rata*) el eje del cuento; además, en el epígrafe aparece otro palíndromo múltiple (*Adán y raza, azar y nada*). Estas trasposiciones de letras dejan entrever que una jugada de dados (o de letras) no abolirá jamás el sentido, o que el sentido se revela por obra y gracia del azar⁸.

Néstor Sánchez continúa con variaciones el juego de Cortázar: en *Cómico de la lengua (CL)* inscribe en el texto un criptograma formado por las letras sustituidas y evocadas por erratas⁹.

La novela que me ocupa, *Respiración artificial (RA)* de Ricardo Piglia¹⁰, publicada unos diez años más tarde que la de Sánchez, propone jugar con otra variante del mismo juego.

Indicios de un criptograma

Aquí también, como en Sánchez, hay un criptograma, y también las erratas proveen los elementos para formarlo. La alusión a la novela de Sánchez en palabras de uno de los personajes (*RA*,

el *Ulysses* de James Joyce es considerado el centro de irradiación de este lenguaje lúdico actual. También en Francia se practican frecuentemente las transformaciones textuales: GENETTE (*op. cit.*) se refiere en particular a exponentes actuales de esta tendencia, o no tan actuales, como RAYMOND QUENEAU, *Exercices de style* [1947], Gallimard, Paris, 1972. Actualmente, según parece, por lo menos en Estados Unidos, algunos discos grabados de música pop y rock, tocados al revés, pueden revelar mensajes "satánicos".

⁶ Cf. *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1965, y *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1968, en especial relatos como: "La escritura del dios", "Pierre Menard, autor del Quijote" y "La muerte y la brújula". En algunos de estos cuentos se imagina el desdoblamiento o la duplicidad de textos; en otros, la lectura de mensajes cifrados.

⁷ JULIO CORTÁZAR, *Deshoras*, Alfaguara, Madrid, 1983.

⁸ GENETTE, *op. cit.*, p. 57: "Un coup de dés jamais n'abolira le sens".

⁹ Cf. NÉSTOR SÁNCHEZ, *Cómico de la lengua*, Seix Barral, Barcelona, 1973; MARTA GALLO, "Néstor Sánchez: paradoja del cómico de la lengua", *RevIb*, 49 (1983), 943-953.

¹⁰ Las citas al texto corresponden a la edición de Pomaire, Buenos Aires, 1980. En adelante doy en el texto el número de página precedido de la sigla *RA*.

p. 148): “Un cómico de la lengua, eso era Lugones [...]”) sugiere la filiación del procedimiento.

De la existencia de este criptograma el texto de *RA* proporciona varias pistas. 1) Uno de los personajes, el senador Ossorio, se refiere a cartas y mensajes cifrados que espera recibir y a una “especie de voz”: “[...]el que la escuche y la descifre, podrá convertir este caos en un cristal traslúcido” (*RA*, p. 55). Lo que esa voz exprese “podrá formularse en una sola frase[...]. Como si uno dijera: El movimiento infinito, el punto que todo lo excede, el movimiento de reposo: infinito sin cantidad, indivisible e infinito” (*RA*, p. 56). El mismo senador aclara (para alivio del lector) que no se trata de esta frase, sino de algo por el estilo. 2) Hay otro personaje, Arocena, que según el senador intercepta esas cartas. Arocena aparece repetidas veces en el curso de la novela, tratando de descifrar el código de mensajes supuestamente ocultos en la variada correspondencia por él requisada (*RA*, pp. 92, 106, 118, 124-125). 3) Está además una lacónica alusión a un “Protagonista” (*RA*, p. 114), sin otra identidad, que trata de descifrar lo que lee: “De a poco el Protagonista comienza a comprender. Trata de descifrar, a partir de esas señales casi invisibles, lo que está por suceder”.

En significativa coincidencia, en *RA* se sugiere que la novela (o una de las muchas posibles que en ella se esbozan, en este caso la autobiografía de uno de los personajes) pertenece al género epistolar. Arocena, que lee y descifra cartas que no le están dirigidas, es en la ficción figura del lector de *RA*; como lo es también ese fugaz Protagonista, y en cierto modo el senador Ossorio.

Por otras alusiones del texto, colegimos: 1) que el criptograma es un mensaje que viene del porvenir (*RA*, pp. 55, 79, 85), lo cual se entiende si es el lector, los sucesivos lectores de *RA*, quienes habrán de com-ponerlo, o escribirlo, como resultado de la lectura; 2) que hay diferentes soluciones posibles, y no sólo una (*RA*, pp. 26, 27, 74): “Hombres ciegos hablan de una salida, no hay una sola salida”, dice en su estilo sibilino el senador; 3) que la formación del criptograma es anagramática (*RA*, p. 125, Arocena busca anagramas: “Raquel: anagrama de Aquel”), lo cual se explica como guía para el lector, puesto que las letras provistas por las erratas no aparecen en un orden tal que formen palabras.

Elementos para formar el criptograma

Si hay, como en *CL*, un criptograma en *RA*, tres tipos de complicaciones hacen ahora el juego más difícil: 1) además del orden

anagramático, 2) el que las erratas trasciendan el nivel tipográfico; y 3) sobre todo, el que algunas de las correcciones sean sólo posibles, y aun dudosas.

Fuera de las erratas tipográficas (algunas letras borrosas, ¿deben contarse?), los acentos “mal” puestos ya son errores ortográficos; pero si se trata de una palabra en francés con acento equivocado (*frère* por *frère*, por ej.), ¿significa que el posible criptograma puede tener palabras en francés? O bien, ¿es lícito contar como ausente una letra cuando la forma escrita refleja una fonética peculiar de un nivel de lengua (*pintao* por *pintado*, p. 128)? Otros “errores” parecen ser de construcción (“Ahora me doy cuenta que”, p. 43, etc.), aunque discutibles por ser normales en el uso corriente.

De esta manera, el texto problematiza la lectura; las palabras se presentan como por error con una grafía o combinación inusitada, anormal, en una especie de *travestissement* que provoca el des-conocimiento. A su vez, expresiones en lengua extranjera, “vestidas” en grafía fonética española, se hacen igualmente difíciles de reconocer (*teikirisi*, en la p. 185, es seguramente *take it easy*)¹¹.

El lector convertido en corrector ya empieza a sentirse demasiado inquisidor, aunque sin la fe de un inquisidor. Lo empuja y justifica el afán por recolectar los elementos para su criptograma, pero se pregunta hasta dónde puede y debe llegar.

Se problematiza la norma correcta: ¿se ha de seguir la norma académica o la del uso? En algunos casos, el supuesto dominio que el lector-corrector cree tener de una y/u otra norma trastabilla (¿*ornalla* u *hornalla*?: no está en el *DRAE*). Así, estos errores y erratas cumplen una función semejante a la de las citas apócrifas de Borges; pero si Borges juega con la erudición del lector (siempre dudosa), aquí se le hace dudar al corrector, de su propia lengua y de lo que cree saber de otras lenguas (*How're you do*, en la p. 123, hace pensar dos veces).

Con todo, la caza de errores y erratas, lejos de ser una cacería de brujas, se presenta como un juego previo, o una especie de prueba de iniciación, justificada como recolección de datos necesarios para descubrir el criptograma.

¹¹ RAYMOND QUENEAU, *op. cit.*, practica un juego semejante; también en sus novelas, donde algunos personajes hablan inglés traspuesto al sistema gráfico del francés, en una especie de escritura hablada.

Inventario y reglas combinatorias

El texto de *RA* genera, por sustituciones y ausencias de letras o de conjuntos de letras y de otros signos tipográficos, los elementos o gramas para la escritura del criptograma. El inventario de que se dispone depende de las decisiones tomadas en los casos de duda como los ya señalados; puede variar según el lector, y es por lo tanto aleatorio, aunque sólo hasta cierto punto, porque el texto impone sus propias restricciones: no hay ninguna errata ni error que provea ⟨v⟩, ⟨g⟩, ⟨j⟩, ⟨p⟩. El texto generado será entonces una especie de lipograma, puesto que no podrá tener esas letras.

Los gramas del inventario no funcionan, según entiendo, como los grafemas del alfabeto corriente porque no podrán usarse sino el número de veces que hayan aparecido (o desaparecido): si en el inventario hay *x* número de ⟨a⟩, en el criptograma habrá ese mismo número de ⟨a⟩, o menos.

Parece una regla implícita del juego que no es necesario usar todos los elementos dados: la diéresis será imposible usarla, si no existe ⟨g⟩, por ejemplo; claro está, si se escribe en español, a menos que se escriba en verso. Hay disponibles en el inventario acentos que sólo se usarían en francés: esto da la posibilidad de que el criptograma contenga palabras en otra lengua diferente del español, y hasta quizá que esté escrito en otra lengua; después de todo, no hay una sola salida posible, según el senador Ossorio.

El inventario por mí formado comprende 146 gramas¹². Algunos de ellos son dudosos, pero hubo que tomar una decisión; no todos han sido usados, según una de las reglas básicas antes formuladas, aunque sí el mayor número posible, para no alejarme demasiado de la regla de oro del anagrama perfecto, que exige el uso de todas las letras.

Otro problema que se presenta consiste en si debe seguirse un código cifrado para la combinación de los elementos. Arocena, en la novela, lo busca; después de varios intentos infructuosos consigue, según parece, encontrarlo (*RA*, pp. 124-125). Yo, lector no tan ejemplar, con menos práctica y capacidad aritmética, cabalística, lógica, o policial que Arocena, no he podido seguir sus razonamientos. Por otra parte, si hay un código, se impondría una sola solución, y no es ese el caso, ateniéndose a lo que dice Ossorio.

¹² Véase el apéndice con inventario de gramas. Marcadas con signo + están las letras que sobran; con -, las que faltan. He considerado también como elementos (aunque compuestos) las letras que se encuentran en metátesis, por ejemplo, tr/rt (*cuarto/cuatro*).

CRIPTOGRAMA(S)

Buscando la solución más a la manera de un juego de niños, son muchos los senderos que se bifurcan; dos de ellos, entre los posibles, y quizá de los menos plausibles, se transcriben a continuación:

Será/es/sería necesario ¿o acaso extremo azaroso? que se hablara/que hablaran de las muertes de héroes o de traidores que murieron en el exilio, o que no se exiliaron.

¿Será que sin dudas duele hablar no sin amor de la inocencia de los héroes que murieron de/en inhumanas torturas o se exiliaron en odioso azar sin ser traidores?¹³

Dejo aparte por el momento las consideraciones sobre la importancia de lo que estas versiones del criptograma digan, teniendo un poco en cuenta otra sugerencia del texto, en boca de uno de los personajes, Maggi: "Hay un secreto, pero no tiene ninguna importancia" (p. 27).

Sí la tiene en cambio lo siguiente:

1) En la génesis del criptograma, la postulación de la lectura como una serie de decisiones que deben ser tomadas, y además, de una lectura que es en última instancia una escritura.

2) El hecho de que puedan resultar muchas y diferentes versiones de ese criptograma que, sin embargo, el texto condiciona en parte.

3) Que en el proceso del juego, de la génesis del criptograma, se actualice lo dicho en el epígrafe: "Approach to the meaning restores the experience". Mientras busca organizar un sentido que ignora, jugando con letras, el jugador pasa de una conciencia de caos, o completa indiferenciación de y entre forma y sentido, hacia una paulatina configuración de un texto, de una forma y de un sentido que se van condicionando mutuamente¹⁴. La experiencia restaurada es la travesía misma de la significación.

¹³ Otras versiones, entre las muchas posibles: "Las ideas (no) se mueren solas de inanición o de exceso de amor o de odio"; o: "Humano azar, Historia diosa sin sabiduría"; o: "Desde dónde. Desde cuándo. Sin saber. Sin querer. Historia o azar"; etc.

¹⁴ Para BARTHÈS (*op. cit.*, pp. 73, 102), no hay definición de Texto, porque no se trata de un concepto sino de una travesía, que muestra el carácter ilimitado de una obra. YURI LOTMAN, *Analysis of the Poetic Text*, Ardis, Ann Arbor, 1976, p. 30, observa que el concepto "texto" es considerablemente más complejo para el estudioso de literatura que para el lingüista. Una de sus defi-

Relaciones con el texto generador

Entre texto generador (*RA*) y criptograma(s) generado(s) existe una relación de intertextualidad, puesto que un texto se inscribe en el otro. La pregunta que se plantea el lector-escritor es hasta dónde llegan los límites y alcances de esa relación, y la identidad y/o diferencia entre ambos.

Será/sería/es necesario ¿o acaso extremo azaroso? que se hablara/que hablaran de las muertes de héroes y de traidores que murieron en el exilio o que no se exiliaron.

¿Quién dice esto y a quién? Sin duda, el lector lo escribe, o lo com-pone. Diferentes lectores podrán com-poner diferentes variantes del criptograma, básicamente porque cada uno podrá barajar diferentes posibles inventarios. Pero ninguno de ellos será la voz que habla.

niciones, "the real data of an artistic work" (p. 29), considera como datos también las ausencias de recursos literarios ("minus devices") y lo que él llama "heavy" o "light" "holes" (¿vacíos densos y diáfanos?) de la estructura artística. La definición que adopta ("the entire sum of structural relations that have found linguistic expression") permitiría, me parece, considerar el (los) criptograma(s) como el producto de esos vacíos. Considerando en cambio la definición de TEUN A. VAN DIJK, este criptograma no debería ser llamado *texto*: "[...] únicamente las secuencias de oraciones que posean una macroestructura, las denominaremos (teóricamente) *textos*. Con ello, la palabra texto se convierte en un término no teórico que ya se corresponde sólo indirectamente con el empleo de esta palabra en la vida cotidiana", *La ciencia del texto*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1978, p. 55. Se trataría aquí de lo que él llama *serie textual*, o texto dialogístico (p. 166), integrado por el texto de la novela y la réplica del criptograma; con la particularidad de que el cuerpo literal del texto (sus letras) genera esa réplica. Por otra parte, para la conexión semántica entre ambos, es válido lo que VAN DIJK observa para el caso de resúmenes u otras reconstrucciones: "Si bien el hablante construye la estructura textual [aquí, el criptograma] en la memoria sobre la base de reglas lingüísticas (convencionales), de realidades textuales [y en este caso, además de contenido de *RA*, los limitados elementos gráficos de que dispone el lector-escritor], también lo hace sobre la base de sus propios *intereses, prejuicios, conocimientos, comprensión, objetivos*, etc." (*ibid.*, p. 206). Evidentemente, para las versiones del criptograma aquí dadas, los tópicos "traidor", "héroe", "exilio", "muerte", "tortura", han sido la selección por obvias razones de propios intereses, etc., aparte de que la memoria recuerda esos tópicos señalados en el texto generador. En cuanto a la experiencia del lector-escritor en la tarea de generación del sentido, MICHEL FOUCAULT dice: "[...] l'évidence insupportable que le langage nous arrive du fond d'une nuit parfaitement claire et impossible à maîtriser", *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, p. 54.

El lector-escrība se siente, mientras com-pone el mensaje, como quien tomara un dictado de una voz que no se oye (algo parecido dice el senador Ossorio). Los personajes que en *RA* son figuras del lector (Arocena sobre todo, pero hasta cierto punto también el senador Ossorio, o el Protagonista), todos com-ponen un mensaje, o tratan de hacerlo, pero como emisores vicarios o ancilares: ninguno conoce el sentido de esa escritura que intentan y de la que por lo tanto se encuentran alienados. Su intervención es hasta cierto punto una usurpación.

Por otra parte, quien lea el mensaje será el mismo que lo compuso, y a quien el mensaje no le está dirigido. Así, el lector-escrība (y sus figuras en *RA*) se encuentra en ambos polos del circuito de comunicación, desempeñando en ambos una función vicaria. La articulación dialógica resulta por lo tanto dislocada y sus participantes verdaderos, si los hay, están ausentes, sustituidos, como las letras en las erratas.

Semejante dislocación tiene también otras figuras en el texto de *RA*: hay cartas que nunca han llegado a su destinatario; anotaciones de diario personal o de cuaderno de bitácora que parecen no estar dirigidas sino al mismo destinador; hay fórmulas narrativas introductorias de estilo indirecto donde las superposiciones hacen intervenir tantas personas en la circulación del mensaje, que resulta difícil discernir quién dijo algo a quién (p. 168: "digamos, dice Renzi"; p. 194: "fíjese, me dijo, cuenta Tardewski"; p. 203: "porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski"; etc.)¹⁵.

También, el texto generador imita esta dislocación yuxtapo-

¹⁵ MORELLO FROSCH, "Significado e Historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia", en Hernán Vidal (ed.), *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, MN, 1985, p. 490, señala estas "citas de citas" y ve en esto una "insistencia en la cultura y la historia como algo traslaticio, transitivo y altamente socializado". JOSÉ SAZBÓN, "La reflexión literaria", *Punto de Vista*, 1981, núm. 11, p. 38, ve en esta "forma reflejante que expande hacia atrás la serie de los narradores" una nivelación de "la historia en curso y la historia transcurrida en el gesto único de la atribución". Yo me limito a ver en esa expansión una desarticulación del circuito de comunicación del mensaje mediante la superposición de emisores que termina por confundirlos o indiferenciarlos, des-autorizando así el mensaje. La historia consistiría entonces en las sucesivas etapas de des-autorización, pero también en las sucesivas etapas de desmantización y resemantización de las que el criptograma sería otro ejemplo. De todos modos, creo que mi interpretación complementa, y no contradice esas otras.

niendo textos no articulados por la narración; por ejemplo, cartas de emisores dispares, dirigidas a receptores ignorados que nunca las recibieron; el contenido de esas cartas permite establecer poca o ninguna relación entre ellas: Arocena supone que la próxima que caiga bajo sus ojos podrá hablar de “los peces de colores” (p. 124). El criptograma, aunque no hablara de los peces de colores, hablando de cualquier cosa, podría ser uno más de estos mensajes, adosado potencialmente al texto de *RA*; esto daría a la novela un carácter de obra abierta, en continuo movimiento o cambio, como el juego que propone uno de los personajes, Tardewski: “Hay que elaborar un juego[...] en el que las posiciones no permanezcan siempre igual, en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles[...]. Sólo tiene sentido lo que se modifica y se transforma” (p. 27).

Hay en *RA*, además de las cartas, una yuxtaposición de textos cuya forma original de producción ha sido la escrita, y que se transcriben o narran en la novela:

A.- Una novela ya publicada (*La prolijidad de lo real*), cuya publicación se presenta como el punto de partida de la narración en *RA*. Se encuentra transcrito el primer párrafo de esta novela ficticia, calificada como “parodia de Onetti”.

B₁.- Comentario sobre A de Maggi, en cartas al autor de A.

B₂.- En esas mismas cartas, comentarios de Maggi sobre un texto propio, en proceso, la biografía de Enrique Ossorio, un antepasado de los Ossorio.

C.- Notas de una especie de cuaderno de bitácora, escritas por Enrique Ossorio, para una autobiografía que posiblemente nunca escribió.

D.- Citas de *Mi lucha* de Adolf Hitler, aunque éstas leídas en voz alta por Tardewski a Renzi, de su libro de citas.

El grado de articulación que se establece entre estos textos varía: algunos carecen por completo de ella, por ejemplo C; otros tienen una fórmula introductoria, como para las cartas de Maggi a Renzi, cuyo texto irrumpe luego sin transición: “Un tiempo después me llegaba la primera carta. Primeras rectificaciones, lecciones prácticas (*decía la carta*)” (p. 17).

La articulación cero del criptograma con respecto al texto de *RA* sería semejante a la del subtexto C, o a la de las cartas que lee Arocena; o a la de los mensajes que espera recibir el senador, aunque nunca aparezcan, a menos que esos mensajes sean los que los lectores-escribas puedan componer. Hay, sin embargo, una diferencia: el criptograma está generado por todos los subtextos

que se presentan en *RA*, como si todos ellos cooperaran hacia una unidad, siendo el resultado este hipertexto autógrafo¹⁶.

Relaciones semánticas y pragmáticas

El cuerpo (las letras) del texto, o de los fragmentos que forman el texto de *RA*, genera, mediante el proceso de lectura-escritura, el criptograma. Resulta difícil determinar si sus diferentes versiones, o re-co-lecciones, son transformaciones de una especie de archicriptograma (de ser así, entonces sí habría efectivamente una sola salida), o si cada se-lección recoge diferentes líneas de sentido que recorren, como arborescencias de nervios, todos los fragmentos del texto generador.

Las dos versiones aquí dadas del criptograma tratan de traidores, héroes, muerte/morir/tortura, exilio, azar, necesidad; todos, tópicos comunes a los diferentes textos que confluyen en *RA*: la autobiografía de Enrique Ossorio; la biografía del mismo Ossorio, en la que trabaja Maggi (Enrique Ossorio, no el senador Ossorio, es un patriota, o quizá un traidor, que vivió y confabuló en la época de Rosas, y murió en el exilio); etc. Maggi, por su parte, parece una versión un tanto paródica de cualquier patriota del partido radical; pero además traiciona a su esposa, traición que se presenta un tanto justificada en la novela. Arocena es posiblemente un siniestro funcionario policial que trata de encontrar algún hilo subversivo en las cartas que escruta. En esas cartas se alude a inesperadas "internaciones", a gente en diáspora comparable a la de la generación argentina del 37. El criptograma generaliza estos tópicos de la ficción hacia la no ficción, en la historia pasada de la época de Rosas y actual de la época del proceso.

Pero la novela está dividida en dos partes, y estos tópicos constituyen materia sobre todo de la primera. La segunda parte está ocupada casi totalmente por un diálogo entre Emilio Renzi (sobrino, corresponsal, y hasta cierto punto biógrafo de Maggi) y Tardewski (polaco exiliado amigo de Maggi). Mientras esperan a alguien (Maggi) que nunca llega, y en la acumulación de

¹⁶ Dice GENETTE (*op. cit.*, p. 14): "J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*". Según él, son géneros hipertextuales la parodia, el *travestissement*, el pastiche; el rasgo común que señala para todos ellos, la discordancia, podría equivaler a la dislocación que yo señalo para *RA*. También Genette se refiere a hipertextos alógrafos y autógrafos (p. 61): ejemplo de autógrafo, el palíndromo; también, el criptograma inscripto en *RA*.

discursos sobre discursos que caracteriza este diálogo, Tardewski se refiere a un proyecto de investigación que lo fascina: el posible encuentro ocurrido en Praga entre Kafka y Hitler, y la relación entre la obra de ambos. Tardewski lee a Renzi citas de uno y otro; se presenta así un contrapunto entre dos discursos, y dos actitudes frente al lenguaje: el dictador y el escritor; el que habla frente al que sabe escuchar; el que dicta frente al que se siente privado de voz y para quien el ejercicio del lenguaje significa una ardua ruptura del silencio; el poder frente a la impotencia; la razón dogmática frente a la razón crítica (*RA*, pp. 252, *passim*).

De esta confrontación es reflejo (quizá parodia)¹⁷ la diferencia entre la actitud de Arocena y la del lector de *RA*: Arocena, con las cartas que intercepta, ejerce un poder y violenta un texto; el lector de *RA* juega: juega una impotencia semejante a la que sentía Kafka, ante letras dispersas de un alfabeto mutilado, tratando de romper el silencio de una ausencia de sentido, escuchando una voz que no se oye.

Si bien el texto del criptograma selecciona tópicos presentes sobre todo en la primera parte del texto generador, el re-co-lector-escrība refleja y actúa el mensaje fundamental que la segunda parte mimetiza: la lectura, no como apropiación del discurso de otros, sino como laboriosa re-co-lección de un sentido en continua desconstrucción y reconstrucción, en la historia.

Desde siempre, textos generan textos, en vertientes que fluyen y confluyen en todas direcciones. En el significante y/o en el significado, la transtextualidad se manifiesta y opera constantemente. *RA* lo atestigua: desde el epígrafe de Eliot¹⁸, pasando

¹⁷ Digo parodia, o mejor, rasgo paródico, por el cambio de situación de los personajes (Kafka-Hitler→lector de *RA*-Arocena) que da GENETTE (*ibid.*, p. 160) como característica de la parodia. También, según su definición de parodia: "transformación lúdica de un texto singular" (p. 165), o "transformación textual de función lúdica" (p. 49), el criptograma sería parodia del texto generador; además de metatexto, por ser su comentario. Aparte de todo esto, una curiosa coincidencia: *Algarabía*, de JORGE SEMPRÚN (Plaza y Janés, Barcelona, 1982), imagina un encuentro entre Rimbaud y Karl Marx.

¹⁸ Véase de THOMAS S. ELIOT, *Four Quartets*, "The Dry Salvages": "[...] but the sudden illumination / We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form, beyond any meaning" (*The Complete Poems and Plays*, Harcourt, Brace and World, New York, 1971, p. 33). Precisamente esto le ocurre al lector-escrība de *RA*: tratando de acercarse, o llegar, a un significado que desconoce, en la solución del criptograma, restaura la experiencia de siempre, y siempre diferente, la del hombre en el acontecer histórico. Otra es la opinión de MORELLO FROSCH (*op. cit.*, p. 491), quien considera que este epígrafe define la

por la estructura textual de la novela, hasta el argumento que narra, más que una anécdota, el acontecer de textos, posibles, ficticios o reales¹⁹.

RA está hecho de transtextualidad: diferentes textos en yuxtaposición, superposición, transcripciones de citas, de cartas, de notas. La falta de articulación entre esos textos está subrayada hasta el punto que ese hiato, casi abismal, parece lo más importante en esta trascendencia textual.

Com-poniendo en el criptograma letras dispersas de esos miembros dislocados, la lectura opera en ese abismo una trascendencia en profundidad, una in-trascendencia. Haciéndolo, restaura el sentido de la lectura; poco importa qué diga el criptograma, lo que importa es que com-poniéndolo se transmite ese otro mensaje: la restauración de la experiencia de la lectura misma como ejercicio lúdico del arduo privilegio humano del lenguaje.

MARTA GALLO

University of California, Santa Barbara

APÉNDICE

Fe de erratas

p. dice	debe decir	inventario de gramas
14 oirla	oírla	--
15 M'hija	Mi hija	-i
15 Coca	la Coca	-la
16 defálco	desfalco	-s
16 Ninguno/.../ de los que estuvo	estuvieron	-ieron/ + o
18 M'hija	Mi hija	-i
22 enterarte que	...de que	-de
23 mamao	mamado	-d
24 Caruhé	Carhué	-hu/ + uh

dialéctica central entre dos tipos de experiencia (la actuación histórica y la experiencia literaria). MARIO CESÁREO ("Cuerpo humano e historia en la novela del proceso", en Hernán Vidal, ed., *op. cit.*, p. 521) lee a su vez este epígrafe como referencia a "la necesidad de una reconstitución de un pasado como posibilidad explicativa de lo actual"; yo lo veo más como una propuesta de configuración de un futuro (textual) que reelabora significados, o quizá los parodia, como ocurre con la historia.

¹⁹ Un proyecto de Tardewski, en *RA*, es escribir una novela hecha de citas (*RA*, p. 20).

p. dice	debe decir	inventario de gramas
25 un ala	una ala	-a
25 ningún	ningún	-n
27 el	él	-¿
29 Cavar	cavar	+ mayúscula
32 unos de sus hombres	uno de sus hombres	+ s
33 corroído	corroído	-¿
34 la libertar	la libertad	-d/ + r
35 hubieran transcurridos	...transcurrido	+ s
38 saludos míos.	...míos?	-?/ + .
41 encontraría	encontraría	-r
41 O al menos	¿O al menos	-¿
42 maistro	maestro	-e/ + i
43 me doy cuenta que	...cuenta de que	-de
43 Hermann	Herman	+ n
43 convencido que	...de que	-de
44 siguiente	siguiente	-i
44 Marcel	Marcelo	-o
46 <i>petit fête</i>	<i>petite fête</i>	-e
47 Frans	Franz	-z/ + s
58 convencido que	...de que	-de
61 M'hijita	Mi hijita	-i
61 agüaitando	aguaitando	+ ¨
61 santigüó	santiguó	+ ¨
67 espúrea	espuria	-i/ + e
67 la que han producido	las que han...	-s
68 calidad	cualidad	-u
74 oirlo	oírlo	-¿
75 de todo.	de todo?	-?/ + .
78 Nepumeceno	Nepomuceno	-o/ + u -u/ + e
78 descencia	decencia	+ s
83 oirnos	oírnos	-¿
84 disenciones	disenciones	-s/ + c
86 esa clase de hombre tendrán	...tendrá	+ n
103 Ann	An	+ n
104 Espero esta carta la recibas	...que ésta carta...	-que
104 Tiene miedo que	...miedo de que	-de
105 a la final	al final	+ a
105 habría	habría	+ e
105 escuende	esconde	-o/ + ue
105 m'hijo	mi hijo	-i
105 encima un alambre	encima de...	-de
105 pa' calentar	para...	-ra
106 a la final	al final	+ a
106 ornallas	hornallas	-h
106 Winneshurg	Winesburg	-b/ + h/ + n
110 aclarados	aclaradas	-a/ + o
113 Las crisis	La crisis	+ s
115 los cabaret	...cabarets	-s
116 Hay momento	...momentos	-s
117 <i>frère</i>	<i>frère</i>	-¿ + ¿

p. dice	debe decir	inventario de gramas
118 Reconstuyó	Reconstruyó	-r
119 oído	oído	-z
120 novel	novela	-a
123 <i>how're you do</i>	<i>how're you</i>	+ do
131 Tardowski	Tardewski	-e/ + o
131 a mí	a mí	-z
136 imarginarse	imaginarse	+ r
146 las (s borrosa)	las	-s
153 burócatas	burócratas	-r
157 <i>Un énigme</i>	<i>Une énigme</i>	-e
158 " "	" "	-e
160 integrar	integrar	-r
160 desde cuánto	...cuándo	-d/ + t
162 La ideas	Las ideas	-s
162 no es Fourtol	no es de...	-de
167 coinciliación	conciliación	+ i
168 destruye (e borrosa)	destruye	-e
168 lo (o borrosa)	lo	-o
170 masa (a borrosa)	masa	-a
170 una manejo	un manejo	+ a
170 Guiraldes	Güiraldes	-"
170 en (n borrosa)	en	-n
170 transformada (r borrosa)	transformada	-r
171 es estilo	el estilo	-l/ + s
172 un máquina	una máquina	-a
173 <i>naïf</i>	<i>naïf</i>	-"/ + ^
178 mismos	mismos	-i/ + e
184 el digo	le digo	-le/ + el
185 aprosima	aproxima	-x/ + s
187 espectáculo	espectáculo	-c
187 abajo la parra	abajo de...	-de
188 aprosima	aproxima	-x/ + s
188 a la final	al final	+ a
193 a los lejos	a lo lejos	+ s
195 costumbres (o borrosa)	costumbres	-o
196 un fracasado[...] <i>ven</i>	... <i>ve</i>	+ n
199 pudiera	pudiera	+ e
207 Russel	Russell	-l
207 " "	" "	-l
207 estaba convencido que	...de que	-de
208 darse cuenta dónde	...de dónde	-de
209 despues	después	-'
210 expectativa	expectativa	-x/ + s
211 naides	nadie	+ s/-di/ + id
212 tipos de escapaban	tipos que escapaban	-que/ + de
215 manejado (m borrosa)	manejado	-m
217 Ortiga	Ortega	-e/ + i
217 éste filósofo	este filósofo	+ '
218 pintao	pintado	-d
220 cuenta...que quien	...de que quien	-de
221 Ortíz	Ortiz	+ '

p.	dice	debe decir	inventario de gramas
222	universit-	universitario	-ario
223	convencerme que	...de que	-de
223	cuenta...que	...de que	-de
227	dicidí	decidí	-e/ + i
228	<i>curriculum</i>	<i>curriculum</i>	-m/ + n
228	Tardowski	Tardewski	-e/ + o
228	"	"	-e/ + o
230	le sucede	les sucede	-s
230	peor,-	peor,	+ -
231	un cualidad	una...	-a
238	Tardowski	Tardewski	-e/ + o
247	averiguar	averiguar	+ "
252	nos interesa los...	nos interesan los...	-n
253	unos día	unos días	-s
255	depués	después	-s
256	Joachin	Joachim	-m/ + n
256	huída	huida	+ ´
257	Brief	Briefe	-e
258	arrastrando	arrastrado	+ n
261	compendiera	comprendiera	-r
262	se encontraron	se encontraba	-ba/ + ron
264	oír...oír	oir...oir	+ ´/ + ´
266	"	"	+ ´
267	"	"	+ ´
268	un aria	una aria	-a
269	oír	oir	+ ´
269	un aria	una aria	-a
269	reirse	reírse	-í
270	cuarto	cuatro	-tr/ + rt
273	despues	después	-´
273	ésto	esto	+ ´