

DISCURSOS DE LA SUBJETIVIDAD: LA CRÍTICA DE LOS ESCRITORES

Por: Ana Cecilia Olmos
Universidade de Sao Paulo
e-mail: anaolmos@usp.br

Acerca del ensayo y la crítica literaria

La escritura del ensayo, afirma Comte Sponville, no tiene otra pretensión de parte del autor que "escribir lo más cerca de sí mismo". Y nos explica: "[así] como escribía Montaigne, lo más cerca posible de la vida real, con sus angustias, sus incertidumbres, sus más o sus menos, lo más cerca de su esencial fragilidad, su esencial finitud, su esencial y definitiva improvisación" (1999: 9-10). Estas palabras me permiten no sólo recuperar el magisterio de Montaigne para hablar del ensayo, sino, también, recordar las reflexiones fundantes de Lukács y Adorno con relación a esta forma discursiva¹. Según lo expuesto por estos autores, sabemos que el ensayo se caracteriza por la enunciación subjetiva de un pensamiento cuya configuración se define por la apertura, la fragmentación, el dinamismo e, incluso, por una cierta arbitrariedad que evoca la disponibilidad infantil frente a lo lúdico.

En efecto, la espontaneidad, ese gesto que reproduce la "esencial y definitiva improvisación" de la vida, es una de las marcas fundamentales del ensayo en la medida en que, al negarse a adoptar una vía metodológica y un régimen de certezas, transforma en escritura un pensamiento que -dinámico y provisional- cuestiona la idea de verdad absoluta, como saber ya sancionado sobre lo real, para sostener la posibilidad de una verdad relativa. Por cierto, estos rasgos del ensayo, la improvisación, el dinamismo conceptual y la ausencia de certezas categóricas, están directamente ligados al predominio de esa enunciación subjetiva que permite cuestionar la figura del autor como origen positivo y exterior al texto y sostener la idea de una subjetividad que se construye en el proceso de escritura. En otras palabras, si aceptamos la idea de Comte Sponville de que escribir ensayo es "escribir lo más cerca de sí mismo", podemos afirmar que esta forma discursiva hace evidente que la subjetividad no se configura en términos de sustancia sino de construcción del discurso. Tal como lo explica Barthes: el sujeto no es una "plenitud individual" ya dada que puede expresarse, o no, en el lenguaje; por el contrario, en una relación intrínseca con el lenguaje, el sujeto se constituye en la propia instancia de enunciación (2003:225). Es a esto a lo que se refiere Kaminsky cuando afirma que en el ensayo, en tanto escritura que hace posible el "re-encuentro con las vivencias de la vida", el autor nunca trasciende el texto porque su pensamiento crea en él (2000:200-204).

El ensayo, entonces, como forma discursiva, renuncia a procedimientos definitivos y evidencias conclusivas para hacer del acto de escritura -es decir, de esa instancia de enunciación en que se configura la subjetividad- su momento inicial y último. Es a partir de estas ideas, aquí rápidamente esbozadas, que quiero pensar los ensayos literarios de los escritores que también transitan, y en algunos casos con mayor frecuencia, el ámbito de la ficción. Podría, en principio, sostener que los ensayos literarios de los escritores dan lugar a la enunciación directa de una subjetividad que suele enmascarse en las instancias mediadoras del narrador y del personaje cuando se trata de escribir ficción. Es exactamente en estos términos que Aira (2001:12-13) describe el pasaje de la ficción al ensayo: como el acto que exige realizar un delicado gesto quirúrgico que elimine esas mediaciones para permitir la inscripción de una subjetividad directa inherente a la escritura ensayística. Muchos autores han desarrollado su proyecto estético a partir de este juego de posiciones de enunciación discursiva que asumen o enmascaran la subjetividad y, desplazándose de la ficción al ensayo, han ejercido la crítica literaria, no con un sentido normativo ni aleccionador, sino con el claro propósito de diseñar caminos que remiten a la experiencia de la lectura y, también, a su propia escritura (Perrone Moisés, 1998,11). En otras palabras, en algún punto de su práctica, los autores abandonan las simulaciones de la ficción y se hacen cargo de una enunciación directa que habla de sus experiencias como lectores y, de esa forma, expanden el campo de su escritura en un evidente gesto auto-reflexivo.

En la literatura argentina de las últimas décadas, es posible reconocer que muchos de sus escritores trazan un camino de doble mano entre el ensayo literario y la narrativa ficcional. Saer, Piglia, Gusmán, Aira, Libertella, entre tantos otros, adoptaron la forma del ensayo para exponer sus reflexiones literarias que, indiscretas, revelan sus filiaciones, sus rechazos, sus hábitos y, a veces, como dice Saer, "sus prejuicios disfrazados de conceptos" (1999,11). Pero, sobre todo, con estos ensayos, los autores afirman que los actos de leer y de escribir son inseparables y que, en el reverso de la escritura, se oculta la escena de la lectura como un acto que conmociona; un acto que, como afirma González, agita la conciencia y "pone a luz ciertos temblores de la subjetividad"².

Son variadas las formas que pueden asumir estas conmociones de la subjetividad provocadas por la lectura. Creo que Barthes describe una de ellas cuando afirma que, en el acto de la lectura, el escritor enfrenta un objeto que no es la obra literaria, sino el propio lenguaje (2003:225). Él explica que leer es desear la obra en el sentido de rechazar la idea de duplicarla más allá de otra habla que no sea la propia habla de la obra; pasar de la lectura a la escritura significa cambiar de deseo y no desear ya la obra, sino el propio lenguaje. "¿Cuántos escritores sólo escribieron por haber leído? ¿Cuántos críticos sólo leyeron para escribir?", se pregunta Barthes (231). La zona de indefinición que esas preguntas diseñan entre la experiencia de la lectura, la práctica de la crítica y la escritura de ficción es reconocible en la obra de los autores argentinos antes mencionados, sea porque la crítica literaria evoca el universo de las ficciones, porque la ficción hace del discurso crítico su materia narrativa o, inclusive, porque el discurso crítico asume su condición de construcción ficcional.

Tal vez sean las posiciones teóricas del postestructuralismo francés, contemporáneas a la producción de estos escritores, las que permiten pensar mejor estos desplazamientos entre la ficción y el ensayo literario. Recordemos que la formulación de nociones como la de *escritura* de Barthes borró las distinciones discursivas de estas prácticas al dismantelar la pretendida objetividad de los métodos de análisis estructurales y reinscribir la subjetividad del crítico en un trabajo de escritura que explora sus propios procedimientos de significación. En otras palabras, el concepto de *escritura* de Barthes explicitó la conciencia de que los actos de leer y de escribir son inseparables y, por lo tanto, permite pensar la crítica como una modalidad discursiva que, fundada en el acto de la lectura, transita por los imprecisos límites de lo literario. Todo indica que la fisura epistemológica que se abre en el pasaje del estructuralismo al postestructuralismo diseña un espacio apropiado para pensar estos desplazamientos discursivos; no porque la práctica de la crítica haya sido desconocida por los escritores que, sabemos, la ejercen por lo menos desde el romanticismo, sino porque ese concepto de *escritura* que borró las jerarquías discursivas colocó al ensayo literario en las fronteras y, en algunos casos, en el centro mismo de las ficciones. Quisiera aclarar que con estas apreciaciones no pretendo limitar la práctica de la crítica literaria de los escritores a este particular momento de quiebre epistemológico, sino iluminar y examinar los desplazamientos que realizan entre el ensayo de crítica

literaria y la ficción a partir de la noción teórica de *escritura* que, según lo expuesto por Barthes, se sostiene en la idea de que el sujeto no es anterior al acto de la escritura sino que se constituye como contemporáneo a ella, efectuándose y afectándose por ella (1984: 37-38).

En efecto, por un lado, el concepto barthesiano desmantela la noción de un sujeto positivo y exterior a la escritura y, por lo tanto, como lo señalé con relación al ensayo, permite pensar la configuración de la subjetividad como un proceso inherente al acto de escribir. Por otro lado, al reinscribir al sujeto en la enunciación del discurso de crítica literaria, postula la reversibilidad de los actos de leer y de escribir borrando, así, las jerarquías discursivas que separaban la práctica crítica de la ficción. Sin embargo, no se puede ignorar que en términos teóricos la radical amplitud del concepto de Barthes disuelve distinciones genéricas (entre el ensayo y la novela, por ejemplo) que, en las prácticas discursivas de algunos escritores, aunque apuesten a la hibridez textual, aún son reconocibles. No es mi intención, en esta oportunidad, preguntarme acerca de la vigencia o prescripción de las teorías francesas en el campo literario argentino, pero sí creo conveniente tener en cuenta eventuales desplazamientos del concepto al ponerlo en diálogo con proyectos literarios específicos.

Luis Gusmán: escribir la lectura

Concientes de que los actos de leer y de escribir son reversibles, los escritores argentinos de las últimas décadas exploraron - con diferentes grados de radicalidad- esas zonas de indefinición genérica que aproximan el ensayo literario y la ficción. Tal vez sea Luis Gusmán uno de los escritores que más exploró, en los años 70 y 80, esos espacios de disolución discursiva que activaban las nociones teóricas del postestructuralismo francés. Como él mismo afirma, al comienzo de su trayectoria, "padeció", "usurpó" y "aprovechó" al máximo la idea de que la crítica es literatura estableciendo una relación de inseparable intimidad entre las diferentes formas que puede asumir el discurso (2000:46-47). Sin embargo, en una elaboración posterior de estas posiciones, Gusmán reconoce que la crítica literaria, "como género superpuesto al problema singular de la lectura", mantiene un grado de absoluta diferencia con la ficción y que, por lo tanto, debe asumir su condición de enunciación singular y provisoria. Con esta inflexión, explicada en estos términos hacia los años 90, Gusmán recupera la forma del ensayo como pauta genérica diferenciada y específica para la crítica literaria. Es posible reconocer estas posiciones en los numerosos textos críticos que el autor diseminó en diferentes revistas literarias, pero donde se hace más evidente la adopción de esa enunciación subjetiva, singular y provisoria, inherente a la forma del ensayo, es en dos de sus libros, *La rueda de Virgilio* (1988) y *La ficción calculada* (1998), que se configuran según la pauta genérica del ensayo, pero que no por eso dejan de dialogar con el universo de su ficción.

De carácter beligerante, la trayectoria literaria de Gusmán comenzó, en los años 70, con la adopción de posiciones de ruptura en el campo literario argentino. Fundador de la revista *Literal* (1973-1977), este escritor adhirió plenamente a una concepción de la literatura que privilegiaba la materialidad de la lengua y afirmaba, de forma radical, la imposibilidad de lo real fuera de ella. El grupo de escritores que este título reunía colocó en circulación una concepción de la literatura que se sustentaba, con exclusividad, en la idea de que "el continuo de lo real es organizado por la discontinuidad del código" y que, por lo tanto, "para cuestionar la realidad en un texto es preciso comenzar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue" (Libertella, 2002, 24). La primera novela de Gusmán, *El frasquito* (1973), actualizaba en el ámbito narrativo esta idea de literatura al eliminar, de forma extrema, todo vínculo posible con el destino seguro y tranquilizador de un referente ya dado, es decir, definido en una instancia previa al lenguaje. Como explica Giordano (1999,65), el carácter fragmentario, discontinuo y aleatorio de la novela llevaba al límite su condición de legibilidad y dejaba claro que para Gusmán la literatura no debía asumir ningún compromiso con la realidad, dado que esta es irrepresentable; pero sí debía asumir el desafío de experimentar estéticamente a partir de esa imposibilidad y hacer de esa experimentación una estrategia de potencia negativa que cuestionase las versiones ya establecidas acerca de lo que es la realidad. En un evidente diálogo con el psicoanálisis, en particular con las tendencias lacanianas, y en una clara disputa estética y política con el realismo, al publicar esta novela, Gusmán cuestionaba, en última instancia, todo uso instituido e institucionalizado del lenguaje y proponía, para la palabra literaria, un lugar de enunciación diferenciado, de provocación, para ser más exactos: "un lugar donde la sociedad no tiene nada para decir", según afirmaba uno de los editoriales de la revista *Literal* (Libertella, 2002, 28).

Es conocido que la publicación de *El frasquito* provocó reacciones extremas de adhesión o rechazo en el campo literario argentino. Quienes festejaron su irrupción valoraron en la novela el fuerte carácter vanguardista que, al poner en crisis los usos convencionales del lenguaje, desconcertaba de forma violenta al lector. Se trataba de un gesto provocador que, como bien describe Giordano, se sostenía en "el recurso de la mezcla de códigos y registros como estrategia compositiva. Letras de tango, crónicas policiales, diálogos de películas de Gardel, chistes soeces, lugares comunes del imaginario religioso popular, clichés léxicos y sintácticos del habla más vulgar se mezclan, fragmentados y desprovistos de referencia, con versos de poetas latinos, con tópicos y giros de estilo que recuerdan la literatura de Borges o de Beckett" (1999, 75).

Pero más allá de este efecto de extrañamiento que la composición experimental de la novela buscaba y provocaba, lo que me interesa comentar es cómo esta ficción aparece, una vez más, en el conjunto de la obra de Gusmán, re-escrita desde otra posición enunciativa. En 1988, el autor publica *La rueda de Virgilio*, un ensayo de carácter autobiográfico en el que se propone contar su vida a partir de la relectura (o re-escritura, podríamos decir) de sus libros. Este ensayo, nos dice el autor, "es la forma invertida de *El frasquito*. Que cuenta al revés la misma historia. Ahí ya estaba escrito: 'es la voz del mellizo, contando por mi boca, mi propia historia'. Ahora es necesario que la mía cuente la del gemelo muerto. Ese que la ficción necesitó muerto de entrada" (51). Este desplazamiento de la posición enunciativa, de la voz del gemelo muerto a la propia voz de Gusmán, le permite al autor revelar la proximidad biográfica que sostuvo la escritura de su primera novela. Al conocer este dato me pregunté si la clave ensayística de esta re-escritura no acababa reorganizando el relato y, por lo tanto, neutralizando esa "potencia de negatividad" que se agazapaba en la forma experimental del texto literario. Este podría ser el efecto de lectura de *La rueda de Virgilio*, sobre todo si atendemos a las palabras del autor cuando en la introducción afirma que escribirá sobre sus libros, desplegando "el movimiento de esa rueda, en el estilo tan teresiano que permite que el cruce de los sentidos, las metáforas sinestésicas, se ofrezcan en una intensidad menos abrupta, en una violencia más atenuada del contraste" (11). Para responder a la pregunta, creo que, aunque disminuya la intensidad de las imágenes y atenúe la violencia del contraste, este ensayo no hace transparente lo que antes fue relatado de modo oscuro y, por momentos, incomprensible; apenas da lugar a la expresión de una voz singular, la de Gusmán, que impedida por la pauta genérica de enmascarse en las instancias mediadoras del narrador o del personaje expone las conmociones de la

subjetividad, y a su vez -al releer la novela- actualiza la experiencia que dio lugar a la escritura. La enfermedad y la muerte de su padre se encuentran, como experiencia, por detrás de la escritura de la novela. Guzmán nos cuenta:

La publicación de mi primer libro, *El frasquito*, coincidió con su agonía y su muerte. Recuerdo que en relación con el escándalo que produjo la aparición del libro, me llamó por teléfono para decirme con la voz enronquecida por el cáncer: "¡Cómo nos hiciste quedar!". Sólo pude responderle, atenuando mi insolencia, producto de la juventud y de un éxito efímero, amparándome en la interrogación: "¿Acaso no fue eso lo que pasó?" (13).

La imposibilidad de reconocerse en la monstruosidad del relato lleva al padre a increpar a Guzmán con un reclamo de carácter moral. El escritor consigue dismantelar el reproche porque sabe que lo que hace verdadero al relato de una vida es la posibilidad de contarla desde múltiples versiones³. Al releer *El frasquito*, Guzmán deja claro que la monstruosidad estética de la novela configura una verdad biográfica provisoria, es decir, apenas una de las posibilidades de relatar su vida. Pero tal vez la más eficaz, porque apela a la potencia de significación de la forma estética que, liberada de un referente definido, acentúa la literalidad del lenguaje y puede evocar, con intensidad siempre renovada, la violencia que la injuria de la condición bastarda imprimía en su vida⁴.

En *La rueda de Virgilio*, Guzmán revisa no sólo los libros que había escrito hasta la fecha, sino los que había leído (Gide, Kafka, Faulkner, Rilke, Lezama, Borges, pasan por estas páginas) y, también, los que proyectaba escribir. Con relación a estos últimos, "el porvenir de lo escrito" como él los llama, anuncia un título en el que promete trazar una genealogía que, desprendida del "árbol del lenguaje", le permitirá sustituir esa "genealogía demasiado reciente, despojada, vacía, que [él] poblaba de parientes de sangre real" en sus primeros libros de ficción (12). No puedo asegurar que *La ficción calculada* (1998), libro de ensayos críticos publicado diez años después, sea el título prometido, pero las lecturas que allí se despliegan permiten afirmar esto ya que diseñan una genealogía literaria en evidente diálogo con la escritura ficcional del autor. En efecto, en este libro de ensayos es posible reconocer aún la radicalidad de la concepción de la literatura que sostiene la obra de Guzmán, y que también atraviesa esa genealogía literaria en la que pretende reconocerse. Aquí él explicita la idea de que "el pensar siempre está subsumido a la fatalidad de la lengua" (12) y, con esta afirmación, trae a un primer plano, una vez más, la primacía de la lengua al ámbito de lo literario.

La tarea del artista, afirma Guzmán recuperando su lectura de Joyce, es interrogar a su época en cuanto a la verdad y hacerlo según un cierto método que él denomina "política de la lengua"; un método que le permite al escritor no sólo cuestionar a su época sino, también, insertarse en una tradición literaria determinada (*Joyce, la lengua de los proscritos*, 31-50). Esta es la problemática que organiza tanto el libro de ensayos como la genealogía en la que se reconoce el autor. Entre otras, Guzmán reúne aquí sus lecturas de Musil, Kafka, Joyce, Flaubert y, en todas ellas, coloca la pregunta que moviliza su escritura: cuál es el uso que se hace de una lengua en una época determinada. A partir de ese interrogante, Guzmán intenta desvendar "la política de la lengua" que orientó la práctica de escritura de estos autores y, en una nítida referencia a su propia práctica, rescata y valora los usos subversivos del lenguaje, aquellos que, en palabras de Joyce, cuestionan "el lenguaje de la vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada" (34). Al leer estos ensayos de Guzmán, es inevitable pensar en sus ficciones que -como lo señalé con relación a *El frasquito*- cuestionan los usos estereotipados de la lengua y de los modos de representación literaria de su época. Podríamos decir (volviendo a Joyce, esa lectura que tanto conocía a este autor) que para Guzmán representar el "lenguaje del sueño" es el modo de hacer literatura, es decir, activar "una operación poética que les haga perder [a las palabras] su significación obvia para hacer entrar [a la lengua] en otra circulación" (40).

Aunque Guzmán nunca haya desistido de estas posiciones teóricas extremas y de estas genealogías literarias marcadas por un uso subversivo del lenguaje, su narrativa fue adoptando formas que, de a poco, se fueron distanciando de aquellas primeras experiencias radicales que llevaban el relato al límite de su legibilidad. En 1983 publicó *En el corazón de junio*, cuyo acentuado carácter experimental permite trazar una continuidad estética con *El frasquito* y, al mismo tiempo, reconocer la sustitución de las genealogías familiares por las filiaciones literarias del autor. Me refiero a ciertas presencias literarias (Joyce, fundamentalmente) que, en esta novela de 1983, van más allá del procedimiento poético para transfigurarse en materia narrativa. Sin embargo, en 1999, al reeditar *En el corazón de junio*, Guzmán incorpora algunas modificaciones en el texto que, como él mismo explica en el prólogo a la nueva edición, intentan colocar en un plano de igualdad "la escritura y la fábula"⁵. Retomando la distinción joyceana, se podría decir que esas alteraciones realizadas por el autor muchos años después buscan inscribir las referencias de la vigilia en la dimensión onírica del lenguaje literario, pero sin llegar a neutralizar el carácter disruptivo que lo define con relación a cualquier orden establecido.

En 1995, el autor publicó *Villa* y en 2002, *Ni muerto has perdido tu nombre*, novelas que se proponen como una memoria crítica de la experiencia histórica de la última dictadura argentina y que, en su composición, parecen distanciarse de los presupuestos estéticos de fuerte carácter experimental que sostenían las narrativas precedentes. Estas novelas, que abordan desde la ficción hechos políticos específicos, se configuran en los límites de una poética realista que, aunque en apariencia restablezca los vínculos, antes tan cuestionados, con un referente determinado, no se deja seducir por la confianza ciega en las capacidades de representación del lenguaje que sostiene todo realismo ortodoxo. Por último, y sin pretender profundizar la cuestión en esta oportunidad, cabe preguntarse acerca de las razones que fundamentarían el desplazamiento estético que configuran estas últimas novelas en el proyecto de escritura de Guzmán. Una vez más, el ensayo literario provee una posible respuesta. En *Versiones de Amalia*, el autor desmonta los procedimientos narrativos que Mármol, Mansilla, Gutiérrez y también Dumas y Aimard⁶ eligen para representar el período rosista de la historia argentina y, aunque reconozca en los textos de estos autores procedimientos diferentes, lo que le interesa señalar a Guzmán es lo que tienen en común: "un cierto cálculo que entra a funcionar cuando lo que está en juego es un orden de cosas que tiene todo el prestigio del acontecimiento histórico, y cuando el escritor tiene que decidir la posición y el punto de vista desde el cual va a contar los acontecimientos" (81). Tal vez esta idea de una "ficción calculada", que se activa cuando se trata de narrar hechos históricos, pueda explicar, en parte, los desplazamientos estéticos que configuran las últimas novelas de Guzmán en su proyecto literario. Aunque a la hora de narrar acontecimientos históricos el referente ejerza una atracción inevitable, esta noción de un cálculo ficcional, que Guzmán también pone en juego en sus últimas novelas, trae a un primer plano la conciencia crítica del autor, no sólo con relación a la materia a ser narrada sino y, sobre todo, con relación a la instancia de mediación que todo uso del lenguaje literario implica. En otras palabras, la permanencia de esta conciencia crítica acerca de las posibilidades que la literatura tiene de representar lo real y del uso político que se haga de la misma en una época

determinada para interrogarla acerca de la verdad, permite hablar de una atenuación del radicalismo de la concepción de la literatura en la obra de Gusmán y no de su completo abandono.

Notas

1. Me refiero a los siguientes textos: *A propósito de la esencia y de la forma del ensayo: una carta a Leo Popper* de George Lúkacsde 1910 y *El ensayo como forma* de Theodor Adorno, Barcelona, Ariel, 1962.
2. En su texto "El ensayo como lectura de curación", González coloca los siguientes interrogantes que retomamos en esta reflexión: "¿la lectura es una forma de conmover el texto de una vida, produciéndole un desgarro o un descubrimiento tal que afecte su estabilidad corporal o su figuración civil? /.../ ¿sería adecuado admitir que la lectura de un texto provoca un espasmo que equivaldría a una convulsión moral? Parece excesivo decir curación, pero en este caso la entendemos como un evento que pone a luz ciertos temblores de la subjetividad" (1998:66)
3. Acerca de las formas que puede asumir un relato autobiográfico y de sus relaciones con la verdad de lo relatado, Gusmán afirma: "Si en *La semilla no muere* Gide monta su propia comedia, la comedia final parece recoger la última versión de las muchas que hizo de su vida. En eso reside su sentido de la comedia, no por un retaceo de la sinceridad sino por las múltiples versiones, entradas y salidas, del escenario literario de su tiempo. El haber utilizado las versiones como procedimiento literario es lo que hace de esa autobiografía algo verdadero. Uno no puede dejar de preguntarse ante los acontecimientos más dramáticos (el encuentro con su prima, la visita a su tía, su voluptuosidad y su adulterio) contados en varias versiones, todas ellas dramáticas, cuál es la verdadera". (*La rueda de Virgilio*, 1988, 16)
4. Dice el autor al releer la novela: "*El frasquito* en su estilo apretado pone en movimiento una escritura poética en la mejor definición que de ella he escuchado, y que debo a la amistad de Ricardo Zelarayán: 'La mayor tensión de lenguaje en un tiempo determinado'. Tensión que no surge ni de la contigüidad ni del contraste sino del valor metafórico del lenguaje. Porque en *El frasquito* se trata de palabras vivas, la escritura no se retoriza impidiendo el movimiento del lenguaje. En realidad, el contraste impide la lectura porque es un contraste alegórico, ejemplar" (*La rueda de Virgilio*, 1988, 60)
5. Dice Gusmán en el prólogo a la edición de 1999: "Esta versión de fines de 1999 ha sido corregida según ciertas coordenadas que -nominativamente y no lógicamente- se podrían, como las causas aristotélicas, reducir a cuatro: la *acumulación*, el *espacio*, la *temporalidad* y la *fabulación*. Respecto de la primera, traté simplemente de suprimir la abundancia de citas literarias que respondían a un exceso de confianza, más en los signos dirigidos al lector que en la literatura; en cuanto a la segunda, se hizo evidente que la anómala de determinada época histórica en que transcurre la acción creaba por sí misma un efecto de dispersión al que no había que sumarle "una fragmentación estética" que podía resultar artificial. En función de esto, agregué a la nueva versión unos pocos referentes topográficos que dieron otra referencialidad a la narración. Respecto de la tercera coordenada, respondí a un criterio que se podría deducir del anterior, pero que afecta al tiempo y que en tanto procedimiento consistió en armar otra secuencia que le diera al relato una mayor linealidad. Finalmente la cuarta, donde la supresión de algunas páginas tuvo como fin administrar cierta deriva imaginativa de la historia que atentaba contra su verosimilitud." (1999, nota de autor)
6. En este ensayo Gusmán lee los siguientes textos: *Amalia* de Mármol, *La mazorca* de Gutiérrez, *Mis memorias* de Mansilla, *Montevideo o la nueva Troya* de Dumas y *La Mas-horca* de Aimard.

Bibliografía

- Aira, César (2001), "El ensayo y su tema" En. *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría Crítica literaria*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario. p.9-15.
- Barthes, Roland (2003), *Crítica e verdade*. São Paulo, Perspectiva.
- (1998), *O rumor da língua*. São paulo, Brasiliense.
- Comte Sponville, André (1999), *Impromptus*. Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello.
- Giordano, Alberto (1999), *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires, Colihue.
- González, Horacio (1998), "El ensayo como lectura de curación". En Marcelo Percia (org). *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires, Eudeba, p. 65-71.
- Gusmán, Luis (2000), "A escrita visceral". Entrevista de Adrián Cangí. *Cult. Revista brasileira de literatura*, Nº 45. Ano IV. p.45-47.
- (1999), *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Norma.
- (1998), *La ficción calculada*. Buenos Aires, Norma.
- (1988), *La rueda de Virgilio*. Buenos Aires, Conjetural.
- Kaminsky, Gregorio (2000), *Escrituras interferidas*. Buenos Aires, Paidós.
- Libertella, Héctor. (comp) (2002), *Literal (1973-1977)*. Buenos Aires, Santiago Arcos ed.
- Perrone Moisés, Leyla (1998), *Altas literaturas*. São Paulo, Cia das Letras.
- Saer, Juan José (1999), *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.