

# LA ESCRITURA DEL DESVARÍO

## Aproximaciones a *El gusano máximo de la vida misma* de Alberto Laiseca

**Candelaria Díaz Gavier**

candelaria.dg@gmail.com

Licenciatura en Letras Modernas

Director de TFL: Silvio Mattoni

### Resumen

El presente trabajo se centra en la novela *El gusano máximo de la vida misma* (1999) de Alberto Laiseca para dar cuenta cómo el “realismo delirante” participa de una experiencia estética contemporánea.

Desde la noción de “imagen” se reconoce en la novela un “montaje” (Benjamin;1936 y Didi-Huberman;2006) de lo “obvio” (Barthes;1986), esto es, cómo la escritura entrama imágenes de la cultura y desvía su sentido predeterminado.

Con la noción de “traducción” (Benjamin) se lee en el gesto del plagio (que se observa en pasajes en los que aparecen tanto otras de las obras de Laiseca, como obras clásicas) la “supervivencia” (Benjamin;1971 y Didi-Huberman;2009) de una escritura, así como también la problematización de su “origen” (Foucault;1999).

Finalmente, lo “real” (Rosset;2004) en este “realismo delirante” muestra que la novela ya no puede pensarse como una “totalidad” (Lukács;1916). Esta escritura que llamamos “devariada”, monta lo fragmentario y se relaciona con la historia de la escritura en su “grado cero” (Barthes;2011), esto es, una escritura “no marcada”, no autodefinida como literatura.

**Palabras clave:** Escritura- Imagen- Traducción- Realismo- Alberto Laiseca.

### 1. Introducción

*El gusano máximo de la vida misma* se publica en 1999. La novela parece seguir el recorrido de un gusano enorme por la ciudad

de Nueva York que por momentos parece tratarse de Buenos Aires. Aparecen, a veces en ocasión de ese recorrido, a veces súbitamente, numerosos personajes de otras novelas del mismo Laiseca, pasajes de obras de Shakespeare, escenas de películas de terror y estereotipos de la cultura de masas.

La lectura de esta novela que aquí se propone, intenta escapar a la descripción de una obra como expresión inmediata de su época. En cambio, se propone entenderla desde la “supervivencia” (Walter Benjamin; 1971 y Georges Didi-Huberman;2009): la novela se interroga desde sus sentidos anacrónicos, “desvariados”. En lugar de buscar la “organicidad” en la novela -es decir, de leerla como una novela realista, en los términos de Lukács (1916)- y de la novela para con sus escrituras contemporáneas; proponemos leer en ella tres dimensiones estéticas -la imagen, la traducción y lo real- que permiten advertir una escritura, sin por

ello vernos obligados a reconocer una unidad en donde no hay más que fragmentariedad.

No se trata de definir a *El gusano máximo de la vida misma* como una novela experimental. Poco habría que agregar a la lectura de esta novela si tan sólo se la entendiera como expresión de la desconfianza de la literatura en el sujeto, en el autor, en el personaje, en el héroe o en el narrador. Abordar la novela desde la *supervivencia* significa que no reconocemos en el trabajo con lo fragmentario, lo heterogéneo, lo *anacrónico* (Didi-Huberman;2009), un “estilo” (tal sería entenderlo como unidad), sino que lo que aquí se postula es que el “realismo delirante” es la posibilidad de montar lo fragmentario, lo *anacrónico* sin que pierda el carácter de tal, y que a la vez se siga tratando de una “novela”. Es en este sentido que creemos poder rodear la pregunta por una “experiencia de escritura”, en cuanto consideramos que escribir, en definitiva, es un gesto de determinación de lo indefinido que es a la vez indefinición de lo determinado: esto es, un “roce con lo real” (Clément Rosset;2004) que vemos en el “realismo delirante”.

## 2. a. La imagen en la escritura

“El gusano máximo de la vida misma” es el nombre del personaje que da nombre a la novela. Se nos presenta como un monstruo

enorme y grotesco que vive en las cloacas (cual película de terror clase B), y luego termina “subordinado” por una novia “concheta” por que en realidad es un “acomplejado campesino” (Laiseca;1999:18). En otros pasajes, es un criminal de *thriller* que persigue a las mujeres para violarlas (pero la violación termina convirtiéndose en una escena de sexo amorosa de una pareja), o un marginado social que desciende a las cloacas, pero termina siendo dictador de los Estados Unidos y luego maestro espiritual que predica Shakespeare.

Parece que estas imágenes a las que ya hemos sido expuestos más de una vez en la cultura de masas, adquieren en esta novela la capacidad de desvirtuar su destino predeterminado, desviarse de su obviedad. Es que la escritura de Laiseca devela un procedimiento que es el del *desconcierto*.

Es la imagen la que permite este procedimiento, o la perplejidad que nos produce la novela, la advertencia de que se trata de imágenes: la imagen es ese otro medio en el que lo que vemos puede refractar.

La noción de imagen, en el sentido en que la entiende Walter Benjamin, explica esta paradoja por la cual justamente por mostrar lo conocido, es susceptible de dejar ver *otro* sentido, otro tiempo, otro destino. En primer lugar, porque la modernidad, que explota una economía regida por lo nuevo (lo novedoso),

refleja en la mercancía las imágenes de lo nuevo y de lo viejo (Benjamin; 2012:47). A este modo de circulación de la mercancía, basado en el reflejo de imágenes colectivas y no en la materia misma, en su valor de uso, Benjamin lo llamó “fantasmagoría” (2012:58). Esta reflexión fantasmagórica de imágenes en imágenes es la Historia de la Cultura que constituye la materia del arte. Para que el arte -la literatura- escape a la circulación mercantil, debe virarse hacia su propia materia, que es, paradójicamente esa fantasmagórica Historia de la Cultura.

*El gusano máximo de la vida misma* es un desfile de imágenes de la cultura de masas ante cuyo ritmo, el trazo del escritor pareciera embriagado. Jack el Destripador, un gusano gigante criminal, los barrios *underground* de Nueva York, la Reina Victoria, Shakespeare... Esa embriaguez de una escritura que descansa en lo “obvio” (Barthes; 1986) de equiparar la cloaca a lo bajo, a lo marginal, por ejemplo. “Ruego ser tomado de manera literal” (Laiseca; 1999:121), dice el narrador.

“La escritura de lo visible”, le dice Roland Barthes. Laiseca escribe con lo obvio, con lo perfectamente inteligible del mundo subalterno: el monstruo, la puta, las cloacas, la enfermedad. Y también lo obvio y perfectamente inteligible de la cultura de la pantalla, por decirlo de alguna manera. Hasta el límite de lo obvio, estas imágenes

coinciden con el lenguaje (serían “representaciones”), pero estas imágenes desconciertan, y en ese sentido, exceden al lenguaje. Lo desbordan. Así que las imágenes desconcertantes conjuran al lenguaje mismo, pero además, constituyen una escritura que no puede simplemente consumirse, ya que no se ofrece por su novedad como valor de cambio, ni tampoco descansa en la tradición, en relación a la cual nos deja perplejos invariablemente.

En la novela estas imágenes se montan en un pasaje como en una cinta de producción capitalista. En esa cinta, pasa lo obvio de una cultura, pero luego desconcierta y ya en el universo de imágenes en el que cualquier destino es posible, Laiseca nos ha hecho pasar de espectadores burgueses a espectadores obreros (porque no se conoce la siguiente etapa de esa cinta de producción)<sup>1</sup>. Pero esa “vivencia” del obrero se hace dialécticamente “experiencia”: estas imágenes desconcertantes no sacían, nunca se nos dan acabadamente, y así el goce escapa a la sobredeterminación de la Historia.

Sin embargo, hay algo en la escritura de Laiseca, un ritmo impreso en este pasaje que hace que a pesar del desconcierto que producen, estas imágenes se dejen leer con “naturalidad”. La perplejidad no detiene ese ritmo. Es que aquello que desconcierta no es visible, es ínfimo, es “sintomático” de lo

anacrónico, dirá Georges Didi-Huberman (2006). Las imágenes de *El gusano máximo de la vida misma* se abren así a la *supervivencia*, a la *Nachleben* (Didi-Huberman; 2009): se constituyen en medios donde excede la significación de nuestra contemporaneidad, escapan a la simple representación de una época, tienen la grieta por la que resisten a la descripción fantasmagórica.

La ciudad de Nueva York por la que pasea el gusano se contorsiona en la ciudad de Buenos Aires. La descripción de las cloacas de Buenos Aires vienen sintomáticamente a colación de las cloacas de Nueva York. Es el “gesto” (Roland Barthes; 1986:161-179)<sup>2</sup> de una escritura que deja la huella de su instrumento -la imagen. Una escritura vaga (“Pero esta es una novela pésimamente escrita (...). Porque esta novela transcurre en Nueva York (o en Buenos Aires, ya no recuerdo)” (Laiseca; 1999:49)), que no quiere pasar por alto la confusión entre términos tan distantes, pero tampoco quiere tomarse la molestia de precisar: “Ahórrenme el trabajo y crean que así ocurrió” (Laiseca;1999:103). Las imágenes de las ciudades no representan sus referentes y se superponen esquizofrénicamente: Nueva York “y” Buenos Aires.

Pero el gusano no es el *flâneur* que Benjamin repara en Baudelaire (2012). El gusano no puede habitar los espacios públicos: “Como ya, por razones emotivas, no

podía vivir ni en los barrios bajos ni en los conchetos, el gusano abrió una boca de tormenta y se internó en las cloacas de Nueva York” (Laiseca; 1999:21), y más adelante, “Si ya no puede estar ni en los barrios marginales ni en los chetos ni en las cloacas ¿qué? Salir de la ciudad” (1999:110). El recorrido del gusano parece la errancia del renegado, pero sobretodo, es la imposibilidad de habitar la ciudad fantasmagórica.

El pasaje que materialmente determina la escritura en *El gusano máximo de la vida misma*, entonces, es el de las imágenes: imágenes de la cinematografía, de la cultura anglosajona, de la cultura de masas. Porque cuando la materia que posibilita la escritura es la propia fantasmagoría, esta escritura hace suyo el ritmo de ese pasaje. Porque las imágenes pasan junto con la escritura, y fue la “reproducción técnica” la que nos enseñó a leer literatura a su velocidad.

Ésta fue la reorganización de la percepción que Benjamin atribuyó al surgimiento de la fotografía y del cine: las imágenes podían producirse a la misma velocidad que el ojo podía verlas, y “...el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla” (Benjamin; 2003:2). Ya no podemos leer la literatura sin el ritmo del pasaje de las imágenes en la cinematografía.

Este gusano errando por la fantasmagoría de una ciudad que excusa un pasaje de

imágenes que viene “a cuento de nada” -dice la misma novela-, habla de una escritura trazada a conciencia de que la creatividad es al fin y al cabo el rostro del fetiche. Laiseca es el *flâneur* en ese pasaje que “hace de la necesidad virtud” (Benjamin; 2012:142). “Necesidad”, es decir, en Laiseca, la carencia de imágenes “originales”.

La idea “origen” que subyace en la idea de novedad, es ya un lugar imposible. La “reproductibilidad técnica” ha derogado la autenticidad de la obra (Benjamin; 2003:5). No hay “aura” de la obra de arte porque la reproductibilidad ha hecho perder de vista al original.

La cinematografía, para parecer real, borra sus instancias de producción con la aplicación del “montaje”. Nos dice Benjamin que la cinta continua de la producción capitalista aparece en el modo de recepción del cine y cómo se borran las huellas del montaje, las relaciones entre las etapas de producción están reificadas, aparecen autónomas (2012:214). Leer esa escritura de Laiseca que ha absorbido las imágenes del cine y de la cultura de masas con su velocidad y todo, implica por un lado reificar el pasaje, es decir, en cierta forma, “olvidar” de que hubo tal montaje, tomarlo como un pasaje autónomo. Pero ese montaje no puede no mostrarse, tal como se ha visto respecto del inconciente del tiempo en la imagen y del desconcierto. No puede no dejar escapar su

síntoma. Éste es el procedimiento por el que Laiseca logró escapar de la “teología de l'art pour l'art” (Benjamin; 2003:7) sin hacer de la literatura un manifiesto o una denuncia. Esta es la razón por la que una novela sobre un gusano enorme que transita Nueva York no es (solamente) un relato delirante autorreferencial, pero tampoco un relato que denuncia el lugar político de Nueva York.

## **2.b. La traducción como delirio**

Algunos años antes de que *El gusano máximo de la vida misma* se publicara, aparece el ensayo de Alberto Laiseca *Por favor ¡Plágienme!* (1991). Es un elogio del plagio cuyo tono humorístico encubre un cinismo que hace posible una idea desprejuiciada de la escritura: no hay escritura sin plagio. Esto es, la escritura devela un procedimiento, y en ese sentido, no hay escritura sin reproducción.

En *El gusano máximo de la vida misma*, aparecen, más de una vez, textos anteriores del autor en referencias explícitas: “Así, dicho de una manera tan cruda no está ni en *Los Sorias (...)*” (1999:51). O también:

*Otros de los presentes era el guardián (o ex guardián) de la morgue, delirante incomparable que ya conocimos en Su turno, inmortal, incomprendida, magnífica y olvidada obra del profesor Eusebio Filigranati, que Ediciones Corregidor le publicara en 1976.*

*Cruces enemigos, haciendo uso de artes diabólicas, cambiaron el soberbio y original título Su turno por Su turno para morir, que no tenía nada que ver.* (1999:58).

El plagio es la escritura entre la novedad y la repetición, la irrupción de lo original en la continuidad de lo mismo. En este sentido, la escritura se relaciona con la traducción, en cuanto sacrilegio en la estética de lo original. La escritura, en este sentido, pende entre un acto singular, aquí-ahora del escritor, y una escritura que ya pertenece al tiempo, en el cual las escrituras son de cualquier lugar y de cualquier época. Decía el narrador en el fragmento ya citado que la novela *Su turno* había sido publicada por primera vez en 1976 (y así fue), por el Profesor Eusebio Filigranati, personaje que aparece en otras novelas de Laiseca y que le da nombre a una novela más reciente, editada en el año 2003, *Las aventuras del Profesor Eusebio Filigranati*. Es que la escritura de Laiseca no aparece como un acto creativo. Lo escrito, la “novela”, participa fragmentariamente de un “universo” que la precede.

Borges celebra, entre las traducciones de las *Mil y una noches*<sup>3</sup>, la trivialidad del desorden de las traducciones francesa e inglesa, dice que toda una literatura se inmiscuye en las traducciones y desarregla el texto traducido sin que eso importe.

Lo que Borges quiere reconocer en aquellas traducciones es la medida en la que el lenguaje se extranjeriza o se acriolla. En otros dos artículos sobre la traducción, “Las versiones homéricas” (1932) y “Las dos maneras de traducir” (1926), al hablar de traducción se habla de “sacrilegio”. El sacrilegio, que, por lo demás, vincula a la traducción con una teología, se refiere a los dos extremos, al de extranjerizar y al de acriollar el lenguaje. Pero ese sacrilegio ya aparece en relación a una misma lengua, incluso a la lengua propia<sup>4</sup>.

*El gusano máximo de la vida misma* extranjeriza y acriolla al extremo, extrapola tanto locuciones extranjeras como localismos con una explicitud que sin embargo, como “el desorden trivial” que a Borges le gustaba, consigue no sólo trivialidad sino incluso legibilidad, aún cuando ni siquiera haya “traducción” propiamente dicha. En la cloaca, la reina Dorys comanda una zona a la que llama *Picadilly Circus*, y los cocodrilos que viven en los ríos de heces son *alligators*, pero las ratas que los *underground* comen asadas se llaman “conejito e'caño”.

Lo que *El gusano máximo de la vida misma* muestra es una traducción no sacrílega, ya porque deja las palabras intactas (“*underground*”, “*alligators*”...), o bien, dejando en presencia tanto lo extranjero como lo local en la imagen misma, más allá de la superficie de las palabras (la ciudad, que

es Nueva York y Buenos Aires, las cloacas, incluso la dictadura instaurada en EE.UU. ...).

La traducción no es sacrílega gracias a esa “mala” escritura -“esta novela está tan mal escrita que ya ni sé” (Laiseca;1999:136). El plagio es una traducción no sacrílega porque ni el origen ni el destino de las palabras son sagrados. Porque el plagio es una traducción que expropia todo lenguaje, y entonces la escritura se emancipa de un lugar de enunciación, de una procedencia.

El plagio es otro “procedimiento”, un secreto de la escritura que cínicamente se revela en la novela. Michel Foucault reflexiona en torno a la revelación respecto a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel (1976). Foucault observa que en el procedimiento de Roussel, las palabras son máscaras que redoblan lo que ocultan, que cubren repitiendo, y eso impide que sean representaciones exactas de su referente (Foucault;1976).

Laiseca plagia pero sus repeticiones son fragmentarias, desordenadas. El plagio de Laiseca, claro está, no es la repetición idéntica. Es el procedimiento de la traducción, que enseña cómo hacer una “reproducción técnica” sin que esta pueda hacerse mecánica o automáticamente.

De modo que la escritura como traducción en nada obedece a las leyes de la imitación, de la semejanza. La expropiación al autor, a la época, a la región, que resulta de este

procedimiento pone a la novela en otro tiempo, el tiempo de la supervivencia. Así, *El gusano máximo de la vida misma* explora la actualidad de la obra: la escritura de Shakespeare sin Shakespeare, del Quijote sin Cervantes. Y la de Laiseca, que pide ser plagiado, sin Laiseca.

Así, la novela se revela en una continuidad de escrituras. La “traducibilidad” de esas escrituras que la preceden y la suya propia, no se orienta a la transmisión de lo que se comunica. Este es el sentido de la continuidad en esa escritura de Laiseca que repite y ruega ser repetida.

Walter Benjamin, en “La tarea del traductor” (1923), no sólo entiende que la buena traducción no comunica el sentido del original (de hecho, el sentido es ese núcleo intraducible en la obra que sin embargo sobrevive), sino que además hace hincapié en que la traducción no se asegura en la fidelidad del texto traducido, sino en la “traducibilidad” del original, el germen de su supervivencia que será tanto más alcanzable cuanto más fugaz sea el sentido que persigue.

Es que no hay supervivencia si no es en esa continuidad transformativa. En “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, Benjamin dice: “...cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí mismo: es, en el sentido más estricto, el “*médium*” de la comunicación. Lo medial refleja la inmediatez de toda comunicación espiritual...” (2001:61).

La supervivencia de la obra en la traducción es esa medialidad inmediata en razón de la cual el lenguaje se comunica a sí mismo por medio de sí mismo. No comunica “nada” si por “comunicación” entendemos la transmisión de un “mensaje”, trascendente a la forma misma del lenguaje. Esto quiere decir Benjamin en “La tarea del traductor” cuando sentencia “La traducción es ante todo una forma” (1971:128).

Para Walter Benjamin el lenguaje de los hombres es ya la traducción del lenguaje mudo de las cosas a partir del nombre, “...la traducción entraña una continuidad transformativa...” (1981:69), dice. Las cosas no “sobreviven” si no son en el lenguaje. La novedad, como si Laiseca estuviera moviéndose en este exilio del lenguaje, no es la escritura que tome por objeto una “cosa” nueva. La novedad es la transformación en esa continuidad. El plagio es la celebración conciente de lo que vuelve como síntoma, como patológico<sup>5</sup>. En el plagio, la traducción es el procedimiento de una escritura “delirante”.

La traducción-plagio que, como en el procedimiento que Foucault señala en Raymond Roussel, se trata de la diferencia de significación en un enunciado que repite a otro (y no, como quiere la “mala” traducción que critica Benjamin, de “la misma” significación), es patológica porque siempre queda visible la estela de un secreto. El

secreto del lenguaje detrás de la palabra traducida es el sentido que sobrevive aunque sea él, precisamente, lo intraducible.

En nuestra novela, la traducción es un gesto vago y descuidado de la escritura, que satiriza un “origen”, una “creación”. *El gusano máximo de la vida misma* habla del delirio del origen: el narrador introduce a las cloacas en una extensa descripción de su origen, su apariencia, su composición, y presenta una suerte de inventario de las cosas de ese mundo, que es, en otras palabras, un diccionario de las cloacas<sup>6</sup>.

Una alucinación con el origen de las lenguas, con una lengua fuera de los idiomas que fue madre de todos ellos y a la que se puede rozar cada vez que se traduce. Dice Foucault que ese origen “...es el elemento de la traducción universal: otro en relación con todas las lenguas y el mismo en cada una de ellas” (Foucault:1999:12). En realidad, continúa, sólo habría juego y azar en el interior de cada lengua que reaviva su primitividad, no por derivaciones lineales, sino por verdaderos estallidos de significados en las palabras. Las palabras son, para cada lengua, principios de su propia destrucción (1999:18). Muerte y supervivencia.

En la medida en que hay un procedimiento se trata de una lengua psicótica. Según Foucault, en el salto de una lengua a otra, entre una palabra y otra, “...más que descubrir una equivalencia

significativa, construye todo un espesor del discurso, de aventuras, de escenas, de personajes y de mecánicas, que efectúan su propia traslación material..." (1999:34). La psicosis implica atribuirle un mundo a las palabras independientemente de su significación normal. De allí, no hay traducción posible sin esa lengua psicótica. Porque "el gusano máximo de la vida misma" se puede convertir en un Maestro espiritual "como Confucio", pero entre Confucio y el gusano-maestro-espiritual sólo hay una traducción posible a través de toda una fabula, que es, precisamente la novela.

El delirio no es un "estilo", es más una forma (quizá la única posible, parece decirnos Laiseca), en la que una escritura explica algo de sí misma que paradójicamente no es traducible en palabras y por ello sobrevive patológicamente. Aquello por lo cual entendemos que al "crear" el mundo de las cloacas, la novela no sólo no "inventa" (imagina) un nuevo mundo sino que en la traducción, la puesta en imagen (montaje) se burla de la imaginación.

"Hablar tiene que ver con la cualidad de las cosas sólo comercialmente..." (1993:56), dice Stéphane Mallarmé. El delirio es la licencia de la que Laiseca goza para hablar de las cosas sin que se conviertan en mercancía. Leo a Mallarmé:

*Las lenguas imperfectas en tanto  
que muchas, falta la suprema: siendo*

*pensar escribir sin accesorios, ni  
susurro sino tácita aún la inmortal  
palabra, la diversidad, en el mundo, de  
idiomas impide a cualquiera proferir  
vocablos que, si no encontrarían, de un  
solo golpe, la verdad material tal cual.*  
(1993:52).

La lengua suprema de Mallarmé es el delirio de que, aunque inefable, la traducción sugiere que existe una lengua que toca a las cosas, pero que sigue siendo una lengua y no las cosas mismas. El verso, dice después Mallarmé, "remunera" la imperfección de las lenguas. Laiseca traduce a una lengua delirante porque las cosas ("la verdad material tal cual") no pueden encontrarse "de un solo golpe". Y sin embargo, ruega "ser tomado de manera literal" (1999:121) cuando se dice que el gusano se enamoró de una heladera. El "realismo delirante" es un nombre para esta exigencia: que, en tanto literalidad, el realismo signifique leer el delirio con inmediatez. Entonces, realismo vale en relación a la misma escritura y la escritura es delirio.

## **2. c. Lo real del realismo delirante.**

Hay ciertos pasajes en la novela en los que aparecen relatos de vida de un Alberto Laiseca esbozado en la figura de un narrador. Aparece, por ejemplo, "Camilo Aldao", el

pueblo de la infancia del escritor y del gusano máximo de la vida misma.

El Camilo Aldao de la escritura laisequeana significa la infancia, y, en ese sentido, es autobiográfico, pero sin embargo, no podríamos distinguir en la novela ni un tono melancólico de quien añora esa infancia, ni la pintura regionalista de un pueblito del interior. Camilo Aldao significa, más bien, la posibilidad de escribir con lo autobiográfico sin realismo.

Alberto Giordano, en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, analiza la actualidad del gesto de la confesión en la literatura (argentina). Parece ver en la escritura autobiográfica un espacio terapéutico donde traer el recuerdo y ordenar el discurso patológico. El narrador de la novela dice:

*Ocurrió lo siguiente. El autor de esta novela tenía toda la santa intención de continuar narrando, pero el doble astral de uno de los personajes (o su espíritu místico, sus memorias o su alma de ficción, quién sabe) subió desde las páginas para conversar en otro plano. Luego, esa conversación que el personaje tuvo con el autor, cayó como una lluvia de letras sobre las hojas aún en blanco del libro componiendo palabras. Lo que quedó impreso fue un contrapunto de confesiones entre el autor de la novela*

*y el ex cuidador de la morgue, echado de ésta, a patadas, por loco.* (Laiseca;1999:71).

La escritura introduce lo biográfico, incluso introducen al “autor”, un “yo” de la escritura que no parece tratarse de una metáfora, pero ese yo conversa con el fantasma del personaje, y la escritura parece haberse impersonalizado por completo. En este sentido, la escritura laisequeana llama la atención, en primer lugar por carecer de esa “tensión sentimental” que Giordano observa en la autobiografía en tanto “...algo íntimo que no puede, pero quiere ser dicho.” (2008:31). En Laiseca no hay esa tensión sentimental que deviene por curar, por la vía de la ficción, la patología “real”.

Desde nuestra perspectiva, tal como lo hemos señalado respecto de la traducción, el delirio, vector del *pathos* en la escritura, lo es siempre en relación al lenguaje, no en relación a un afuera, a lo “real” como “otro” respecto de la escritura. Como hemos dicho ya, sólo por la vía del delirio se puede tomar a Laiseca “literalmente” como se nos pide, y esto significa que el delirio es la única posibilidad de inmediatez con la novela.

De modo que no es lo autobiográfico, el hecho de que efectivamente Alberto Laiseca creció en Camilo Aldao, lo que señala a lo real. El contacto con lo real, dice Clément Rosset en *Lo real. Tratado de la idiotez*, o bien es un “...contacto rugoso, que tropieza

con las cosas y no extrae de ellas más que el sentimiento de su presencia silenciosa” (2004:62), o bien, es un “...contacto liso, pulido, reflejado, que reemplaza la presencia de las cosas por su aparición en imágenes.” (op. cit.). Y luego, refiriéndose a los borrachos y su capacidad de contacto rugoso con la realidad, en virtud del cual, si bien la imagen se desdobra, no hay percepción del doble, dice: “Y el caso de su propia persona, la única cosa en el mundo que de todos modos es imposible mirar, es eminentemente el de no poder contactar con ella más que a cambio de semejante visión pedregosa.” (op. Cit.).

Lo autobiográfico parece redoblar una imagen del autor, y sin embargo, la novela nunca permite identificar el doble a la imagen. El delirio es esa matriz en la que lo absurdo -exageradamente irreal- de un “gusano máximo de la vida misma” puede rozar lo real (lo biográfico) de Alberto Laiseca, y no dejar de montarse en este pasaje que no deja de traer imágenes inconexas (“a cuento de nada”). El tono de lo autobiográfico aparece, de nuevo, en este delirio de una escritura que a fin de cuentas se burla de “la” escritura (y de la creación, de la imaginación). Así, escindido lo real de su doble, hablamos, en términos de Rosset, de un contacto “rugoso” en la novela.

En otro orden de ideas, podría decirse, con todo, que la novela ensaya un realismo por cuanto el personaje del “gusano máximo

de la vida misma” recorre “un camino”. Participaría así de la estructura “biográfica” que György Lukács observa en la novela realista, por la que la preponderancia de la vida del individuo es necesidad de la forma. El individuo da sentido a la realidad frágil de un mundo creado: por el individuo, una “...masa heterogénea de personas aisladas, de estructuras inmateriales y acontecimientos irrelevantes son articulados al relacionar los elementos separados con el personaje principal y el problema simbolizado por la historia de su vida” (2010:77). Y efectivamente, el gusano pasa de monstruo errático a maestro espiritual, pasando por habitante de las cloacas y “Monitor” de Estados Unidos.

*El gusano máximo de la vida misma* no es una novela autobiográfica -tal como se dijo ya-, ni tampoco tiene la forma de una biografía del gusano. Si algo caracteriza la escritura de esta novela -y a lo que ya se ha hecho referencia en relación a los alcances de la imagen en esta escritura-, es esa “proliferación” de elementos dispares (si la hay, en todo caso es autobiografía y biografía, imágenes de la cultura de masas y plagios de escritos consagrados como los de Borges o Shakespeare, etc.). Se dirá, ahora, que a diferencia de la novela realista “paradigmática” que lee Lukács, la del siglo XIX, *El gusano máximo de la vida misma* no articula esos elementos dispares. Los junta a

todos en la escritura sin que adquieran la “organicidad” que Lukács le atribuye a ese mundo “frágil” sostenido por un héroe en el realismo tradicional. Aquí no hay sujeto. La forma de Laiseca es la de una novela no realista porque no hay realismo sin sujeto. O mejor dicho, esta escritura sin sujeto es una forma de lo que, pese a todo, aún es una novela.

Lukács se refiere a la ironía en el sentido de los románticos, esto es, como un autorreconocimiento del sujeto en el mundo, y en tanto tal, autodestrucción de la subjetividad. Pero para lograr una forma acabada en la novela, la totalidad de un mundo, es necesario el autorreconocimiento del sujeto como instancia creadora, como excusa de la búsqueda que va a ser principio formal de la cohesión de todas las partes que de por sí no encontrarían entre ellas ninguna conexión. La ironía es vista, así, como constitutiva de la novela.

La novela que Lukács está pensando, es “objetiva” en cuanto conoce la impenetrabilidad de la realidad a partir del sentido, y al mismo tiempo conoce que sin éste la realidad “se desintegra” (2010:84).

El realismo delirante que Alberto Laiseca se autoatribuye es una forma ya desubjetivada de ironía, donde la escritura no es irónica respecto de una realidad, sino que el delirio ironiza respecto de la escritura misma. El delirio no reside, como la ironía de

la novela en la que piensa Lukács, en cierta participación de la trascendencia en la inmanencia (la figura creadora de ese mundo como parte de ese mundo). El delirio no tiene referente, y a la vez goza de autenticidad material: *El gusano máximo de la vida* misma es una novela. Después de que la literatura ensaya la novela “descentrada”, la novela después del descreimiento en el sujeto, el delirio es, para Laiseca, la posibilidad de seguir escribiendo.

Podríamos decir que mientras que la ironía que Lukács señala en la novela hace necesarios elementos que en principio son autónomos, el delirio de Laiseca consiste en participar a todos esos elementos en su escritura sin que estos dejen de ser prescindibles. Es que el delirio laisequeano no es un delirio psicológico (aquí no hay sujeto); es un delirio de la escritura. Así, delirio es la libertad ante Dios -como señala Lukács- pero sobre todo, la libertad ante la forma misma: es la “atonalidad”<sup>7</sup> del novelista.

La escritura delirante de Laiseca lleva así del problema de la ironía en la novela al de la grandilocuencia. Es Clément Rosset quien ha pensado la grandilocuencia como una arista de la escritura en relación a lo real, en tanto se trata de una desproporción del tono en relación a la cosa sobre la que se escribe (2004:113). Una de las características que Rosset señala en la grandilocuencia es la brevedad: la brevedad grandilocuente es una

“brevedad afectada” que constituye “el arte de la lítote” (2004:120). Es el gesto de la escritura de nuestra novela que se anuncia ya en el nombre, *El gusano máximo de la vida misma*. Y es, efectiva y literalmente, un gusano máximo de la vida misma. La lítote que ensaya su nombre es el sentido de la “literalidad” con la que ruega ser leída, porque no nos pide que entendamos que se trata de un gusano máximo de la vida misma en realidad, sino que se entienda que se escribe con lo máximo sencillamente, sin más, “brevemente”, diría Rosset. La “brevedad afectada”, autoanunciada, significa, en efecto, la calidad de una escritura y no de lo real. Cito a Rosset: “La grandilocuencia, que afecta indistintamente a todas las formas de expresión, es siempre literaria antes que nada, dado que la imagen que propone está en esencia inspirada en un significado y que no hay significado más que en la escritura.” (2004:160). El delirio lo es en relación a la escritura, no al sujeto ni a lo real como lo que trasciende.

La “insignificancia” de lo real es, siguiendo en los términos de Clément Rosset, el carácter a la vez determinado y fortuito de lo real. Implica que lo real tiene un sólo sentido -de allí que lo real sea idiota (2004:61)- pero que no se puede tener contacto con lo real sino lo es también con su(s) doble(s). Desde el momento en que interviene la percepción, lo real es contactado a través de sus dobles,

de sus representaciones. Lo que hace inaccesible a lo real es, paradójicamente, su idiotez, su simplicidad, su unicidad.

El “realismo delirante” de Laiseca descansa en la proliferación de dobles: como escritura de plagios, como entramado de imágenes. *El gusano máximo de la vida misma* pide ser leído “literalmente” y en ese sentido, es una escritura “autoconciente”: siguiendo a Rosset, podemos decir que el “realismo delirante” es un gesto de devolución de lo real a su insignificancia (2004:57), que es exactamente el sentido inverso del realismo clásico que quiere condensar en una figura el sentido de la realidad social.

El gusano recorre un camino, sí, pero no tiene un objetivo determinado. La búsqueda de “una mina determinada” parece más el motivo que lo empuja a moverse a otro lado, más que la esperanza de llegar a algún lado. Y aunque eso pudiera verse como el sentido del camino -lo cual sería difícil de sostener, como se verá-, le da a la figura del gusano “Monitor” una grandilocuencia “afectada”, para retomar el término de Rosset. Dijimos que encontrar “una mina determinada” es un objetivo burdo como para justificar llegar a convertirse en “Emperador Máximo de la Vida Misma”, pero el narrador aclara: “todo esto era una farsa” (1999:171), o sea que el camino es exagerado en relación a lo que se pretende encontrar. Por otro lado, el gusano

termina “rajándose a la mierda y escondiéndose en una cueva” donde hace “cursos ontológicos acelerados” (1999:181), y se convierte en Maestro. Pero la novela no concluye en el encuentro de “la mina determinada”: cuando el gusano encuentra a su “escorpiana con ascendente en Leo”, ésta lo destituye y se pone al mando de lo que es ya un Imperio (“Máximo del Mundo mismo”), y el gusano debe esconderse en la cueva porque es perseguido. Y la novela termina con el gusano convertido en Maestro. De manera que tampoco puede verse un camino desde la perspectiva de esa búsqueda de la amante, porque la novela no concluye en su encuentro. Ese “camino”, por supuesto, es, además, fragmentario y azaroso, y, fundamentalmente, no conforma una unidad formal. Nada más lejos: muchos otros elementos, como hemos dicho ya, irrumpen en “la historia del gusano” -para decirlo de alguna manera-, y se introducen “a cuento de nada”, “perdido por perdido”, tal como sucede con los pasajes “autobiográficos”, o el relato del “ex guardián de la morgue”, o las teorías que expone la “reina Dorys” sobre el Big Bang en las cloacas.

Ahora, en la cuestión del camino en *El gusano máximo de la vida misma* resuena el problema de la libertad en la escritura. Ya Lukács veía en la ironía la libertad de la novela frente a Dios, porque la ironía hacía de la trascendencia “creadora”, inmanencia de

sentido. Ya se ha señalado también un paso de la ironía a la grandilocuencia, y que en virtud de ésta el delirio “afecta” a la escritura misma, es violencia en la escritura misma, no respecto de lo real como trascendente.

La idea de Roland Barthes de que, en tanto la lengua es la naturaleza de la escritura, ésta se revela como una Libertad y,

*Como Libertad, la escritura es sólo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre, y ante todo, una elección y los límites de esa elección. Y porque la escritura deriva de un gesto significativo del escritor, roza la Historia más sensiblemente que cualquier otro corte de la literatura.* (Barthes; 2011:22).

Esta es la idea que justifica una especie de genealogía de la escritura que Barthes ensaya en *El grado cero de la escritura*. Se trata no sólo de que la Historia es siempre historiografía, sino también de que cada momento de la escritura es un modo de relación con la propia Historia de la escritura.

La escritura viene a colación de lo real por ese roce con la Historia que siempre se actualiza, pero que no está más allá del lenguaje, nos diría Barthes, sino que es una relación (la de la escritura con la Historia) que depende siempre de la lengua como economía. Desde esta perspectiva, la escritura viene a colación de lo real y el

delirio trae a colación la escritura: no hay delirio respecto de lo “otro” de la escritura, entre otras cosas porque tampoco hay “uno” (ya se ha dicho que no hay unidad en la escritura delirante).

El realismo delirante de Laiseca, siguiendo este mismo orden de ideas, escapa - precisamente en la dirección contraria a lo que entendemos por “realismo” - a la relación con la Historia (y por consiguiente, con la Literatura). Se trata de una escritura “en su grado cero” (Barthes;2011:56).

Lo que nos interesa señalar aquí es cómo la escritura delirante de Laiseca participa de este “grado cero de la escritura”, y cómo desde esta perspectiva, la aparición en la novela de un lenguaje coloquial, hasta vulgar, que tiene que ver con traspolar a la escritura un lenguaje oral, no conforma un gesto de realismo por introducción de “voces sociales” en el espacio literario. Por supuesto que, en tanto escritura, se sitúa “en una época” en el sentido que la escritura de Laiseca sólo es posible en una era en la que la desconfianza en la delimitación del sujeto y del objeto es tal que resulta impensable una literatura en términos de autonomía. De vuelta, la escritura se relaciona con la Historia en tanto escritura, pero no en tanto realismo. El delirio, como “grado cero”, es una posibilidad de escritura “no marcada” y en ese sentido, libre. Laiseca podría ser lo que él mismo llamó un “novelista atonal” (Laiseca;2002).

La posibilidad de superponer la imagen de Buenos Aires a la de Nueva York habla de una escritura que se llama al “silencio”: borrar en el lenguaje literario, las huellas de su calidad de literario. Como dice Barthes, borrar todo “...es el modo de existir de un silencio; pierde en forma voluntaria toda apelación a la elegancia o a la ornamentación, pues estas dos dimensiones introducirían nuevamente el Tiempo en la escritura...” (2011:58).

El delirio, finalmente, es la apertura a una literatura sin literatura: ese es el gesto que nos permitió hablar de imagen y de traducción para leer *El gusano máximo de la vida misma*.

Esa apertura de la escritura de la que hablamos a colación de lo inopinado en las aventuras, de cómo las cosas simplemente (“literalmente”) aparecen en la novela, de la indeterminación del camino, indica que se está “ante la libertad infinita del habla” (2011:133), como lo señala Barthes en relación a Flaubert. Pero en lugar de la corrección compulsiva, hasta paranoica (porque en toda frase está el estilo), el delirio de la escritura de Laiseca, que en “el grado cero” no busca “estilo”, es el delirio desubjetivado: delirio por la libertad de seguir escribiendo, si es que todavía vale hablar en términos de libertad, cuando en la escritura ya no hay sujeto, no hay unidad y no hay totalidad.

### 3. Conclusiones

La lectura de la novela que aquí presentamos, entonces, está guiada por la idea de que la escritura delirante de Laiseca no es susceptible de ser explicada desde la idea de la representación. No hemos intentado explicarla, como anticipamos en la introducción, sino abrir en ella la oportunidad de visibilizar lo anacrónico y lo monstruoso en el caso de la imagen, lo impuro y lo patológico en el caso de la traducción, y lo insignificante, lo fragmentario y lo silencioso en el caso de lo real. Tal como lo hemos propuesto desde un principio, son estas perspectivas, interrogaciones que se abrieron cuando cruzamos a través de ellas desde la idea de escritura.

Ahora, para concluir, vale presentar una suerte de fresco de la escritura del desvarío con la que aquí propusimos pensar el realismo delirante en *El gusano máximo de la vida misma*. En primer lugar, implica poder escribir con gratuidad, escribir sin la compulsión por el estilo, ponernos ante una novela aunque esté “pésimamente escrita”. Esta gratuidad que destroza los prejuicios respecto de la literatura (o mejor, con mayúscula: Literatura), tiene que ver con el delirio como un espacio de libertad respecto de la Historia, que no es desconocimiento de ella (no vaya entenderse que este ensayo concluye en afirmar la autonomía o la autorreferencialidad en la novela de Laiseca),

ni siquiera indiferencia: es silencio. Aquí leemos en el delirio la voluntad de no señalar el carácter literario de la escritura, a la vez que se señala sólo en la medida en que únicamente en la literatura hay lugar para el delirio.

La escritura del desvarío es, además, la forma con la que unos pasajes que, a la vez que pergeñan la manera de dejarnos perplejos respecto de los destinos de sus imágenes, adquieren un ritmo de pasada que no nos deja detenernos en la sorpresa, que nos obliga a aceptar la velocidad de la escritura con trivialidad.

La escritura del desvarío puede plagiar sin represalia. Se define como escritura de escrituras, nunca es primaria. Le ha quitado lo sagrado a la idea del origen, lo ha desmitificado y allí, en el origen, ya no queda nada. La escritura del desvarío es impura pero no es sacrílega. Extranjeriza y acriolla, acerca con lo obvio y aleja con la distancia del desconcierto, y en ninguno de los extremos deja de tener la consistencia de una escritura. Porque en esa consistencia se descubre la insignificancia de lo real, no en el reflejo de lo que se dice, sino en la presencia anodina que implica la escritura como materialidad.

Es desvariada, desunida, fragmentaria y no intenta reparar bajo ninguna excusa, ningún personaje, ningún tiempo, ni ninguna representación de ciudad, una totalidad o

una sistematicidad de todo lo heterogéneo que se deja inmiscuir en ella.

En cambio, en fin, da cuenta de la traducción como su propio procedimiento para mostrar una primitividad en ella misma, lo anacrónico, lo sintomático. El desvarío permite a la escritura comunicarse a sí misma en lo que hace a una experiencia de escritura: en el gesto, en la expresividad del inconciente “escriturario”. Otra vez, persiste la escritura de lo que sigue llamándose novela.

#### Notas

1. Benjamin entiende que al obrero no le es posible la experiencia de la producción en la medida en que, a diferencia del artesano que participa en todas las etapas productivas, el obrero sólo tiene a su cargo una etapa de la cinta continua. En este sentido, las imágenes desconcertantes establecen una lectura “obrero”.
2. El “gesto” es, para Barthes, algo “suplementario” que resta al mensaje y al signo en la obra. Dice además que ese gesto “conjuga” la marca del instrumento (1986:168). Es decir, el gesto es ese detalle no intencionado que tiene que ver con el material con (en) el que está hecha la obra. Con el gesto la imagen consigue mostrar algo que hace al sentido, a pesar de no tener nada que ver con el mensaje.
3. En este texto de 1935, Borges afirma que la traducción más “fiel” -la alemana-, no es la mejor, y que las traducciones inglesas y francesas, en cambio, “...sólo se dejan concebir después de una literatura” (2011:144).
4. Borges imagina, por ejemplo, una traducción de los primeros versos del *Martín Fierro* a un español “neutro” (2007:317).
5. Decimos patológico en el sentido de Georges Didi-Huberman (2009), quien piensa una historia del arte que rescate las supervivencias, las apariciones maníacas de lo rechazado. Como la *Nachleben* de Warburg, que reside en la insistencia de lo perdido, siempre minúsculo. El detalle que en la obra implosiona su contemporaneidad e introduce lo anacrónico, el síntoma de lo reprimido.

6. Para Walter Benjamin, gracias al nombre, el lenguaje llega a su perfección comunicable, esta es, su completa capacidad intensiva de poder comunicarse en tanto que lenguaje (en tanto “entidad espiritual”, dice); y también, a su perfección comunicativa, que es perfección extensiva, en tanto implica universalidad: todo puede nombrarse (2001:64). Cuando el narrador de la novela da nombre a lo que compone el universo de la cloaca (“La borra. Así le llaman a esa sopa terrible que circula por el intestino inmundo del sistema cloacal (...)” (1999:24)), da cuenta otra vez de la traducción en la escritura, inmediatez mediata en tanto lenguaje, que hace imposible leer esta novela en clave de “representación”.

7. Como dice Fogwill en el prólogo a *Aventuras de un novelista atonal*: “Se trataba de un culto social a la “atonalidad” de un autor que sabía librarse del tono de una época y que desde entonces sigue su camino a espaldas de una demanda que combina la medida en el lenguaje con la trivialidad de los temas. A comienzos de los ochenta Laiseca venía a ofertar desmesura temática y naturalidad en la lengua narrativa” (2002:5).

#### 4. Bibliografía

##### *Bibliografía primaria:*

- Laiseca, Alberto (2002) *Aventuras de un novelista atonal*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- \_\_\_\_\_ (1999) *El gusano máximo de la vida misma*. Buenos Aires: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1991) *Por Favor, ¡Plágienme!* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

##### *Bibliografía general:*

- Barthes, Roland (1986) “El tercer sentido” y “Cy Tombly o 'Non multa sed multum'” en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2012) *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- \_\_\_\_\_ (2003) *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* [URTEXT]. México: Itaca.
- \_\_\_\_\_ (1971) “La tarea del traductor” en Angelus Novus. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_\_\_ (2001) “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. España: Taurus.

Borges, Jorge Luis (2007) “Las dos maneras de traducir” en *Textos recobrados* (1919- 1929). Buenos Aires: Emecé.

- \_\_\_\_\_ (2001) “Las Versiones homéricas” en *Discusión. Obras completas* vol. I. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2011) “Los traductores de las Mil y una noches” en *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Didi-Huberman, Georges (2006) “La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo” en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Foucault, Michel (1976) *Raymond Rousset*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1999) *7 sentencias sobre el 7º ángel*. Arena Libros.
- Giordano, Alberto (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Lukács, György (2010) *Teoría de la Novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- Mallarmé, Stéphane (1993) *Variaciones sobre un tema*. México: Ed. Vuelta.
- Rosset, Clément (2004) *Lo real. Tratado de la idiotez*. España: Pre-Textos.