NESTOR SANCHEZ: PARADOJA DEL COMICO DE LA LENGUA

POR

MARTA GALLO

University of California, Santa Bárbara

0. El texto de *CL* * es, o pretende ser, la transmisión (descripción y narración) de un manuscrito en el que Roque Barcia (también uno de los personajes narrados) intenta, al cabo de los años, organizar (o «re-tiempar», como lo dice el texto)¹ el itinerario desde Argentina hacia el norte (América central, Estados Unidos, Europa) recorrido por un grupo de amigos (Nacha Ortiz, Mercedes Chavarría, Mauro Chavarría, Juan Juan, el Fantasma).

El camino² o, mejor dicho, sus etapas constituyen, por tanto, el tema en torno al cual se organiza el mundo narrado. Su sentido metafórico, y como se verá, místico («Cómo se difunde el gran tao, y en todas direcciones» es epígrafe de la segunda parte de la novela), de exilio del yo (o dicho de otra manera: de la existencia en la no existencia), se concreta en el nivel del mundo representado, pero también y sobre todo en los recursos narrativos.

1. EL DISCURSO SIN LÍMITES

Roque Barcia, como personaje del mundo representado, forma parte del grupo, aunque comparte sólo esporádicamente el itinerario: es el

* Véase bibliografía, Néstor Sánchez (1973).

¹ *CL*, pp. 26, 149, 153, 157.

² Bakhtine (1978): «Dans la première étude il était question du chronotope de la *rencontre*, où prédomine la nuance temporelle, et qui se distingue par un fort degré d'intensité et de valeur émotionnelle. Le chronotope de la *route*, qui lui est lié, est plus étendu, mais moins chargé en intensité émotionnelle... Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route» (pp. 384-385).

único que regresa del exilio y al exilio. A su vez, como narrador (emisor del manuscrito) está dentro y fuera de ese mundo representado. Como emisor de una narración transmitida por otro, también está dentro y fuera del discurso narrativo, pues el suyo se convierte en objeto para el discurso del transmisor.

La presencia de dos locutores (emisor y transmisor) en *CL* plantea naturalmente el problema de autoría. Esto no es sino una instancia de un problema más general, el de la autoría de cualquier discurso, literario o no: en qué grado el discurso del otro o de los otros (de manera autoritaria o persuasiva) invade la libertad de la expresión individual; o quizá, a la inversa, en qué grado usurpamos, o subvertimos, el discurso de otros, rebelándonos consciente o inconscientemente contra él³.

1.1. En el texto de *CL* se dan abundantes casos de incorporación de discursos ajenos: citas literarias con o sin comillas y más o menos fieles; inclusive, uno de los epígrafes de la primera parte («Acaso nada más, cómico de la lengua, vigilo lo que no conozco») cita a Ismael, personaje de *El amhor, los orsinis y la muerte*, del mismo Néstor Sánchez⁴.

La palabra del otro puede pertenecer a diferentes subcódigos sociales, pero también a diferentes códigos culturales: en *CL* aparece un polilingüismo (inglés, francés, latín y hasta griego y hebreo, además del castellano) que puede llegar a la mezcla de lenguas dentro de una misma unidad sintáctica (véanse, por ejemplo, pp. 303, 304, 312, en *CL*). Se suprimen así en el discurso todos los límites de la individualidad cultural y personal: por lo menos desde el punto de vista lingüístico, la alienación se plantea como normalidad.

Esto sugiere un curioso paralelo con lo que observa Bakhtine sobre la lengua en la novela de caballería⁵: si el discurso de esa novela no

³ Bakhtine (1978): «... dans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité)... Tant la mise en forme que l'enchâssement du discours d'autrui (le contexte pouvant, de très loin, commencer à préparer l'introduction de ce discours), expriment un acte unique de relations dialogiques avec ce discours» (pp. 158-159).

⁴ Sánchez (1969), p. 154. En p. 144: «... reiteré parecería imposible preguntándole a continuación, confesional, en qué momento iba a confiarme sus poemas y sus prosas de cámara y si ser cómico de la lengua representaba su vocación ineluctable.»

⁵ Bakhtine (1978), hablando de la conciencia verbal de los autores y auditores de la novela de caballería clásica, en verso: «Sous le rapport de la culture verbale, cette conscience était profondément décentralisée et internationale à un degré important... Ce fut au cours de leur restructuration, de leur assimilation [de len-

tiene, según él, raíces en la lengua de ninguna sociedad de su época, pero precisamente porque las evade, *CL* parece subrayar aún con más énfasis que otras novelas hispanoamericanas la misma falta de raíces, aunque como carencia (exilio) y no como tendencia (aventura, en la novela de caballería).

1.2. Naturalmente, las citas configuran además el contexto ideológico y literario en el que se inscribe el discurso de *CL* y sus reglas de composición: la renuencia a narrar, que se pone de manifiesto en el modo como encara el transmisor su tarea (por ejemplo, los *etcétera* con que muy a menudo resume, suprime, y hasta agrade los esfuerzos verbales del emisor); o las frecuentes hipótesis con las que o emisor o transmisor despliegan múltiples posibilidades para el mundo narrado; y, en fin, y lo más evidente, las aventuras tipográficas (el texto que *cae* formando un abismo en el espacio en blanco de la página, en el primer capítulo de la primera parte): todos estos recursos son en cierto modo «citas» de Mallarmé⁶.

1.3. Otro de los lineamientos fundamentales en la técnica narrativa de *CL* consiste en detectar el proceso anterior a la narración misma y convertir en espacio textual ese tiempo que existe en la mente que elabora antes de fijar la forma en la expresión. Este interés por determinar lingüísticamente (y paradójicamente) lo prelingüístico se hace evidente en la mirada que el transmisor proyecta continuamente hacia el proceso de elaboración gráfica y narrativa en el emisor.

El texto de *CL* transcribe una cita de Artaud, aunque recontextualizada e incompleta (los paréntesis señalan lo que la recontextualización suprime):

Porté par lui [el peyotl] j'ai vu que ce que je suis il m'a fallu le défendre avant de naître (et que mon Moi n'est que la conséquence du combat que j'ai livré dans le Suprême contre le mensonge des mauvaises idées (Artaud [1971], p. 1; *CL*, p. 143).

En la prosa de *CL*, que puede llegar a parodia de un oráculo delfico (o surrealista) en su evidente textura de alusiones más o menos crípticas,

guas y culturas extranjeras], de leur subordination à l'unicité d'une perspective de caste et de classe et à ses idéaux, enfin au cours de leur opposition au plurilinguisme des niveaux populaires inférieurs qui les environnait, que se constituait et s'élabora la conscience verbale littéraire des auteurs et de l'auditoire du roman de chevalerie en vers. Elle avait continuellement affaire aux discours et aux mondes étrangers» (pp. 191-192).

⁶ Mallarmé (1961), p. 455: «Tout se passe par raccourci, en hypothèse, on évite le récit.»

esta cita disimula un sentido que está, sin embargo, señalado por un *leit motiv* persistente: «un paso atrás»⁷. Este paso atrás, y hacia adentro, es el *pas en arrière*, una de las obsesiones de Artaud⁸, como lo son también la liberación del yo y la relación entre el yo y el otro:

L'émotion qu'entraîne l'éclosion d'une forme, l'adaptation de mes humeurs à la virtualité d'un discours sans durée m'est un état autrement précieux que l'assouvissement de mon activité. Cette sorte de pas en arrière que fait l'esprit en deçà de la conscience qui la fixe, pour aller chercher l'émotion de la vie (Artaud [1976]), p. 119).

En el contexto de la novela, el «paso atrás» se relaciona con la búsqueda de un centro o ancla (imagen también cita de Artaud) en el interior de sí mismo, y por tanto con las reiteradas menciones de la oposición mundo interior-mundo exterior, *yo-otro*. Alude también, en el mundo representado, a una regresión histórica: la mona domesticada que vuelve a la selva (en el capítulo Errancia recobrada de la tercera parte); Roque Barcia, personaje que se funde en un abrazo, también en la selva, consigo mismo niño (en el capítulo casi inmediatamente anterior, Cita); o la escala musical que en lugar de continuar ascendiendo regresa o descendiendo (obsesión de Kressel, uno de los personajes, p. 159).

Referida al proceso de la narración, la regresión histórica o cronológica se señala no sólo en la actitud del transmisor, sino en el afán de Roque Barcia narrador por «retiempar» los hechos, por volver a sus libretas de apuntes, o por verse (o escribirse) actuando y escribiendo. Aquí se encuentra, ideológicamente presente, otra cita de Artaud:

Car pour qui pousse le mental des choses avec son coeur, il est un point où, comme dans le Peyotl des Tarahumaras, toute perception comme un tissu s'ouvre en croix, elle craque de telle sorte que l'on ne sait plus si c'est de son propre coeur que cette croix est issue, ou du coeur de cet Autre, qui alors n'est plus l'Autre, un Autre, mais CELUI-LA, l'Unique Distributeur des Flammes, dont la langue perce et ramasse le goût pour la Parole, lorsque le coeur qui battait comme un Double, reconnaît son GÉNÉRATEUR! (Artaud [1971], p. 103).

La fisura entre *uno* y *otro* de la que habla aquí Artaud aparece en *CL* por partida doble: Roque Barcia narrador se mira a sí mismo

⁷ Sánchez (1973), pp. 159, 247, 275, 296.

⁸ Muchos otros temas de Artaud están recontextualizados y reelaborados en *CL*; sobre todo, el símbolo de la cruz, como se verá más adelante. Véase Artaud (1971), p. 111.

como personaje; pero a la vez su manuscrito está visto (o dicho) por otro. Pero ya se verá que el GENERADOR no es ni uno ni otro.

1.4. En resumen, citas más o menos contextualizadas y recontextualizadas, traducidas o no; diversidad de códigos lingüísticos, ideas ajenas: todas estas tretas polifónicas o de polílogo⁹ esfuminan en *CL* los límites del discurso y de su autoría:

... asegura que Maimónides aseguraba, por su parte, que sólo eran divinas las palabras de un sueño cuando resultaba imposible comprobar quién era, en todo caso, el que las había pronunciado (*CL*, p. 171).

Pero en última instancia: ¿tiene verdadero interés precisar con exactitud quién fue concretamente el que habló? Ninguno. Lo único interesante es que alguien habló... (*CL*, p. 222).

El discurso sin límites es una manera de plantear otro problema, relacionado con el de la autoría, y con el «paso atrás» en busca de un centro o ancla: los límites del yo.

2. EL YO SUPREMO INSCRIPTO

En la aparente incoherencia de la prosa en *CL* (repetidamente expresiones como «referencia desvaída», «sin relación aparente», «desarticulado», «paradójica apariencia de continuidad» la subrayan) llama la atención una reiterada frecuencia de la palabra *inscripto* (o *inscripta*) en contextos donde no hace casi sentido¹⁰ o lo hace tanto como en estos casos, el primero y último en ocurrir:

Eso de lo inscripto impercible y por lo tanto atroz, o ni siquiera atroz.

... aunque volverá a experimentarse por anticipado esa especie de vibración aérea ¿de cuatrimotor inscripto?

2.1. Algunas observaciones esparcidas en el texto que mencionan una escritura secreta¹¹; referencias a los errores de máquina en el ma-

⁹ Bakhtine (1978), p. 96: «Tous les 'langages' y étaient des masques, et aucun de leurs aspects n'était vrai et indiscutable.» Véanse también p. 120 y Kristeva (1977).

¹⁰ *CL*, pp. 33, 44, 46, 51, 57, 58, 85, 120, 122, 144, 155, 198, 257, 282.

¹¹ *CL*, pp. 192, 282.

nuscrito¹²; alguna ocasional observación sobre «un librito tísico con faltas de ortografía», o sobre el azar; todas estas señales, más la aparición de errores tipográficos sospechosos como tales en el texto de *CL*, llevan a descubrir, en las letras que faltan o sobran, un mensaje verdaderamente inscripto: Si *me* sí o no puede ser o sí fue máscara. N [o S] X[ris]t[o]¹³.

Este criptograma (justifico en nota 13 su organización en palabras) ha ido articulándose (o desarticulándose) subrepticamente como pasando a través de los intersticios del texto impreso; casi podría decirse, actuando como leucocitos: se explicaría así, por otro lado, la frecuente ocurrencia de *leucémico* y *leucemia* en contextos donde no hacen aparentemente ni poco ni mucho sentido¹⁴.

¹² *CL*, pp. 30, 31, 318.

¹³ Véase cuadro:

letra texto p.	h horfandad 32	s poquísimo muebles 66	i dorecciones 77	me me- medievales 85	s payado (payaso) 86	i invernos 94
letra texto p.	i suspira (suspiria) 104	v reboque 105	v reboque 107	v reboque 111	o sistiene 124	h hoptometrista 137
letra texto p.	' (acento) período 147	n reintensiva 159	' (otra vez acento?) inmóvil 170	o habría conseguida 175		e? al? <i>Natural Boy</i> (<i>Nature Boy</i>) 144
letra texto p.	o equiviqué 179	d cafa y caída 187	e cría (creía) 204	r trechos (techos) 204	e fiela 206	r sugen 265
letra texto p.	s decidía 269	o mano (mona) 270	s cocían (cosían) 275	i terminarán (terminarían) 279	f live (life) 281	ue escuelas (escalas) 283
letra texto p.	c supermarket 303	r head (heard) 304	a por (par) soi mème 304	a piedro (piedra) 311	n/s ni siquiera/ si siquiera 313	chi (letra griega) chimeca (chíchimeca) 319
						t cuando (cuanto) 319

[h] * s i m e s i i [v v v] * o [h e?/al?] * ' n ' o pue [o] * d e r e r s ** o s i
f ue x ** c r a a n/s chi (X)t

Si me sí o no puede ser o sí fue máscara. N(éstor)/S(ánchez) X(ris)t(o).

* Las letras entre corchetes quedan eliminadas; quedan explicadas por ser Roque Barcia tan mal dactilógrafo.

** Para formar la palabra *ser* (letras que subrayo), la alteración del orden está justificada en *CL*, p. 202: «... algunas palabras, algunas pocas palabras articuladas al revés de como ha sido siempre, al revés de lo escuchado y repetido siempre, pueden más que el humo, pueden más que el fuego...» Para que la (x) de *inflexión* se convierta en más (+), *CL*, p. 297: «... mientras el brazo ya progresaba por encima de los noventa grados de desplazamiento ininterrumpido.» Quizá resulte algo alejandrino, pero creo que el texto de Sánchez justifica el alejandrismo.

¹⁴ *CL*, pp. 138, 173, 183, 214, 216, 153, 162, 163, 188, 208, 210, 233, 250, 271, 293.

2.2. La escritura oculta en el interior del texto presenta una solución (por lo menos parcial y a nivel estrictamente textual) a la búsqueda del centro y a los límites del yo que el texto mayor (o exterior) plantea¹⁵. Pero esa solución es a su vez un enigma para cuya respuesta es necesario regresar al texto envolvente.

2.2.1. El *me* al que se refiere el criptograma se encuentra en este otro texto; excepto las raras ocasiones en que lo usan los personajes en las casi inexistentes situaciones dialógicas, este *me* desempeña un oficio ambiguo: designa al emisor y/o al transmisor (de las tres partes en que está dividida la novela, la primera usa *me* para el transmisor; la segunda parte, para él y para el emisor; en la tercera parte, nunca aparece, pues el emisor es ahora *usted* y el transmisor tiene forma pronominal cero).

Si se acepta que las palabras representan papeles como los actores en el teatro, pero en una representación cuyo escenario es el lenguaje¹⁶, es interesante ver cómo actúa *me*:

	<i>Emisor</i>	<i>Transmisor</i>
1. ^a parte	(él)	me
2. ^a parte	me	me
	(él)	
3. ^a parte	(usted)	Ø

En cuanto al plural de primera persona, cuando aparece en el nivel de la narración es siempre ambiguo (emisor y/o transmisor), ambigüedad confirmada por el texto mismo:

... o en su defecto a una primera personal del plural que al conjugarse en singular y en presente aludía entonces a una situación si se quiere

¹⁵ CL, pp. 59, 151, 231, 236, 246, 247, 250, 253, 262, 270, 311.

¹⁶ Bréal (1904): «S'il est vrai, comme on l'a prétendu quelquefois que le langage soit un drame où les mots figurent comme acteurs et où l'agencement grammatical reproduit les mouvements des personnages, il faut au moins corriger cette comparaison par une circonstance spéciale: l'impresario intervient fréquemment dans l'action pour y mêler ses réflexions et son sentiment personnel...» (p. 234).

Kristeva (1974): «Ce statut des instances subjectives dans la fiction rappelle la définition que R. Jakobson a donné des pronoms dans la locution, lorsqu'il les a désignés par le terme de *shifters*, embrayeurs, qui translatent le code dans le message, le procès de l'énoncé dans le procès de l'énonciation, les divers protagonistes de l'un dans l'autre, et vice versa» (p. 317). La interacción dialógica de los pronombres es tema que desarrollo en otro trabajo: la imposibilidad del diálogo es notable en CL; nótese, por ejemplo, la cercanía de *usted* (empleado por el transmisor hacia quien escribe) con la tercera persona en las formas verbales, lo que permite una mayor ambigüedad en el discurso narrativo que fluctúa casi imperceptiblemente de segunda persona (*usted*) a tercera (*él*).

antiquísima y por lo tanto no sólo presente sino también estrictamente futura (*CL*, p. 201) ¹⁷.

Además de esta indeterminación, dos ocurrencias de *me*, que se destacan especialmente por sus contextos inconexos, parecen responder al enigma:

... me faltaba (p. 73).

... un desconsuelo que me faltaba y me revuelve imposible (p. 233).

Para esto, naturalmente, es necesario interpretar *me* como «la palabra *me*» (siguiendo al criptograma), y hacerlo así sujeto de *faltaba*.

Si *me* es máscara (imposible), lo es en todo caso de una primera persona plural «conjugada en singular»: de allí su ambigüedad para designar al emisor o al transmisor en un discurso cuya ausencia de límites se encuentra también señalada, como se ha visto, en la incorporación de discursos ajenos. Esa primera persona sin los límites determinados por el singular es el GENERADOR de Artaud, un Yo Supremo que se encuentra en el criptograma del centro (o el fondo) del texto.

2.3. Uno de los personajes de *CL* lee y traduce el *Astavakragita*, en evidente alusión textual a la mística oriental. Este libro (traducido al inglés como *Song of the Self Supreme*) propone llegar a la conciencia de un yo cósmico, identificado con el mundo y con Dios en una especie de unidad «oceánica» ¹⁸ en la que se diluye la identidad personal. En otras doctrinas místicas el océano equivale al abismo, como caos que es necesario transponer para alcanzar el estado de perfección ¹⁹. Esta imagen del abismo es la que aparece en *CL*, donde se reiteran las referencias

¹⁷ Benveniste (1966), p. 235: «Dans le verbe comme dans le pronom personnel, le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication.» En p. 233 expresa el punto de vista occidental frente al oriental, que se verá en seguida al hablar del plural gramatical de la primera persona: «Il est clair en effet que l'unicité et la subjectivité inhérentes à 'je' contredisent la possibilité d'une pluralisation. S'il ne peut y avoir plusieurs 'je' conçus par le 'je' même qui parle, c'est que 'nous' est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre 'je' et le 'non-je', quel que soit le contenu de ce 'non-je'.»

¹⁸ Mukerjee (1971), II, 25: «It is a marvel that in the boundless ocean of myself creatures like waves rise, jostle, play with one another and merge spontaneously.»

¹⁹ Dupont Sommer (1964), p. 63: «Quant à la 'Vertu de l'Abîme', *virtus Bythi*, où réside, selon Irénée, la 'Lumière incorruptible', elle se confond sans doute avec cet 'Esprit de Dieu' qui se meut au-dessus du grand Abîme pour le maîtriser et le féconder; si nous ne nous trompons, elle est identique à la 'Grande Vertu de l'Océan' qui figure dans notre inscription en tant que première Puissance.» Se trata en la cita de doctrinas místicas ófticas, del primer siglo después de Cristo, y cuya doctrina está conectada con el sentido místico de las letras.

a «elevación o altura» y a la inversión de esa altura, el abismo y la caída (ya se ha señalado cómo en el primer capítulo el texto la prefigura *ca-yendo* tipográficamente en el abismo de la página)²⁰. Y la inscripción oculta señala el sentido hacia el abismo del espacio textual, en cuyo centro se halla el Yo Supremo.

3 CIFRA O CIFRAS

3.1. El centro del texto se sitúa exactamente en las últimas letras del criptograma: N [o] S, X, T. La X (*chi* griega) y la T (*tau* griega o hebrea) son tradicionalmente distintas versiones de la cruz, símbolo místico cristiano y precristiano al que CL alude indirectamente en repetidas ocasiones (la intersección entre tiempo y eternidad, varias veces

mencionada en el texto, es el sentido generalmente atribuido a los dos travesaños de la cruz)²¹. Pero la X es además monograma de Cristo, y la T designaba ya desde antes del cristianismo el nombre de Yahvé²². Llevando «lo inscripto» hasta sus últimas consecuencias (y siguiendo el juego del «cuatrimotor inscripto» ya citado, o la locura de los triángulos

²⁰ CL, pp. 48, 51, 58, 137, 159, 167, 168, 236, 267, 273, 275, 318, 320 *passim*.

²¹ CL, pp. 87, 94; la repetida referencia a un árbol que no se sabe si es mairañón o naranjo evoca las discusiones sobre la clase de madera de la cruz (pp. 177, 232). Véanse también última cita de Artaud en 1.3 y nota 8.

²² Cabrol y Leclercq (1914) s. v. croix. Daniélou (1961) se refiere a las diferentes letras que simbolizaban el nombre de Dios en la tradición judeocristiana (T) y griega cristiana (X); entre los monogramas de Cristo, también menciona la *waw* y la relación de su forma con la de una serpiente: CL insiste en «la palabra culebra»; por otro lado, entre las letras del criptograma (véase nota 13) aparecen unas <v> que podrían llevar en esa dirección. Dupont Sommer (1946) encuentra *waw* dispersas como amuletos en el manuscrito que estudia.

inscriptos con los que uno de los personajes delira), al inscribir (inscribir en sentido geométrico) los dos monogramas, se obtiene la cifra de Yahvé y Cristo, dios y yo singular y plural, que la cruz mística condensa²³. Esta es, por tanto, la cifra del Yo Supremo, el GENERADOR y el centro del abismo textual.

3.2. La letra anterior a ésas (N [o] S) es una u otra de las iniciales de Néstor Sánchez; según las enseñanzas del *Astavakragita*, se alude así a la identificación con el Yo Supremo; según la tradición cristiana no ortodoxa, a la identificación hombre-Dios a través de Cristo.

Pero ya la presencia del nombre (o de la inicial) junto a la cifra del Yo Supremo significa una delimitación de otro yo, separado de la unidad cósmica. Según el *Astavakragita* (VII, 5), el mundo es juego ilusorio creado por el Yo Supremo:

O, I am surely pure consciousness. The world is like a show of the magician (Mukerjee [1971]).

N [o] S postula otro yo, si no autoritario, por lo menos autor, o co-autor, del juego: un yo mago, o juglar, un cómico de la lengua, un mago textual. Oriental en su magia, occidental sin embargo en la afirmación de su yo; occidental también por el nombre escindido (N [o] S) que es quizá, y a pesar de todo, un intento de hallar el «*me* [que] faltaba».

La ilusión textual podría ir todavía más lejos: Lao Tse dice que el tao que puede ser nombrado no es el verdadero tao; por analogía, Néstor Sánchez, que puede ser nombrado, no sería el verdadero Néstor Sánchez: la escisión de las letras, al evitar la articulación del nombre, se convierte entonces en amuleto contra la no existencia, lo que en última instancia es también la finalidad en la búsqueda del *me*, máscara o no.

4. OTRA CIFRA

El mundo representado en *CL*, y el texto, es ilusión de un mago, un Yo Supremo singular y plural cuyo nombre (dos veces dual) está cifrado en el criptograma. Pero esa escritura secreta se inscribe a partir del texto ilusorio que la envuelve, en un paso hacia adentro y en un juego de reflexión recíproca, o de autorreflexión, pues resulta imposible determinar la individualidad de cada texto. Sólo hay un «yo plural que se

²³ Seymour (1898) reproduce una cruz mística muy semejante. El lábaro de Constantino es otro ejemplo similar.

conjuga en singular», no hay *otro*, como ya lo han dicho reiteradamente las citas ajenas incorporadas al discurso narrativo, o la ambigüedad en la que se confunden emisor y transmisor, el *yo* y el *otro*.

Pero *me* es también *otro* (Rimbaud, Artaud); por eso el *Astavakra-gita*, al postular la unidad oceánica del *Yo*, propone el abandono del cuerpo (ese otro), o su sujeción a la conciencia²⁴.

En *CL* el tema reiterado del abismo (otra forma del océano místico), y por consiguiente el vértigo de la caída, hace, sin embargo, más aguda y conflictiva la imagen del cuerpo como conciencia del *yo*²⁵.

El deseo de encontrar esa imagen como defensa contra la atracción del abismo (para no sentir el cuerpo en el espacio abismal), está expresado en la búsqueda del espejo, largamente articulada (o desarticulada) en el texto de *CL*²⁶. El espejo está presentado como carencia: «el vacío casi espejo» (p. 108) y se convierte finalmente en «vidrio delgado y transparente» (p. 324 y última ocurrencia) de imposibles reflejos.

Resultaría difícil decidir si este espejo no existente es el que refleja el abismo (místico) o el Narciso que daría un sentido (*me*) al vértigo. O ambos.

La fisura del *yo*, la escisión en las iniciales N [o] S (que también pueden aludir a los puntos cardinales del itinerario norte-sur de los personajes) expresa el exilio del *yo*, la existencia en la no existencia, y la búsqueda en el abismo de un espejo que al enfrentar al *yo* con un *me* le asegure que ese abismo no existe.

El artificio verbal de este cómico de la lengua, más allá del juego con letras, cifra un abismo-espejo en el que *lo que entendemos corrientemente por realidad* no fracasa.

²⁴ Mukerjee (1971), I, 4: «If you differentiate yourself from the body and abide in rest in pure intelligence, then (in this existence) you will become happy, serene and free from bondage.»

²⁵ *CL*, pp. 187, 197, 198, 219, 222-223, 249, 251, 252, 255, 271.

²⁶ *CL*, pp. 32, 33, 48, 50, 54, 58, 61, 63, 65, 72, 73, 78, 108, 126, 142, 144, 149, 218, 257, 308, 309, 324.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Antonin Artaud (1971). *Oeuvres complètes*, t. 9. Paris: Gallimard.
- (1976). *Oeuvres complètes*, t. 1. Paris: Gallimard.
- Mikhail Bakhtine (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Émile Benveniste (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Michel Bréal (1904). *Essai de sémantique*. Paris: Hachette.
- Fernand Cabrol y Henri Leclercq (1914). *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Paris: L. Letouzey.
- Jean Daniélou (1961). *Les symboles chrétiens primitifs*. Paris: Seuil.
- A. Dupont Sommer (1946). *La doctrine gnostique de la lettre «wāw»*. Paris: Librairie Orientale Paul Geuthner.
- Julia Kristeva (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- (1977). *Polylogue*. Paris: Seuil.
- Stéphane Mallarmé (1961). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Radhakamal Mukerjee (1971). *The Song of the Self Supreme (Aṣṭāvakraḡītā)*. Delhi-Varanasi-Patna: Motilal Banarsidass.
- Néstor Sánchez (1969). *El amhor, los orsinis y la muerte*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1973). *Cómico de la lengua*. Barcelona: Seix Barral.
- Rev. William W. Seymour (1898). *The Cross in Tradition, History and Art*. London: Putnam's Sons.