

igual que en *El combate ...*, en esfuerzo de una comprensión más profunda, menos simplista de los procesos históricos y vitales, para elevarse a la calidad de instrumento remozado para nuevas, interminables batallas; seguramente menos épicas, sin héroes sacralizados por mármol y laureles, posiblemente también más valiosas e indudablemente más humanas.

Con variantes importantes, esa desacralización reaparece en *El regreso del Gran Tuleque* (1987), su primer trabajo escrito enteramente luego de su liberación. Sacucho y Tuleque (un ex boxeador y un ex murguista que fuera leyenda en el ambiente carnavalesco de antaño) se proponen rescatar a Margarita, una anciana prostituta. Para ello, hay que velarla primero (no hay resurrección posible sin muerte previa) y será en la búsqueda de coronas florales para la ocasión que se dé un alucinante diálogo con la estatua de Artigas. El espectáculo, que combinó conjuntos de carnaval, bailes, poemas y canciones, multiplicación de los espacios escénicos y de las virtuales lecturas, significó una de esas bienvenidas e infrecuentes osadías a las que nuestro medio teatral no está acostumbrado. Y tal vez no lo esté porque una metáfora del país con semejanza carga expresiva y audacia estética, en el reino del autoengaño, puede compararse al desagrado de enfrentarse inesperadamente a un espejo que nos devuelve una imagen distinta de la que creemos o queremos creer que tenemos. Un espejo que expone la fragilidad de las historias que nos inventamos, que nos sacude el cálido sopor de presuntos pasados gloriosos y nos pone ante un presente inaceptable, que desnuda la precariedad de los pilares de nuestro imaginario colectivo y, como si no alcanzara con ello, nos desafía. Una pregunta queda fastidiándonos ante esta pieza, como ante una atenta y descarnada entrada en la dramaturgia de Rosencof, una pregunta que su escritura no responde y, mucho menos, la precariedad de estos ínfimos apuntes: ¿levantaremos el guante o seguiremos siendo esclavos de un pasado mítico, espectadores de un presente ingrato, príncipes de un futuro archidudoso?

JOSÉ CASTRO VEGA

CRISTINA PERI ROSSI, *Cosmoagonías*. Barcelona: Editorial Laia, 1988.

*Cosmoagonías* instaaura desde el título un rasgo predominante a través de toda la serie de relatos: se trata del protagonismo que adquiere en ellos el plano de los juegos de expresión. Veamos: una cosmogonía narra la *creación* de materia y formas, un establecimiento del orden en el caos. De igual modo, en la creación poética se establece un orden estético en la materia informe de la lengua. El Creador define un espacio: *la ciudad*, ámbito en donde sus personajes viven, *agonizan*.

La serie está integrada por diecisiete cuentos breves, en los cuales la situación, engendrada por la absurda y sorprendente existencia moderna, desplaza a la anécdota, elemento determinante del género hasta los comienzos del siglo XX.

## 1. EL ESPACIO DE LA FICCIÓN: LA CIUDAD

... En las ciudades modernas, que se construyen y se destruyen rápidamente, los lugares sacralizados por el amor (cines, cafeterías, hoteles, paseos), los santuarios de la memoria se derrumban vertiginosamente [...] de modo que sólo le quede pasear por la ciudad como un cementerio baldío ...<sup>1</sup>

El tema del primer cuento: "Rumores", es el de la ciudad como espacio inhabitable: "... grupos clandestinos y secretos cuchicheaban sobre ciudades todavía habitables, donde se podía caminar, ver un pájaro, recorrer un museo o contemplar el color del cielo" (11). Frecuentemente, dicho tema se vincula a la idea de muerte. En "Suicidios S. A.": "... se han construido expresamente viaductos, puentes y acantilados a fin de que los hombres y mujeres decididos a suicidarse puedan ejecutar el acto con las mayores garantías de éxito" (21). La ciudad institucionaliza espacios para el suicidio y así confirma su carácter inhóspito.

En algunos relatos la ciudad aparece como un espacio que ejerce una fuerza a la vez seductora y rechazante sobre los personajes. En "La ciudad de Luzbel", el protagonista acepta el desafío que supone penetrar en la intimidad de Luzbel, pero sabe que el éxito depende de una clave, y es siempre efímero.

En "Te adoro", la ciudad es un ámbito que no se llega a conocer ni a dominar por completo. La adolescente aprende y sorprende a sus profesores universitarios con su entusiasmo desprejuiciado que se verbaliza en el *leitmotiv*: "La adoro".

La ciudad no es sólo un espacio sino también un orden establecido: "Escribo muchas cartas a la Administración [...] Mis cartas versan sobre el funcionamiento de los servicios públicos, que como es notorio dejan mucho que desear" (93), manifiesta el narrador protagonista de "Mis cartas", quien busca insistentemente una comunicación con ese orden regido por el azar. Tanto en el plano de la historia, así como en el de la estructura (circular) del cuento se sugiere la inutilidad de todo esfuerzo, y por consiguiente, la soledad y el aislamiento que este fracaso genera.

En "Los aledaños", se busca la ciudad "centro del mundo": "... un proyecto esencial, definidor, que abarca toda la multiplicidad en un orden lanzado hacia el futuro" (112). Pero, los supuestos centros son: "frívolos, insolidarios, y egoístas" (113). La búsqueda de una suerte de unidad platónica en una determinada ciudad se frustra reiteradamente, lo cual devuelve al personaje a "los aledaños", experiencia de marginalidad tan frecuente en las grandes ciudades modernas. La índole desplazada, huidiza de ese centro de amor lo convierte en un perpetuo "perseguidor".

En "Lovelys" el tema es *πολιτικό*. La ciudad es gobernada por un orden aplastante y amenazador sostenido por el egoísmo y la indiferencia de cada uno

<sup>1</sup> Cristina Peri Rossi, "Libro de la memoria", en *Brecha* 14/12/90, 24.

de sus habitantes. El peligro, siempre inminente, es vivido por los personajes como una forma de "aledaño", no obstante lo cual, éstos se resignan y lo aceptan. Se decía más arriba que la ciudad confirmaba el proyecto individual de los suicidas; aquí los individuos confirman el proyecto devastador de la ciudad.

## 2. EL PLANO DE LOS JUEGOS DE EXPRESIÓN

La importancia acordada al lenguaje y a sus posibilidades comunicativas se formula como respuesta estética a una búsqueda de integración más humana a "la ciudad" moderna. Lisa Block de Behar ha señalado que "la tendencia metalingüística es muy fuerte en la semiosis artística contemporánea".<sup>2</sup> Cristina Peri Rossi ha manifestado esta tendencia en colecciones de relatos anteriores, como por ejemplo *La rebelión de los niños*<sup>3</sup> o *La tarde del dinosaurio*.<sup>4</sup>

La jerarquización del plano lingüístico se manifiesta a través de la reflexión del narrador o de los personajes sobre el lenguaje mismo y son esas referencias explícitas al lenguaje que configuran en su forma más típica la función que Jakobson denominó metalingüística.<sup>5</sup>

Así como los amnésicos: "Convencidos que la repetición anula, simplifica y reduce, [...] procuran que sus actos —aún cotidianos— se celebren como la primera vez" (17), el discurso literario se desautomatiza a través de una postura o bien lúdica o bien reflexiva con respecto al lenguaje. El juego comienza con el título, según se señalaba más arriba: cosmogonía-cosmoogonía, lo cual produce un vasto espectro de sugerencias semánticas. En "La ciudad de Luzbel", se juega con la bisemia: Luzbel-ciudad, Luzbel-mujer misteriosa. En "Los desarraigados", el sentido más frecuente, el metafórico, se sustituye por el sentido etimológico del término. Entonces, en el plano de la historia surgen seres "que flotan en el aire en un tiempo y espacio suspendidos" (141). En este caso el recurso empleado es la modificación del referente en función de la desautomatización del siglo.

En "La ciudad de Luzbel" se reflexiona sobre la actitud creadora. El viajero, quien *contó* la historia al narrador meditó: "En Luzbel muchas palabras tienen doble sentido, y él había cometido algunas ingenuidades por no saberlo" (48).

En "El club de los amnésicos", se evidencia la materialidad del plano lingüístico: la palabra se toca, se palpa entre los dedos, "y luego con alegría comienzan a emplearla ..." (17). La elección de los materiales es la primera fase del proceso creativo, el goce estético se inicia en la producción misma del discurso literario, y hay mucho en esto de la actitud del niño en pleno proceso de adquisición del lenguaje quien paladea, "palpa", cada nueva palabra.

<sup>2</sup> Lisa Block de Behar, "La comunicación cinematográfica", en *Maldoror* 15 (1980), 49.

<sup>3</sup> Cristina Peri Rossi, *La rebelión de los niños* (Montevideo: Ediciones Trilce), 1980.

<sup>4</sup> Cristina Peri Rossi, *La tarde del dinosaurio* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1985).

<sup>5</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1988).

A veces la función metalingüística puede constituirse en la dominante estructural.<sup>6</sup> En "La sintaxis" y "La índole del lenguaje" este rasgo se manifiesta explícitamente desde el título. En el primero de los relatos citados la historia gira en torno a la posibilidad del lenguaje como estructurador de las relaciones humanas: "la fórmula de relación entre dos, permanecía tan fija como la rigidez del lenguaje" (119). Similar planteo aparece en *La rebelión de los niños*: "... como todo oprimido debía aceptar el lenguaje de los vencedores".<sup>7</sup> En "La índole del lenguaje", se plantean una serie de preguntas: ¿Quién le puso nombre a las cosas? ¿Cómo dar la orden de llamar al sol, sin antes llamar de alguna manera a las demás cosas (91) que cuestionan los orígenes y la naturaleza misma del lenguaje?. Curiosamente, en todos los casos, los personajes que manifiestan esta preocupación son niños.

La labor propuesta a la escritura en todos los relatos es relevante, y se asemeja a la de "El centinela", personaje que custodia los despojos del campo de batalla en medio de autopistas: su función es conservar la memoria de estas ciudades disueltas en presente: "No confía en la memoria de los vivos y sabe que los museos están vacíos" (146).

STELLA EMMI

JUAN CARLOS ONETTI, *Cuando entonces* (Madrid: Mondadori, 1987).

#### PESTAÑEAR EL CUENTO

A la infinita habitación contigua de Roberto Ignacio Díaz.

Toda lectura es un desocupado delito, una singular y desigual batalla, una empuñadura de voces que nos desquicia al pasar las páginas, esperar algunas, desechar otras, asociar todo con todo, distraer la vista por culpa de una araña, espiar aquel giro, silbar renglones enteros, o al no apartar la historia ni un solo punto de la verdad; de cualquier manera, se adivina que toda lectura es un diálogo de relámpagos que leemos al pestañear.<sup>1</sup> Dicho en un abrir y cerrar de ojos: pestañeo, entonces leo.

Del otro lado, una historia, cualquier historia, no puede menos que inscribir las inexactitudes de otro diálogo que suprime, mutila, adorna y refuerza un

<sup>6</sup> Roman Jakobson, *Questions de poétique* (París: Editorial du Seuil, 1973).

<sup>7</sup> Cristina Peri Rossi, *La rebelión de los niños* (Montevideo: Ediciones Trilce, 1980), 82.

<sup>1</sup> Según el diccionario de la Real Academia, *pestañear* significa: "1. mover los párpados; 2. figurativamente *tener vida*; 3. las frases figurativas *no pestañear* y *sin pestañear* denotan la suma atención con que se está mirando una cosa, o la serenidad con que se arrostra un peligro". Análogamente, *pestañear* denotaría la suma *tensión* con que se está mirando una cosa, o la alteración (*¿inquietud?*) con que se arrostra un peligro.