

*UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA*

*“LÁZARO ESCRIBE DE VERDAD”:
POR UN NUEVO LAZARILLO. DE VUELTA*

AUTOR: HÉCTOR ANDRÉS PEÑA R.

DIRECTORA: ALCIRA SAAVEDRA B.

BOGOTÁ, D.C., COLOMBIA, JULIO DE 2003

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

<i>HABLEMOS DE VERDAD</i>	1
<i>ESTE DE VERDAD ESCRITO POR EL LAZARILLO</i>	8
<i>NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN</i>	15

CAPÍTULO PRIMERO:

EX LIBRIS (LO EXTERIOR DEL LIBRO). UNA LEGENDA19

<i>DE VIVA VOZ (DE CUERPO AUSENTE): LA CARTA DICE LA VERDAD</i>	22
<i>EL PARATEXTO: LA SALIDA DEL LIBRO</i>	27
<i>LA SALIDA DEL LIBRO. UNA MISTIFICACIÓN, UNA INVENCIÓN ORIGINAL</i>	31
<i>NOTAS DEL PRIMER CAPÍTULO</i>	40

CAPÍTULO SEGUNDO:

<<COMO LA VIDA MISMA>>44

<i>“LÁZARO ESCRIBE DE VERDAD”. DES-HACER HISTORIA EN PRIMER LUGAR</i>	44
<i>UN CIERTO AIRE DE VERDAD</i>	49
<i>LO VEROSÍMIL DIRÍA LO SEGUNDO</i>	53
<i>LO REALISTA NO SE DICE</i>	59
<i>LO REALISTA QUIERE DECIR LO VISIBLE</i>	62
<i>NOTAS DEL SEGUNDO CAPÍTULO</i>	66

CAPÍTULO TERCERO:	
DESDE LUEGO YO... YO, DESDE LUEGO	71
"YO", ENTONCES (¿ERGO?) NO-MIMESIS	71
¿QUIÉN? LO AUTOBIOGRÁFICO EN CUESTIÓN	77
LA MEMORIA: LO SINGULAR PARA SIEMPRE	80
LA CICATRIZ: LA VIDA EN EFECTO	83
NOTAS DEL TERCER CAPÍTULO	90
CONCLUSIONES:	
POR TERMINAR	93
NOTAS DE LAS CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	104

INTRODUCCIÓN.

“LÁZARO ESCRIBE DE VERDAD”: DETERMINACIÓN DE UNA REFLEXIÓN TEÓRICA

*“La verdad es no-verdad. En la no-ocultación como verdad
está a la vez el otro no de un doble impedimento”
(M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*)*

HABLEMOS DE VERDAD

En su primera aparición, cuando delimitaba los alcances de un proyecto, “Lázaro *escribe de verdad*” parecía satisfacer la forma de una tesis. Pudo pensarse entonces que al decir “Lázaro *escribe de verdad*” estábamos “proponiendo” algo. No es fácil ni siquiera para nosotros establecer los valores propositivos de una frase como ésa, pues, como se habrá hecho claro, extraída de un uso evidentemente coloquial, nuestra frase parece someter muy poco “a consideración”. De algún modo, nuestra *propuesta* cuenta en un sentido inevitablemente *supuesto*¹; no dice lo uno sin poner en evidencia la actividad irrefrenable de lo otro: se sitúa en los límites de los mecanismos facultativos del “dar razón”, de los procedimientos y de las condiciones que sostienen el decir algo propio de algo. Realmente, y esto trataremos de verlo con más detenimiento, nuestra frase está situada, *se propone* estar situada en una zona a la que el “dar razón” no puede cubrir sin problemas. No propondríamos sin remitir “lo propuesto” al espacio de lo que no podría ser más que supuesto o, dicho de otra manera: nuestra “propuesta de lectura”, aún muy cerca de *consistir en la exposición* de alguna serie de contenidos encadenados de un modo que determinaría nuestra proposición y que servirían de indicio a su eventual consideración, *insiste en la realización* de un sentido que no se hace identificable más que

haciéndose extraño consigo mismo y con la familiaridad que supone. Diciendo “Lázaro *escribe de verdad*” oscilamos no sólo entre la familiaridad (del sentido común, de lo que tan sugerentemente llamara Freud “el sentido del lenguaje”) y la extrañeza (de proponerlo, de otorgarle la función de la proposición), entre el “sentido estricto” (*sensus strictus*) y el “sentido corriente” (*sensus vulgaris*) del “de verdad”, sino, en último término, entre las categorías de “teoría” y de “especulación”.

Colocándonos en otra dimensión, prolijamente sobredeterminada, y recurriendo a los términos de tal sobredeterminación (¿filosófica?, ¿histórica?, ¿lógica?...), diríamos que la afiliación dispuesta en la enunciación misma de nuestra frase, en su pro-posición, entre su carácter teórico y el espacio “lógico” (relativo al *logos*) que legitima esta caracterización, se concreta en el umbral de aquello que, en virtud de tal asociación, debería preservarse en el exterior, como carácter exterior, como riesgo conjurado del “afuera”: lo “dóxico” (lo relativo a la *doxa*). “Lázaro *escribe de verdad*”, entonces, comprendida en su valor teórico, escenifica *de facto*, aun en el sentido más vulgar de lo aparente, el influjo de eso que el imperativo del “dar razón” y que su subsiguiente exigencia teórica de validez habrían debido erradicar (no sobraría recordar que, en primera instancia, este destierro se dio en el *Teetetes* platónico contra, y en nombre, del *episteme*, hoy fundamental para lo teórico en todos sus estatutos).

De hecho, todo alcance teórico de nuestra tesis, como lo veremos explicado más adelante, no se da sin poner en evidencia –como lo hace sola, incluso, nuestra frase- la irreductible participación de ese “afuera de lo teórico”, de ese impedimento a lo “teorizable”, en su apertura como teóricaⁱⁱ. Nuestra proposición no llegaría a confrontarse con el ámbito de lo teórico sin hacer figurar, sin hacer pasar como figurada, la naturaleza “dóxica” de la que

participaría. Y todo en el lugar de la verdad: la *doxa* se figura en el lugar de la verdad, en la posición de *lo que se dice*, en el predicado: se figura como “*de verdad*”. Un sentido, pues, de la *doxa*, el sentido y los (d)efectos de “lo dóxico”, figurados “de verdad”. Y un sentido de la verdad, una figuración suya (en el “*de verdad*”), sólo aprehensible “dóxicamente”; sentido irremediabilmente extraño al régimen lógico de univocidad, de correspondencia “uno-a-uno” del concepto y su expresión, del que tradicionalmente la teoría es subsidiaria. Así, al figurarse *de verdad*, el “sentido supuesto” en que insoslayablemente cuenta nuestra tesis debe ser entendido más que como una cualidad formal, consistente en la concurrencia de una expresión, como una de las dimensiones teóricas de nuestra empresa, como valor esencial de su carácter propositivo. Puesto que ese lugar de figuración no es otro que la verdad, la relación que se establece en nuestra tesis entre el discurso teórico y la *doxa* se resiste, desde la brevedad de nuestra frase, a ser recompuesta por algún tipo de relación de “interioridad-exterioridad” regulada lógicamente por el inveterado modelo de exclusión mutua que se ha cimentado no sólo a partir de lo verdadero, sino por él: en su nombre, en obsequio de sus apremios. En un modo puntual, singularmente, nuestra propuesta se resiste –se niega a la denegación, no dice simplemente “no” - a hablar en nombre de la verdad.

No decimos “Lázaro *escribe de verdad*” sin dar la impresión, sin fomentar el efecto, de que existe otra forma, más precisa o veraz si se quiere, de “dar cuenta” de eso a lo que nos referimos, o de que queda un resto, de que quedan comprometidas sugerencias que estarían de más en una exposición como la que habría de esperarse en el marco de un “Estudio”, del “proceder metódico” (μεθοδοζ), y del conjunto unitario o totalizable de conceptos, del sistema de conocimientos (θεωρηα), que habrían de sustentarla. Así también podríamos decirlo, con una

simpleza pasmosa, situándonos en el nivel más evidente de la extrañeza: ¿qué teoría es necesaria para decir “Lázaro *escribe de verdad*”?, ¿qué razones –y de qué orden (¿teórico?)– se tienen para decir “Lázaro *escribe de verdad*”? Con respecto a una tesis como la nuestra, la teoría tiene muy poco *qué decir*, y, es esta una cuestión esencial: ¿qué sería de una teoría que no tiene *casi nada qué decir* o que ya no *sabe* sobre qué decirlo? ¿sería aún una teoría?. Una serie de cuestionamientos sin duda extremadamente arduos, de los que no nos resultará fácil apartarnos.

Si la teoría busca afirmarse –ocultándola– en la operatividad preconcebida de la lengua, en sus posibilidades comunicativas, representativas –referenciales–, nuestra tesis, sin preocuparse por esa afirmación-ocultación que permitiría a lo teórico presentarse como un “después”, un más “allá” o un “primera vez” de *lo dicho*, demuestra que tal enmascaramiento (afirmación-ocultación) no podría enmascarar nada distinto a la imposibilidad de este enmascaramiento. “Lázaro *escribe de verdad*” manifiesta que lo que propone, lo que teóricamente podría ser denominado como su proposición, nunca dejará de ser un después de *lo dicho*, desvirtúa, *diciéndola*, la complicidad siempre traicionada del discurso teórico con las leyes lingüísticas del decir que garantizarían, siendo al mismo tiempo un lastre para él, su transparencia. Dicho de otro modo: nuestra frase, al tiempo que extraña para el proceder “teórico-crítico”, despliega una cierta exterioridad de la lengua, le indica, operando en dicha extrañeza, posibilidades de significación por las que ningún postulado “lingüístico”, relativo a la “lengua”, podría responder satisfactoriamenteⁱⁱⁱ.

“Lázaro *escribe de verdad*” tan sólo dice, practica el decir, lo pone en práctica sin efectuarlo adecuadamente, sin agotarlo en función de *lo que dice*. No dice nada en la medida en que no

hace saber *lo que dice*, no hace referencia a un saber dicho (transmitido, referido), sino que da a saber; da a saber en la medida en que no deja nada por decir, como si lo hubiera dicho todo.

La catástrofe predicativa de esta sola frase desvirtúa así el orden de la predicación al asumir su forma básica (S+P) atrofiando, de un mismo golpe, su función elemental (decir algo de determinado “algo” reduciéndose a una referencia específica(toria)). Planteada sintéticamente en nuestra proposición, dispuesta figuradamente en “Lázaro *escribe de verdad*”, esa extraña atrofia está presente como la labor misma de esta teoría, como la impronta de su necesidad, de su necesidad a decir verdad; de un decir “*de verdad*” necesario *en último término*: indispensable siempre después, con posterioridad al trabajo de la extrañeza con que nuestra tesis da lugar a *lo dicho*, al que nuestra proposición somete lo que dice. La verdad, antes que dicha, mencionada, develada o perseguida por nuestra frase, se muestra –se dice- obligada a pasar por ella. En una frase semejante se constata que *la verdad no llega a decirse*. No simplemente, nunca de forma adecuada (o como forma última de la adecuación). Dado que esta frase no dice la verdad como sería de esperar que una verdad llegara a ser dicha, que la verdad no pasa sin conmoción por ella, la teoría puesta en marcha por sus connotaciones debería ser, además de casi inválida en sus valores teóricos, estrictamente excepcional. Una teoría de la excepción. De su propia excepción; de lo excepcional excepcionalmente expresado.

Estaríamos hablando ya de una teoría que, remitiéndose incesantemente a la particularidad radical de la frase que le ha dado lugar, impediría la reapropiación, la traducción o la rectificación de un cierto contenido, accesible en otra instancia o rescatable por otros medios. ¿Qué sería entonces de la *operatividad* de ésta como teoría? ¿dónde estaría la distancia que supone el ejercicio crítico en su sustentación de *criterios*? ¿podría todavía pensarse en alguna

independencia “procedimental”, en la permanencia de un sistema que reservara su eficacia para más de una ocasión?

Como consecuencia básica de este proyecto y de las exigencias de este sentido excepcional, habría que señalar que nuestra frase en última instancia otorgaría a la teoría que ella misma convoca y delimita, de la que ya sería apertura, el destino de hacer figurar a la verdad; de *figurarse en verdad*: la verdad aquí participaría como un sentido parcial del “*de verdad*”. Este *de verdad*, a su vez, como condición, no dice nada *necesariamente* relacionado con la verdad, pero aun así la verdad aparece en él, se halla elementalmente referida por sus connotaciones. Esta frase, de ese modo, insta a la verdad a des-aparecer, la refiere como instancia de su propia desaparición, la haría des-aparecer en un sentido (i)limitado. Este sentido (i)limitado de la desaparición de la verdad estaría presente, de manera muy particular, como trabajo por hacer de una teoría singularmente comprometida por la apertura de la propuesta que le ha dado lugar y por la apertura de sus sentidos, con la realización de una des-aparición de la verdad específica, desarrollada ya en el *Lazarillo*. En el *Lazarillo* como una cierta excepción de la verdad. Como una *excepción de verdad*. Es así como el sentido teórico, fundamentalmente extraño, al que hemos venido abriendo campo, no será apreciable sin identificar la unicidad de nuestra frase con un modo excepcional de comprometer(se) (con) la des-aparición de la verdad.

Nuestra frase señala –no sin decirlo– un desplazamiento de la verdad, exige, en primer lugar, la exploración de una verdad sometida, a la vez, a una supresión sin término –nunca a una verdad suprimida, falseada u obliterada en tanto tal– y a un trabajo continuo. “Lázaro *escribe de verdad*” escenifica –casi sin decirlo– una operación simultánea de naturalización y desnaturalización de la verdad, de una verdad que des-aparece sin permitir saber su naturaleza, sin estar en

condición de manifestar la índole de su desaparición. Una verdad que sin estar ausente sale de escena con el tiempo preciso para que todo se siga jugando en su escenario. Para que aún el drama no sea otro que el de su puesta en juego.

ESTE DE VERDAD ESCRITO POR EL LAZARILLO

“El arte es poner en la obra la verdad. En esta proposición se oculta una ambigüedad esencial...”
(M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*)

Es claro que “Lázaro *escribe de verdad*” llama la atención contundentemente sobre este escenario vacío de verdad (hay que recordar: nunca un escenario se vacía *en realidad*). A primera vista esta frase acentúa el juego, lo sigue indefinidamente, tal como fue su primera regla, su condición fundamental. Esta indefinición, ese inapelable avance de la des-aparición, fue el primer pacto. Nada en el *Lazarillo* es comprensible fuera de este pacto. Todo análisis que se sustraiga de las determinaciones, alcances y desafíos de este efecto^{iv} de des-aparición de la verdad *verdaderamente* incalculable –pues es el cálculo de la verdad el que se pone en juego en el *Lazarillo*, el que da el juego de nuestra frase y el que regula el pacto entre ésta y la carta de Lázaro- está condenado a la ligereza o al error. Nada habría pasado con el *Lazarillo* sin el avance de este juego de des-aparición del que nuestra frase “Lázaro *escribe de verdad*” obtiene sentido, no sin cierta violencia, no sin enfrentarse con difíciles fuerzas. “Lázaro *escribe de verdad*” habla ya de otro *Lazarillo*, de ese otro que no es más que el mismo que desde el comienzo y a través de una larguísima línea de lecturas se ha segregado compulsivamente –con un profundo temor- casi hasta el secreto. Un *Lazarillo escrito de verdad*. Éste, el *Lazarillo* mismo, parece haberlo olvidado. Y “Lázaro *escribe de verdad*” estaría llamada a recordárselo, implicada en un juego *efectivamente* regido, y previsto, quizás, por él.

Partimos, pues, de las complicaciones del decir para ajustar las posibilidades de “Lázaro *escribe de verdad*” a su objetivo principal: operar una transformación interpretativa en el *Lazarillo* mismo. Porque, fundamentalmente, nuestra tesis, antes de presentar una conclusión o una premisa válida, útil o conveniente para una aproximación al *Lazarillo*, busca recordárselo a él^v: “Lázaro *escribe de verdad*”.

Ahora bien, este “recordárselo” supone, al menos, tres precisiones: el sentido tético, teórico, propositivo, predicativo, objetivo, etc. a los que podría ser asociada nuestra frase estarían suspendidos en los límites de la denotación, del análisis -del “dar razón”, en último término- puesto que al “recordarle” al *Lazarillo*, primeramente, no se hablaría *de* él, no se lo tomaría por objeto de un cierto tipo de juicio, de exégesis o de crítica. El *Lazarillo* sabría ya, lo habría dicho con anterioridad: “Lázaro *escribe de verdad*”. Lo sabría, pero lo habría olvidado o habría sido conminado a hacerlo. Entonces, al “recordárselo” al “*Lazarillo* mismo”, estaríamos hablando de otro *Lazarillo* trabajado, afectado, transformado por los sentidos de este recordar. Un *Lazarillo* “remitido” (siguiendo a Derrida) a sí mismo para el que tal remisión entrañaría, inmediatamente, una diferencia: un espaciamento de sí a sí, un “por llegar” de sí a sí mismo: una identidad figurada, un *estar en lugar de lo otro*: lo otro está en su lugar, lo mismo concurre al lugar de este “estar en lugar” de lo otro.

La remisión se define por llevar de lo uno a lo otro; lo que remite es por naturaleza lo que conduce al lugar de lo otro, lo que ocupando su lugar entraña el traslado, lo que va de lo uno a lo otro. “Remitir el texto a sí mismo” significaría, por tanto, reconocer al texto como lugar de sus propios (¿?) traslados, del movimiento inopinado que le daría lugar reenviándolo (sacándolo de sus casillas) a ninguna otra cosa que a sí mismo. De esta forma este

“recordárselo” sacaría al texto de sus casillas: tan acostumbrado a decir, a significar, a contener y a que se diga, a que se interprete, a que se elaboren propuestas sobre lo que dice, el texto ahora es obligado a que “recuerde”. Naturalmente, sometido a este llamado, el texto habrá de responder de otra forma. Tendrá que responder por él mismo; ya no por lo que se ha querido decir en él, por lo que hay detrás de él: por lo otro asimilado de las interpretaciones. Tendrá que responder por lo otro; ya no por lo que oculta, simboliza o representa, sino por lo que, sin velarlo o negarse a expresarlo, no llega a decir del todo: por lo que ya no es decir, por aquello que lo saca de sus casillas al serle recordado. El texto, de este modo, no es *figura* más que de sí mismo: su sentido es otro –*figurado*, se diría- en el lugar en que es remisión a sí mismo (recordemos además: desde su acepción más elemental y en la raíz de su étimo, “figura” establece una remisión compleja y trabadamente abigarrada a la “forma” y a la “naturaleza”, al “aspecto exterior” y a la “traza distintiva”. A las derivaciones de una presencia, a sus sombras, a sus contornos,... a lo que ni siquiera podría recibir el calificativo de “superficial” o “exterior”, y a lo que haría notar que algo está presente, que advertiría que se está ante una cosa y no ante otra). En este sentido, el texto estaría abocado a hablar figuradamente: de otro sentido que no es puro decir, de un sentido del decir que no sería idéntico o identificable con lo dicho, y que precisaría de ser “recordado”. Pues si Lázaro *escribe de verdad* no es sólo -no es ni siquiera- porque “lo escrito” sea verdadero, aunque este juego de verdad, esta des-aparición, esta serie precisa e ineludible de relevos, simulaciones y postergamientos, sean efectos de escritura. Aunque este *comprometerse* de la verdad quede por escrito, “lo escrito” no habrá bastado. El libro, la obra, la creación, todo lo que se ha hecho reconocible bajo la denominación “Lazarillo”, habría sido excedido.

De este modo, lejos ser atribuible a la agudeza procedimental de una crítica, lejos de constituir una posibilidad plausible de sustentar una lectura, nuestra tesis –nos hemos esforzado en demostrarlo- declinaría la misión de demostrar, de formular, o de exponer, para ocuparse en “recordar”. No se recuerda, no se “remite el texto a sí mismo” sin vulnerar los linderos que, limitando al texto “en sí”, resolverían la exterioridad y la autonomía del ejercicio crítico; “recordarle” al texto implicaría una posibilidad íntimamente conservada de *intervenir* en él, de operar en los intersticios de lo interior y lo exterior, de lo previsto y lo imprevisto, de la ruptura y la continuidad (“interverto”: dirigir por otro camino”, “dar otra dirección”; “intervenio”: “llegar entretanto”, “estar presente”, “hallarse ya”; “interventus”: “llegada imprevista”). “Recordarle” al texto algo no sería decírselo o demostrárselo, sería, más precisamente, hacer figurar –participar en- la necesidad de una intervención.

“Lázaro *escribe de verdad*” interviene para decir la verdad, para recordársela al *Lazarillo*. Para esto no podría decírsela de cualquier manera; basta con hacer notar hasta dónde, sin decirlo, el *Lazarillo* respondería por esta manera de figurarla, con hacer pasar al *Lazarillo* por esta figuración. Con volver –y se verá en cada capítulo y a cada paso la necesidad de la vuelta, de un cierto retorno- a ella y a las superficies y lugares en que tiene lugar. Volveremos, en primer lugar, afuera del libro, a su figura de carta. A la carta que en verdad ha escrito Lázaro.

Volver fuera del libro no es salir de él. Volver sobre una carta, recordar desde allí que no se trata de asignar otro nombre a un espacio de escritura objetivo o empírico, que con el *Lazarillo* no habría lugar para decidir “o carta o libro”, es más que extender o forzar los límites del libro y de la carta. Volver a la carta, obligará a recordar que este libro es imposible. Si intervenir, como acabamos de anotar, es llevar por otro camino o dar otra dirección, habremos

intervenido para recordarle al libro que sólo las cartas pueden ser dirigidas. Sólo las cartas tienen dirección. Y si este libro es una carta podremos, en efecto, instarlo a que se abandone en una dirección. Sabremos, entonces, que este libro ya lo habría hecho: ya se habría abandonado. Habría inventado una ruta, una destinación imposible para él: no ser ya un libro. Habría inventado el destino del libro. El destino (que toda persona familiarizada en mayor o menor grado con esa llamada “Historia Literaria” conoce bien) de no ser un libro.

Lázaro escribió de verdad una carta. Inventándola en el libro. A pesar, sobre todo, de haber inventado, sin quererlo seguramente, un libro. Un libro inventado de verdad, un “no-libro”, como nos esforzaremos en demostrar.

Volveremos también sobre el camino del “realismo” del *Lazarillo*. De acuerdo con el prolongado trazado de comentarios, críticas e interpretaciones que, no sin arduas polémicas, han indicado una veracidad francamente innovadora, una apariencia de verdad inusitada, o un color de humanidad profundo como pocos, Lázaro escribiría de verdad: un hombre más común que lo corriente escribe en su “grosero estilo” y con muy pocos escrúpulos sus contrariedades de fortuna de modo tan convincente que sus contemporáneos, recibiendo a carga cerrada su testimonio, sin sospechar, habrían visto correr sus propias vidas. No es conveniente, sin embargo, aceptar sin reparos los giros de este sendero. El realismo, “lo realista” siempre ha sido, según las indicaciones de este mismo camino, un “realismo” “literario” (o “artístico” en general, como se dice actualmente; *poiético-mimético* como empezó por decirse). Suena a obviedad (no hay realismo que no sea “literario”), pero ¿hasta dónde y por cuáles caminos volver una vez advertido que no habría realismo verosímil –*realismo pensable*–, sin la caracterización de una *poiesis* como *mimética*, sin que la verosimilitud, ley

conceptual de lo realista, no representara ya primordialmente un margen de lo mimético?. Aristóteles había vuelto con su *verosimilitudo*, había vuelto como nunca jamás hubiera de hacerlo, a la época del *Lazarillo*. Había vuelto invocado por un afán de verdad. Se le hizo comparecer también con sus especies literarias (épica, tragedia..., etc). Casi siempre en relación con una sola inquietud: un literario ansioso de ser dividido (y jerarquizado) en géneros y una literariedad interrogada por sus distancias con la verdad^{vi}. ¿Cómo pensar entonces este realismo que, ya en tales circunstancias, por esos tiempos y en medio de esas vueltas, *di-simulaba* (reduplicaba la simulación) su literariedad íntegramente: velando lo *mimético*, diseminando^{vii} lo *poiético*?. ¿Cómo volver, cómo recordar, que este realismo avanza como salida de lo literario, desde una literariedad puesta en suspenso^{viii}? ¿cómo recordarle a un texto difícilmente caracterizable como literario que su producto no es verosímil, que no es una producción – *poiesis*- verosímil, que su despliegue –literario- se efectúa *verdaderamente*, como trabajo de la verdad, como abuso sistemático de lo verdadero?. Tendremos, pues, que detenernos: un literario sin género. Verdadero^{ix}. Lázaro *escribe de verdad*, en las fronteras de lo literario. Desde fuera en realidad. Desde su *vida real*, desde afuera (es el mismo Aristóteles quien, después de introducirnos, nos pondrá fuera).

Lázaro escribe su autobiografía. ¿Hasta dónde volver, en dónde empezar a recordar?. San Agustín ya habría hablado: “Accipe sacrificium confessionum mearum de manu linguae meae”^x. Siempre que hablo de mí, hablo *de verdad*; la palabra, cada palabra, se abre casi hasta la muerte –por esto Agustín habla de su “sacrificium”- para decirme de verdad. Digo yo comprometiéndome en este sacrificio de verdad^{xi}. Aunque no sea alguien (y la pregunta por el

¿quién? –lo veremos- es la cuestión autobiográfica misma) es Lázaro quien escribe. Escribe yo en primer término.

Lázaro *escribe de verdad*. La verdad queda, pues, desde el principio, comprometida. En trance permanente, sin dejar de llegar (a des-aparecer).

NOTAS DE LA INTRODUCCIÓN

ⁱ Más que tener que ver con lo “inferencial”, destacado por una tradición positivista que lo ha declinado, entre otros casos, en la “abducción” (Peirce), en la “implicatura” (Grice), en la “Red”, y en el “Trasfondo”(Searle), nuestra frase demanda la “suposición” al presuponer la comprensión: nuestra frase se anticipa al momento de la comprensión, va más adelante y más rápidamente que el decir –el momento de comprensión, de predicación, en el que aparece ligada a “algo”-. Nuestra frase no sitúa la posibilidad de una inferencia como componente del momento en que se refiere a lo que dice, nuestra frase se hace (pre)comprender, se adelanta, antes del instante en que debería ser comprendida, “completada” por todas las inferencias a las que se presta. Nuestra frase se hace suponer en el momento mismo en que simula saber de lo que habla y en que propone esa simulación.

ⁱⁱ Es curioso: tratando de encontrar una definición de “teoría” lo más escueta posible, dimos con que la querrela que “Lázaro *escribe de verdad*” escenifica entre el “sentido común”, el “uso coloquial”, y la pretensión de transparencia terminológica que tradicionalmente se adjudica lo teórico, no sería un aspecto derivado del modo de entender “lo teórico”, un atributo más, sino, primeramente, su definición. Jonathan Culler, *Literary Theory. A very short Introduction* Oxford: Oxford University Press (s.f.) en su primer capítulo :“What is theory?” (pp. 1-17) esclarece: “The main effect of theory is the disputing of ‘common sense’: common-sense views about meaning, writing, literature, experience (...) Theory is often a pugnacious critique of common-sense notions, and further, an attempt to show that what we take for granted as ‘common-sense’ is in fact a historical construction, a particular theory that has come to seem so natural to us that we don’t even see it as theory. *As a critique of common sense and exploration of alternative conceptions*, theory involves a questioning of the most basic premisses or assumptions of literary study, the unsettling of anything that might have been taken for granted”(v.pp. 4-5. La cursiva es nuestra). De donde se colige que la relación entre “crítica” y “teoría” se originaría en el momento mismo en que se conduce el trabajo teórico en un plano distinto al del “sentido común”, al que debería siempre criticar desde su diferencia; diciendo siempre lo otro, la “teoría” funciona como “crítica del sentido común”. El problema, sin embargo, no deja de ser apremiante: ¿cuánto de común tiene aún este sentido de la teoría?, ¿cuánto de teórico habría en el trabajo de “Lázaro *escribe de verdad*”? ¿cuánto se le adeudaría a “lo común” en tal trabajo?.

ⁱⁱⁱ Julia Kristeva (*Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* París: Seuil (1969)) demuestra cómo no habría operación textual (ni “texto” ni “crítica”) que no indujera, en su pertenencia a posibilidades de significación más generales, la reformulación de tal pertenencia, que no llevara la generalidad –posible- de lo significable a la particularidad extrema de la producción como *monte* y exceso de las leyes –generales- que deberían haberle dado lugar. Sobre este punto las referencias podrían establecerse con un vastísimo *corpus* teórico y/o crítico que iría, por una diversidad incommensurable de giros y caminos, desde Foucault (*De lenguaje y literatura* Barcelona: Paidós (1996) (v.pp. 21-30, 46-55, 97-112, 126-129) y *L’ordre du discours*. París: Gallimard (1971) (v.pp. 24-31)) hasta Jakobson (*Lingüística, poética y tiempo*. Barcelona: Crítica (1981) (v.pp. 61-69)) y *Essais de linguistique générale* París: Minuit (1963), desde Mukarovsky (*Signo, Función y Valor*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés (2000) (v.pp. 52 –54, 76-86)) hasta Derrida (“Fuerza y significación” en: *La escritura y la diferencia* Barcelona: Anthropos (1989) (v.pp. 13-35)), desde Deleuze *Crítica y clínica* Barcelona: Anagrama (1997) (v.pp. 16-17)) hasta Eikhenbaum, (“Théorie de la <<Méthode formelle>>” en: Todorov T. (comp.)*Théorie de la littérature* París: Seuil (1965) (v.pp. 36-39, 42, 44-45, 62-69)) desde Bajtín (*Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI (1999) v.pp. 248-252, 272, 288-289) hasta Blanchot (*L’espace littéraire* París: Gallimard (1955) (v.pp.28-35, 210-214, 270-275)) desde Bataille (*La oscuridad no miente* Madrid: Taurus (2002) v.pp.71-79, 97, 145-116) hasta Tynianov (“La notion de construction” en: Todorov *op.cit.* (v.p. 115-117)), desde Freud... hasta un horizonte que ya sería inabarcable: la cuestión del

estatuto (“lingüístico”, “significativo”, “textual”, “discursivo”, “teórico”, “dialógico”, “excesivo”, “pulsional”, “autotélico”, “transracional”, “poiético”....)de la literatura y de los enunciados que buscan corresponderle. Así, la proximidad entre hablar de la literatura, entre, en primer lugar, de una especie de “habla” literaria, de una función o de un tipo literario, y *no hablar* debería conducirnos bastante lejos (Platón ocuparía una plaza estratégica en este recorrido). Seguramente hasta la incertidumbre de un cierto comienzo. Un comienzo extraño de principio.

Nos concentraremos, por otra parte, en este punto sobre la argumentación de Kristeva en vista de la coincidencia literal que se traza entre nuestra “extrañeza” y la que queda planteada en su pregunta: “*Faire de la langue un travail-ποίησις*-, ouvrir dans la *matérialité* de ce qui, pour la société, est un moyen de contact et de compréhension, n’est-ce pas se faire, d’emblée, étranger à la langue? L’acte dit littéraire, à force de ne pas admettre de distance *idéale* par rapport à *ce* qui signifie, introduit l’étrangeté radicale par rapport à ce que la langue est censée être : un porteur de sens”(p.7) y, recalca un poco más adelante,: “Plongé dans la langue, le texte est par conséquent ce que celle-ci a de plus étranger: ce qui la questionne, ce qui la change, ce que la décolle de son inconscient et de l’automatisme de son déroulement habituel”(p.8). Aquí, en “Le texte et sa science”, en el momento introductorio de un intento de “acceso” a las “líneas de fuerza y mutación” de la “particularidad del texto”, Julia Kristeva describe también cómo todo texto, y no por resultado o finalidad, conlleva su formulación transformativa en tanto productividad (véase el capítulo: “La productivité dite texte” (pp. 208-245)) carente de “unidad mínima” y de soportes estrictamente “estructurales” (ver, además, sobre este punto particular: pp. 150,187-188,191-193). El texto no encontraría lugar fuera de sus propias dinámicas de transmutación; no es reconocible el valor convencional del lenguaje más que impugnado en su convencionalidad. Al mismo tiempo, y esto es lo que ahora más debe interesarnos, la “línea de fuerza” supuesta por todo texto, demandaría ya del lado de la crítica y de la teoría una transformación particular de sus estructuras, de su “habla”.

^{iv} Contando con la extensa variedad de sentidos que involucra la palabra “efecto” y más allá de la diversidad de órdenes en que se extiende, es preciso determinar la relación que nos ha acercado a Deleuze (*Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós (1994)), a su examen del “efecto” y de su ligazón con el “sentido”. En este punto particular y sin entrar en los detalles que precisa el razonamiento deleuziano, subrayaremos: que tal ligazón no es jerárquica ni determinante (Cfr. 50-55, 88-89, 215-220), hablamos de una efectuación del sentido y de un sentido siempre efectuado (en el , como, “acontecimiento” (Cfr. 116-119, 178-181, 214-218), “mezcla” y/o “pasión de los cuerpos”(v.pp.109, 110-111) diría Deleuze en estrecha relación con el pensamiento estoico y con la sofística). El efecto *supone efectivamente* una causalidad indeterminable (“doble”, para él: 112-115), siempre es *más que una causa*. El efecto es siempre “efecto de superficie” en tanto “reincorporación” (y así se plantearía la necesidad de un cierto psicoanálisis Cfr. 109, 197, 209-211, 240-241) de una “subida de lo “ilimitado” (v.p.31). El efecto se define *por* ser superficial. El efecto reflejaría al sentido como siéndole propio, “en lo que le es propio” (v.p.50), siendo su (im)propiedad.

^v En una de las más valiosas precisiones acerca de la deconstrucción, Jacques Derrida (*Memorias para Paul de Man* Barcelona: Gedisa (1989)) asegura: “Los textos se deconstruyen a sí mismos por sí mismos, basta con recordarlo, con remitirlos a sí mismos” (p.128). Es en este sentido en que nuestra frase pretende “recordar”, “recordarle” al texto, es en esta medida en que la nuestra sería una nueva lectura (“deconstructiva” acaso).

^{vi} La condensación de esta problemática (la implicación de ciertos valores de verdad en las asignaciones genético-derivativas (“species”) de la “Poesía”) se deja adivinar fructíferamente en el primer capítulo, “La poética neoaristotélica y la teoría de los géneros”, del juicioso ensayo: *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decameron* (Johannes Cromberger (1993)) de María José Vega Ramos. Remitimos en especial a las páginas 11 a 23. Si se quisieran ampliar las relaciones en otros rumbos, el apartado “Los géneros y los catálogos de autores” de Ernst. R. Curtius (*Literatura europea y edad media latina*. México: Fondo de Cultura Económica (1998)) resultará precioso. (v.pp. 349-352, particularmente)

^{vii} Hablamos de un sentido de la creación *ya* diseminado. No de un sentido que se disemina o que entraña la probabilidad de la diseminación. Se plantea entonces la realización de un sentido como circulación indefinida a través de la diversificación de los ámbitos sobre los que se encuentra inscrito (en la obra, en la creación, en el ingenio, en la imaginación, etc.) y sobre los cuales se encuentra preestablecida, en espera, tal circulación, tal “diseminación” (así necesaria). En este sentido de la diseminación aparece una deuda profunda con Jacques Derrida y su *La dissémination* (Paris: Seuil (1972)). Si bien sería preciso tratar de sondear la profundidad en que se traba esta relación, ya que no será la última vez en que se haga patente, nos bastará en este preciso momento apenas una cita, aunque podría ser una larga serie, aunque supone de suyo una citación serial, infinita: “L’ hétérogénéité des écritures, c’est l’écriture elle-même, la greffe. Elle est d’abord nombreuse ou elle n’est pas”(p.396). Lo *poiético*, así, no sólo se inscribirá en la obra, en el trabajo, en la creación..., no se bastaría con escribirse en la *poiesis*, con demarcar un *product*. Diseminar –también lo anota Derrida- es llevar la semilla lejos de su origen, es llevar lo simiente, lo genésico, lejos –a una lejanía múltiple- de lo original. Diseminar lo *poiético* implicaría por tanto alejarse de lo originario. Sin echarlo de menos.

^{viii} Simulación impensada y radical si seguimos a Rico (*Problemas del Lazarillo*. Madrid: Cátedra (1988)), cuando en un apartado cuyo título (“La verdad sospechosa”) no podría parecernos más provechoso, aduce: “Porque en la literatura anterior no faltaban unas pocas aproximaciones al mismo mundo vulgar de Lázaro y los suyos, pero incluso cuando aspiraban a ser más fieles y convincentes, como en *La Celestina*, no podían prescindir de la distancia impuesta por los géneros, las convenciones y los estilos. La ilusión de estar ante una realidad cabal, sin mediaciones de ninguna clase, nunca –nunca- se había dado en los términos rotundos del *Lazarillo*. En teoría, el *Lazarillo* no narra una historia real: es una historia, el acto lingüístico real de un individuo real (...)” (p.159)

^{ix} Situándonos a mediados del siglo XVI y en medio de lo que entonces se quiso oír de Aristóteles, esta frase en sus diversas posibilidades de lectura exhibe bien la magnitud del problema: un literario sin género verdadero; un literario que por estar tan cerca de la verdad rehuiría a la exigencia taxonómica de lo *mimético* (que lo mimético como unidad soportaría y requeriría), un literario irreconocible bajo los criterios propios de lo literario (de géneros y especies; de “medios” y “modos”). En última instancia, debimos haber escrito: “un literario sin género: verdadero”.

^x “Acepta, de parte de mi lengua, el sacrificio de éstas, mis confesiones”. (San Agustín, *Confesiones*, V, 1) Ahora, como en las siguientes ocasiones, la versión del texto agustiniano es nuestra. Es aquí, *al margen del comienzo*, donde dejaremos planteadas algunas cuestiones a las que difícilmente dejaremos de referirnos. Aunque confinada a la nota marginal, la referencia a las *Confesiones* de San Agustín no puede ocupar un lugar entre otros posibles. Estas citas no pueden ser entendidas como una simple relación establecida entre un texto y otro. Si bien podríamos justificar nuestra referencia con la vastedad de títulos que hablan de “rasgos agustinianos” en el *Lazarillo*, tan autorizados como el de Peter Baumanns -importante aquí por la evidencia en que se expone la relación-, *Der Lazarillo de Tormes, eine Travestie der Augustinischen “Confesiones”?*, no recordaremos, como se verá al final, a San Agustín “a propósito” del *Lazarillo*.

^{xi} Michel Foucault (*Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós (1996) (v.pp. 45-58, 62, 88-94)) con una dedicación continua e infatigable, se ha ocupado de este “compromiso”. Para él, la obligación de decir la verdad, cernida sobre cada instante de los ordenamientos, prácticas, demandas y ritos fundados en el “sí mismo”, se consolida, más que como requisito de validación o como imposición procedimental relativos a esos procesos, como el sustrato mismo de este “sí mismo”. A partir del imperativo de decir la verdad, el “yo” no sólo dispondría sus características, los elementos propios de su autonomía, sino, en primer grado de importancia, asentaría el fundamento de esa propiedad elemental –autónoma- que lo define a él y a las operaciones que lo reflejan, que lo facultan en su potestad de reflexión. Es posible falsear, callar, mentir, ocultar lo hecho o lo pensado –con todo lo que esto significa para “mí”, para la conciencia de sí que el “yo”

afirma poseer- únicamente en relación con el compromiso con la verdad que traspasa al “sí mismo” hasta sus profundidades, que delimita la profundidad de tal “sí mismo” como lugar de lo verdadero, como trabajo de la verdad (Foucault recuerda a San Agustín, “quis facit veritatem”). Si el “yo” puede tener secretos, si en las honduras de sí es capaz de reservar algo que podría ser confesado, cuestionado, reprochado y examinado (si el “examen de conciencia” siempre es posible para él), es porque el nexa con la verdad es tan originario y singular como el que lo identifica con sí mismo. El “yo”, pues, sujeto insoslayablemente a este compromiso con la verdad, comprometido forzosamente en este compromiso (más que sujeto de un comprometerse), hablaría de sí mismo empeñado en este compromiso; aparecería para dar su palabra, para decirse comprometido en (por) lo verdadero.

CAPÍTULO PRIMERO.

EX LIBRIS (LO EXTERIOR DEL LIBRO). UNA LEGENDA

“Habiter la fiction, pour la vérité, est-ce rendre la fiction vraie ou la vérité fictive? Est-ce là une alternative? vraie ou fictive?”
(Jacques Derrida, *Le facteur de la vérité*)

La lógica editorial habla del “libro”, de la “obra”; se ocupa en conducir hacia una lectura previsible. El *Lazarillo* ha llegado, así, como libro, como obra de tales y cuales valores, a ocupar un renglón preferencial no sólo en la lista de textos escolares. Se trata de un libro leído como pocos. Un perfecto éxito editorial. Con la asistencia –o a pesar de ella- de una intensa consagración de disquisiciones eruditas como pocas, lo editorial (veremos que se pone en marcha, más que una “industria”, toda una lógica), ha reducido a un soporte, ha sujetado al libro y comprimido, así, en un solo sentido, las fintas, el heterogéneo juego de simulaciones y de escapes, por los cuales el *Lazarillo* se desplegó, desde su “primera aparición”, a partir del envío primero en que se libró, como “*legenda*”, fuera del libro. A años luz de la posibilidad del libro, lejos de las condiciones impuestas por la edición. Deberíamos hablar, pues, menos *del exterior del libro* que *de lo exterior* que pudiera ubicarse en torno a él: nunca estará en cuestión un simple afuera, una exterioridad que merecería la demarcación de otras fronteras. Lo exterior del libro –no el exterior- impone todavía un trabajo de lectura, seguramente más laborioso que el requerido dentro de sus límites, que sería equiparable a un destino. La *legenda* del *Lazarillo*, el designio impuesto por esta escritura *de verdad* (una carta verdaderamente puesta en destinación) no habrá supuesto simplemente leer fuera del libro, en un lugar distinto a lo libresco; habrá hecho leer el afuera del libroⁱ.

Desde su forma latina, *legenda* hace alusión a por lo menos tres sentidos cobijados por una noción para nosotros extraña no sólo en su perentoriedad. Se habla *ya* de un “destino”: de lo que “está destinado a ser leído”, de lo que tendrá -desde ya- que ser leído, de lo que no podría ser más que leído a partir de su primer momento. Ejecutando una condensación seguramente muy poco rigurosa de estas tres “condiciones de necesidad” podríamos decir: “*legenda*” declara lo que tiene *por destino la lectura*, es decir, al mismo tiempo, lo que debe llegar a leerse y lo que la lectura ha debido, desde sus orígenes, buscar: lo que ya está buscando la lectura. Porque aunque habla ya de un futuro, este principio no se remite a un momento ulterior. Si menciona al futuro, a una eventualidad posterior, es solamente porque en tanto “destino” excede a cualquier presente.

Como una carta.

No al modo de una carta, la *legenda* no se asemeja a lo epistolar. No es una pura semejanza. Tal vez la carta sea la única “forma escrita” que tiene un *destino de lectura*, que porta permanentemente algo en lo que la lectura, incluso sin saberlo, ya está implicada. Si el libro parece conservar, preservar, informar, establecer...; si las memorias, recordar, llevar la cuenta, hacer memoria; si las confesiones, develar, sacar a la luz, desenmascarar..., la carta busca llegar y siempre al otro (a lo otro)ⁱⁱ. Antes de todo, la carta trae al otro de vuelta. Cada palabra, posiblemente antes de ser pronunciada, es ya para él, debe ser escrita para él; nada puede precederle.

Si la carta es la *legenda* por excelencia, lo sería por corresponder a la escritura *como principio*: por ajustarse a una lógica de la escritura que no llega a consolidarse –corresponder(se) consigo misma- sin abandonarse en un movimiento irreversible hacia otro lugar, hacia el otro, hacia lo

otro por correspondencia... una escritura, pues, que siendo *legenda*, se compromete en una *correspondencia con el (lo) otro*ⁱⁱⁱ.

“Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba”: difícil encontrar un pretexto más adecuado para esa correspondencia; ya requerida, la escritura cuenta con un *pretexto*. Una lectura, otra escritura, la espera y la demanda desde que la precede. Remontando el pretexto como instancia de justificación, la escritura cuenta consigo misma como pretexto: antes de sí, ahora y más allá, está planteada y supuesta por otra parte, está jugada en otro lugar.

“Cartas de relación”, idas y venidas de ultramar, sojuzgadas por sus compromisos legales de “informar”, “epístolas expurgativas” acuciosas por decir la verdad rebatiendo la calumnia o la acusación, “letteri volgari” y “carte messaggiere” compuestas masivamente como aplicación de los manuales de la epistología humanística, caían en toda suerte de manos y ocupaban a lectores de los más variados gustos e intereses. La constancia de envío que hubiera recibido Lázaro se habría expedido en estas circunstancias. Asimilable a la “epístola informativa” (“relate el caso muy por extenso”, responde Lázaro), era de esperarse -en realidad era eso lo que esperaba su corresponsal en ese entonces- que el envío de Lázaro *in-formara* la verdad.

DE VIVA VOZ (DE CUERPO AUSENTE): LA CARTA DICE LA VERDAD

“(...) *et non quidem his verbis, sed in hac
sententia multa dixi tibi*”
(San Agustín, *Confessiones*, VIII, 12)^{iv}

La carta asistiendo al soliloquio mudo de la “voz de la conciencia”, poniéndose en el lugar de la voz, busca la proximidad substancial con el “estado del alma” al que ésta pretende reflejar^v y por la cual estaría comprometida con una verdad en la que sólo la voz sería comparable: tanto una como otra representan –sirven de soporte material- transitoriamente y sólo por mor de una necesidad coyuntural aquello que dicen. Ambas deberían extinguirse una vez que el presente al que consignan ha sido restituido. Difícil encontrar un modo de escritura más obediente a la intención de un querer-decir que busca significar lo que dice; en cuanto a él la carta será una instancia circunstancial de aislamiento con respecto al restablecimiento que significaría para él la recepción. Difícil para la escritura servir de modo más idóneo a la *verificación* de un querer-decir. Difícil encontrar, entonces, una oportunidad en que la escritura fuese más apropiada como recurso y ejercicio^{vi}.

La carta *verifica* (hace verdad; probaría, examinaría o comprobaría la verdad) la operatividad del querer-decir al someterse, transfiriéndolo, a los parámetros de sustitución (transparencia, arbitrariedad de la materialidad del significante relativa a la inteligibilidad del significado) que le confieren su comunicabilidad, su expresividad...etc, que lo reservan en otro lugar (que lo hacen reserva de un “más allá”) indiferente a toda manifestación, que lo reinstauran en su trascendencia. La carta, siendo un *más allá de lo dicho*, *verifica* esta indiferencia al remitirla a la

trascendencia de un “más allá” originario, al derivarse como remisión a ella. La carta avanza pretendiendo estar en el lugar de la voz.

Ahora bien, si la carta *verifica* un decir al estar en lugar de la voz (la fórmula medieval “quid pro quo”, que resumía el carácter de la relación “signans”/ “signatum”, abarcaría el orden de esta suplencia) es, básicamente, porque la voz limitada por sus características naturales no serviría de mucho en la ocasión en que se hace forzoso echar mano de ese recurso, cuando la comunicación debe llevarse a cabo en la ausencia del otro. La carta revive en toda circunstancia y cada vez que es leída el instante en que fue escrita, reaviva el presente en que lo “ya-escrito” acogió la intención de un decir preocupado por llegar, que se ocupa antes de llegar a decir. Ocupación sorprendentemente extraña para el decir: si debería conformarse con decir, conformarse al decir lo que dice, toda tarea anterior, ejercida en cualquier instancia distinta al presente, debería resultarle ajena. Pero, claramente, en la carta, el decir no es reconocible más que sometido a un apremio para él incalculablemente engorroso: la ausencia. Antes de todo, la carta impone el “ya-escrito” a la palabra que será obligada a transmitir; un “ya escrito”, por tanto, que no rememora un momento de “puesta por escrito”, que no se reduce a la calificación de un tipo de comunicación, de una especie de discurso (“verbal” o “escrito”). Es un “ya-escrito”, primeramente, porque sacando a la oralidad de un apuro para ella irresoluble, indica, precisamente como ella no podría, que algo le ha faltado desde el primer momento, antes incluso de que la primera palabra fuese escrita: en primera instancia el querer-decir reconoce que *no hay otra forma*. Tiene que decirse de una vez por todas; sin posibilidad de preservarse en una explicación ulterior, sin poder atender las insatisfacciones de la recepción, la intención del corresponsal debe reconocerse, hacerse reconocible en el “fuera de lugar” en el

que ya (no todavía) se encuentra. Intención que ya no se contenta con actuar, con realizarse, sino que, obcecada en arribar, se transforma en anhelo de estar presente más allá (todavía).

Si la carta se muestra propicia para solucionar los problemas –pretendidamente fortuitos- en que una ausencia pone al decir, a la voz en su inmediata relación con el significado (sentido contenido-transmutable) habría que decir que resultó una solución peligrosamente desmedida: además de buscar llegar al otro aún ausente, debe llegar a él una vez que el emisor ya no está presente. Dos tiempos de la ausencia que no desfallecen en ningún intervalo inter-presencial (personal, temporal, etc.). Dos dimensiones de la ausencia que pasarán de largo toda neutralización, que ya no se detendrán donde lo presente ha tomado lugar. Siendo legible aún después de llegar al destinatario, debe ser ocultada con sigilo, por reanimar *ad perpetuum* la intimidad con que se aproximó a la voz, toda carta puede llegar –como sucede en no pocas tragedias románticas- después y a pesar de la muerte del escribiente. Incluso buscando llevar al engaño, enviada a contratiempo, desviada hacia un destinatario incorrecto –hacia un falso corresponsal-, sujeta a una doble y soterrada intención o aprovechada como rodeo y máscara de lo que debería decirse, la carta se escribe *de verdad* (si así no fuera, aquel sentido de lo trágico sería improbable. La carta estará siempre a la mano para conducir al desencuentro, al malentendido y a la pérdida. Con seguridad, por esta verdad implacable de lo epistolar, tantas cartas fuera de lugar han acarreado el desamor). Si el lugar de la carta ha llegado a definir para ciertas teorías el lugar de la verdad (de la Verdad, para Lacan y sus psicoanálisis subsidiarios), es justamente por remitir a la ausencia. Si una carta se escribe insoslayablemente *de verdad*, es, entre otras cosas que ya hemos indicado, por hacer echar de menos a quien escribe, por hacer

pensar en él, por hacer su ausencia pensable. Lázaro, aun sin la posibilidad de presentarse, sabe hacerse extrañar y escribe de verdad una carta.

Y *cuesta no creer* en una carta.

Una carta: una re-invencción. Rara coordinación, inusitada equivalencia aun planteada a mucho tiempo de distancia de la aparición del *Lazarillo*. Siempre tan cerca del testimonio (por eso oportuna en el siglo XVI para el denominado *genus iudiciale*), tatuada con el esfuerzo de lo absolutamente singular: con la firma y escrita en ese "grosero estilo" que creemos inseparablemente avenido en sus giros y señales particulares con esa personalidad, la carta no podría ser otra cosa que verdad, no podría sino presentarse como la incidencia natural de un recurso más o menos inmediato. *Cuesta creer* que una carta pueda equivaler a una invención, a la irrupción inaugural, a la fractura desnaturalizante que representa toda innovación. "Cuesta creer" que una carta más que decir mentiras, reflejando como suyos los dos ámbitos esenciales del querer-decir (verdad/mentira), ya no sea ni verdad ni mentira. *Cuesta creer* que lo "puesto por escrito" en su expresión mínima ya no haga creer más que asemejándose a una verdad dislocada irreversiblemente, más que conformándose en (como) esta dislocación (*cuesta creer* que la ficción de una carta pasara por mentira). Costó creer a sus primeros lectores, a los que llegaba como desvío, que esta carta no fuera verdad y fuera inventada. Sigue costando recordar que Lázaro escribe de verdad. Cuesta a las lecturas actuales salir de la "mentira" del libro, detenerse en este "fuera del libro"; "fuera-del-libro" no sólo por ser una carta: situado más allá de la "verdad" por no ser aún "mentira" (en los sentidos en que -nos lo recuerda decisivamente Rico^{vii}- se usaban para rotular a toda producción escrita renacentista) este libro, en verdad, efectiva y realmente, habría comprometido a la verdad; sin poder desembarazarse

de la permanencia de la mentira, esta verdadera ficción habría prometido la verdad. Y la verdad habría quedado comprometida para siempre. Una promesa –es absurdo olvidarlo- se hace para después y se da afuera de lo manejable. Se promete siempre con incertidumbre.

EL PARATEXTO: LA SALIDA DEL LIBRO

“ *Et nunc, domine, confiteor tibi in litteris.
Legat qui volet et interpretur ut volet*”
(San Agustín, *Confessiones*, IX, 12)^{viii}

“Cuando se publicó por primera vez, el *Lazarillo* no se presentaba como una obra de imaginación, sino como si fuera el relato auténtico de un real Lázaro de Tormes (por eso no podía llevar otra firma que la del protagonista). Con esta mistificación creaba un tipo de ficción hasta entonces desconocido y se constituía en principio absoluto de la novela moderna.(...)” se lee en la contratapa de una de las más reputadas ediciones del *Lazarillo*^x. En un impacto textual determinante, el “comentario editorial” se inclina por no hacer la sinopsis usual en estos casos. Sin ser del todo un resumen y sustrayéndose al comentar, este “primer contacto” con el texto ya dice, de manera especial: “Lázaro *escribe de verdad*”.

Ahora nos concentramos, se supone, en un “paratexto”^x. Por no tratarse del texto recibido, reproducido, traducido –reconocible- bajo el título de “Lazarillo de Tormes”, este “para-texto” sería exterior, “accesorio” y “distante” (recobrando las palabras ya citadas de Genette); por ser “accesorio”, se trataría de lo que se une por accidente, de lo que depende no sólo porque podría faltar en todo caso, sino porque merecería únicamente atención secundaria. Por estar “a distancia” debería aceptarse un apartamiento, sería preciso reconocer un espacio de diferencia y de puesta aparte.

Faltaría ahora pensar, a pesar de que lo dicho podría bastar, en dónde nos hemos detenido. Hemos dicho que en un impacto textual; “paratextual”, si se quiere definir su lugar. Puesto

que, como acción del editor, este impacto textual parecería ser fortuito, estaríamos llamando la atención sobre algo innecesario. Pero nada sería más impreciso que esta percepción, incluso por cuestiones de circulación y de consumo, la importancia de esta localidad “paratextual” *salta a la vista*. Nada resultaría más errado que considerar irrelevante a este “innecesario”. Al describir una forma de recepción a partir de un gesto editorial, este paratexto habla de una “presentación” que, en su momento, “cuando se publicó por primera vez”, es difícil de situar: o como “presentación editorial” o como un “presentarse” del *Lazarillo* mismo. En sus orígenes, se nos aclara editorialmente, lo que fue una carta, lo que desafiaría los límites corrientes supuestos por la forma “libro”, lo que por tanto había de someter a *impases* de primer peligro a las decisiones y medidas de edición, sufrió un atropello editorial imborrable. Esta “intromisión” editorial habla, antes de todo, de una indeterminación editorial primordial, y no sólo por invocar un “por primera vez”: sin limitarse a dar una forma de circulación al texto, la misma práctica editorial se ha hecho –y lo dice en un segundo tiempo- determinante para él justamente por ser ella indeterminable en ambos momentos: ahora, con este comentario, se reactiva una dimensión textual apaciguada entonces y para siempre por aquella intervención del editor. La edición se extiende para recubrir lo pernicioso de su práctica: al ser ya desde el primer momento necesaria (ahora también), al haberse involucrado infielmente en la legitimidad de la obra a la que debería, naturalmente, transcribir, la “edición” no ha reproducido sin alterar lo que debería dar como *producta*, sin horadar el tabique que conformaría la “interioridad” a la que debería servir de contorno^{xi}. Lo que debería, de acuerdo con esa “primera vez”, presentarse como naturaleza y efecto del libro mismo, a saber, los alcances de una forma epistolar más que “diegética” (una apariencia de carta que superaría lo

que Gérard Genette llamara “diégèse”^{xii}), lo que esta edición intenta resarcir de ese comienzo opacado editorialmente, llega a aparecer fuera del libro, es manifestado por lo editorial como paratexto. Cada una de las líneas que perfilan este paratexto se encuentran trastornadas por esta contradictoriedad: hacer saber lo que el libro, desde antes de serlo, habría pretendido silenciar: más que su autor, sus posibilidades de autorización; más allá de su género, sus pautas de circulación, sus señales de apropiación.

Cada una de las palabras empleadas en este comentario exigiría, sola inclusive, una intensa interrogación: ¿“obra de imaginación”? ¿“novela moderna”...” principio absoluto”? Inquietudes a las que, no obstante la amplitud y escrupulosidad que requieren, nuestra lectura alude *tangencialmente*. Venimos hablando tangencialmente: concentrándonos en el detalle accesorio de un “comentario editorial”, se *delinea* un espacio de lo adyacente, de un cierto esquema de lo salido de lugar: aquello que debería jugarse en la superficie del texto mismo traza una línea continua hacia la necesidad de lo paratextual, de lo que ya no es propio del texto aunque le sea inalienable.

Así, en este complicado juego de adyacencias, la maniobra editorial tal y como la hemos expuesto enmarcaría ya su marca, su desmarca y su remarque^{xiii}; buscando presentar un “tal cual” del texto al que ha afectado irreparablemente, reincide en serle necesario al mostrarse imprescindible en una función elementalmente circunstancial, al volver a decir fuera de él lo que pasó *sin ella*, sin sus marcas, lo que él produjo (como demostraremos al final de este capítulo) *por* avanzar en su ausencia.

De hecho, no hay nadie que pueda leer el *Lazarillo* eludiendo este (des)(re)marque editorial. Ya como libro –con todo lo que la forma libro conlleva^{xiv} (¿es, acaso, tan sólo una forma, una

contingencia material de presentar un contenido?) - el *Lazarillo* adolece de un abuso editorial. Y ahora “lo editorial”, por su parte, trata de enmendarlo; en este caso particular, en una ubicación sobresaliente, como lo hemos dicho. Intenta desmarcarse *devolviendo todo a su lugar...* como si eso fuera posible, procura hacer saber lo que justamente la edición y su lógica habría debido callar desde un comienzo^{xv}: Lázaro escribió de verdad con el libro en silencio. Desde el silencio del libro.

LA SALIDA DEL LIBRO. UNA MISTIFICACIÓN, UNA INVENCIÓN ORIGINAL

“Ahora bien, la ficción no es lo imaginario sino lo que se adelanta a lo imaginario realizándolo”
(J. Baudrillard, América)

En la contratapa de este libro se da cuenta de una “mistificación”. Tal “mistificación” es la materia y el objeto del comentario editorial. Su primera frase, hasta aquel paréntesis sustancial, la describiría; después del punto se plantean sus consecuencias. Nosotros -tangencialmente, indicamos antes- nos situaremos en ese punto, en esa “mistificación”.

Esta “mistificación” no es en ningún sentido un ardid cualquiera; por causa suya “el *Lazarillo* no se presentaba como una obra de imaginación”, sino como “el relato auténtico de un real Lázaro de Tormes”. En esta medida, tal “mistificación”, la “mistificación” consistente en ese “presentarse” engañoso del *Lazarillo*, condensa el efecto *mimético* global de esta *poiesis*, concentra los límites de esta *mimesis*, definiría el efecto *poiético* del *Lazarillo*: no hay Poesía. Este efecto engañaría al sistema de lo *mimético*, le tendería una trastada, no por ser la disimulación del engaño, por mimetizarse en la similitud (verosimil(izante)), sino por (no) ser verdad: por cumplir la efectividad *poiético-mimética* (el estatuto de la obra como *trabajo de representación*) a partir de la inhabilitación de todo efecto *mimético*, de la supresión de cualquier vestigio *poiético*. Y por no ser “hasta el momento”, detalla la edición, *nada semejante*, por desvirtuar todo esquema de “semejantes”, de “obras semejantes”, más allá de la originalidad que supondría en tanto “obra de imaginación”.

Una “mistificación”: Tres salidas de orden. Tres “fuera de lugar”. Tres desplazamientos. Mistificación que consistiendo en un “fuera del libro” se neutraliza –es delatada en su astucia- al mencionarse fuera de él. “Fuera del libro” al que éste, entonces, no es ajeno y del cual no se resguarda sólo en sus fronteras, en la cara exterior de ellas: “fuera del libro” que obliga al libro a hablar, que le permite –aun sin que lo sepan, incluso sin que el libro y su afuera se inquieten por ignorarlo- hablar a título propio. El “paratexto” se ocupa de esa “mistificación” en los linderos del libro al que preserva en su estabilidad –reproducibile, interpretable, traducible, etc-, la misma que aquélla quería embaucar. Pero nunca desde afuera o a distancia. Sería preciso considerarla en una exterioridad que hubiera excedido la interioridad a la que se contrapondría antes de llegar a estar afuera, de ser un “fuera-de”. Que operara como un desplazamiento, que no fuera determinable en la exterioridad sin dejar huella de dislocaciones cumplidas en el interior: de la “historia” (de la “relación”, de la explicación del “casus fortunae”, de la “narratio”...etc) a la enunciación de un narrador que no hace más que insistir sobre su imprescindibilidad, que retiene a la palabra permanentemente contra sí; del libro y de la fijeza con que indica la escritura como producto (autorial, autorizado...etc.), a la carta y su decir sobreabundante, sin término; de la invención (“mentirosa”, “fingida”; “de imaginación”, con la implicación directa de una *poiesis*) al simulacro, a la realidad de una ficción por venir, que todavía no es otra cosa que lo mismo (“verdad”, “naturalidad”), que se abre paso en ese tiempo del “todavía-no-lo-otro”. Una ficción, pues, abierta desde el desplazamiento, desde un movimiento que, punto a punto, sale de línea –escapa-: para no ser ya un recorrido, para no ir persiguiendo la llegada.

La invención transforma, así se ha recalcado con la corriente expresión “obra de imaginación”. Esta ficción sobresalta a la transformación: es metamorfosis, supone lo otro como destino. Metamorfosis que en un trabajo admonitorio de la ficción cobra la forma de *legenda*. *Legenda* que, al comportar un destino hacia lo otro, habla –ya lo hemos dicho– de una metamorfosis como concentración de desplazamientos, como “salidas de lugar” por las que la *inventio* no consistirá ya *en otra cosa*. Ya no “creación” si ella insiste en “hacer” y en hacer lo otro; en transformar, en recaer, como forma primera de lo transitivo, sobre una materia. Ya no se trataría de una “obra de imaginación” si la *transformación* se da como ya dada, como producto calculado en su totalidad por la práctica de un cierto “ingenio” (sobrará recordar la recurrencia con que esta palabra acompañaba y enfatizaba la competencia autorial por la época) fluctuante entre la convención y la invención. Se ha celebrado, escrutado y discutido repetidamente la “originalidad”, la “novedad”, lo incomparable y excepcional del *Lazarillo de Tormes*. En la mayoría inmensa de elogiosos estudios se resalta la imaginación y las capacidades sin par de un autor al que penosamente será imposible honrar como merecerían esas descollantes virtudes. Este anónimo autor habría logrado una obra especialmente apreciable, en primer lugar, por causa de la ingeniosa e inusitada inventiva de que sería fruto. En algún talentosísimo ingenio y en su sobresaliente visión creativa estribaría el más caro valor de esta obra: su originalidad. Habría alguien responsable de esta conquista; en la bien atendida figura del poeta, en lo que ha tenido de responsabilidad su participación en la *poiesis*, en el proceso *poietico* que agrupa tal participación responsable, la originalidad, aun arraigada en un heterogéneo cúmulo de circunstancias históricas y contextuales, cumple un papel capital. La originalidad es adjudicada al autor, lo original es asunto suyo, es un atributo principal de sus creaciones; al remitir a un

cierto punto *originario* –autorial, creativo; genésico, en más de un sentido y para todo efecto-, lo original fija el momento de la invención, su lugar.

Pues bien: el *Lazarillo* no sería un libro original. Ni libro ni original, con lo que conduce de lo uno a lo otro, con lo que es solidario en el libro con la originalidad y con lo que hay en la originalidad de idóneo para el libro. La del *Lazarillo* es una originalidad sin origen. Sin autor y sin término (sin *poiesis*). Una carta ha sido puesta en circulación y, entregada a la promiscuidad de un de mano en mano de lecturas, para las que siendo la real comunicación de un tal Lázaro, llegaría como el extravío de una verdadera epístola alejada su precisa destinación. El autor no sólo habría previsto y preconcebido estas originales –insólitas y novedosas- condiciones de circulación, sino que, en primer lugar, las habría incluido en su proyecto creativo, las habría suscitado *dejándolas marchar deliberadamente*. Con una premeditación tan exacta como incomparable habría hecho de esta obra un *hito* original, habría trabajado la originalidad en sus *límites*. Pero -ya hemos indicado hasta qué punto la originalidad es asunto del ingenio, del espíritu autorial-, esta premeditación, tanteada, original y originariamente, exige ser reconocida en la incompatibilidad y ajenidad que la creación engendraría con respecto a lo creativo; dicho en otras palabras, la originalidad creativa de esta obra radica en la supresión meticulosa de todas las señales creativas, en hacer irreconocible el carácter legítimo, *originalmente delimitado*, de la obra. En no haber inventado nada, en ser verdad. La tarea, *poiesis*, del autor de esta carta verdadera (de esta carta falsa únicamente *de mentiras*, ficcionalmente) es apreciable sólo a condición de ser imperceptible, indeterminable. Originalidad, así, de una obra cuya autoría está conminada a la desaparición por los mecanismos singulares que ella misma niega concebir, que, como la primera de sus medidas, la (im)posibilitarían; originalidad que no dice no haber

generado -como tantos romances caballerescos de la época y como el mismo *Quijote*-, sino, muy de otra forma, que no dice (no) poder estar presente siquiera para negarse^{xvi}. Vienen, con esto, a la mente tantas y tan bellas estructuras *poiéticas* cubiertas por delicadas veladuras: simular traducir, simular haber encontrado, simular haber escuchado, simular recoger elementos dispersos de una historia que sólo se quiere completar, simular leer y transcribir, simular, tan sólo, publicar... simular, en suma, no simular. Simular no “fingir” (las historias ficticias no eran otra cosa que “fingidas”; del *ingere* a la *fictio* había, de hecho, muy poco; entre el “hacer” –*poiein*- y el componer con el engaño por finalidad se percibía una distancia minúscula). Dentro de este marco, el *Lazarillo* habría *simulado la ausencia de simulación*. De ningún modo bajo la forma de la negación o mediante una negativa. Si la simulación deniega, suprime o difiere una cierta presencia o actividad verdadera, su negación terminaría reivindicando tal verdad con posterioridad. Por esta causa, las “no-simulaciones” recién mencionadas no tardaron en volverse fórmulas o motivos y en gratificar a la pulsión coleccionista de tantos críticos. En cambio, la *simulación de la ausencia de simulación*, dejaría fatalmente un resto implacable en el lugar de la verdad, del verdadero procedimiento de invención: puesto que la simulación se ha retirado, o se da como efecto de ausencia, de la simulación misma, nada distinto a la verdad acudirá a *re-emplazar* esta (simulación de) ausencia. La verdad pasaría por figurada –“Lázaro escribe de verdad”- al *emplazarse* dentro de los límites de una ausencia de simulación. Se *inventaría en (el) lugar de la verdad*.

Verdadera ficción, de este modo, virtualmente identificable como no haber (nadie) inventado nada; falsa creación por haberlo inventado todo (falso *poiema* -ποιημα-, recordando una justísima expresión aristotélica para designar el fruto de la *poiesis*, la *unidad estructural* que articula

a lo *poiético* efectivamente, como el *sema* en relación con lo semántico): por inventar lo inventivo, por haber falsificado, hecho mentira, ficcionalizado, el nexo verdadero, legítimo y legible entre la creación, lo inventivo, y la ficción. Por inventar que la ausencia de simulación es similar a la verdad. Alguien –cuyo esfuerzo por desaparecer aún nos perturba- inventa no haber inventado; un autor crea la forma de no crear una obra y elide, consumándola en grado supremo, la *capacidad*, su capacidad de *poeta*, las dinámicas y la capacidad (*dynamis*) mismas de la *poiesis*, de inventar. Un autor, así, muerto no por pagar el precio de la obra, de lo interpretable y lo legible (Barthes), sino desaparecido radicalmente –y realmente- en la invención de una estrategia de desvanecimiento tan letal como infinita. Tan amplia. Un autor *verdaderamente mimetizado*, no camuflado o escondido, por una falsa *mimesis*, por una verdadera carta.

Toda vez que la “ficción”, lo “creado” y presentado por la intención de un autor, el resultado *mimético* de la *poiesis* ejecutada como labor de transformación y (re)producción, se enmarcan en un heterogéneo sistema de marcas editoriales, de maniobras de acopio, exclusión y naturalización, que sancionan los límites y el lugar de la obra *original*, la cuestión de ¿hasta dónde inventar, hasta qué punto y en qué espacio producir la invención? no contiene una alusión fortuita a una cierta locación, a un emplazamiento particular. Si el autor del *Lazarillo* ha inventado o reinventado a la invención ha sido precisamente por *desplazar* esta cuestión a sus límites mismos, por desatar lo inventivo por fuera de sí mismo, afuera de las fronteras de lo que, como autor, le es concedido inventar. Por inventar lo que ya no sería inventable, lo que ninguna autoridad podría arrogarse o regir como inventado. El límite autorial, la autoridad concedida y remarcada por los hitos editoriales en torno a una creación, no está exento del operar inventivo, no se limita a delimitar el espacio creativo. No inventar nada, de este modo,

implica, lo hemos dicho, inventarlo todo: inventar los límites de la invención; inventar por fuera del libro, inventar (en) la desaparición del autor. Inventar *de verdad*. Empezar, *originar*, la ficción desplazando su originalidad creativa; liberar la responsabilidad *poietica* del autor a partir de su desvanecimiento total: justo cuando la ficción empieza por ser verdad, por dejar de ser *poimática*, relativa al *poema*. Desplazar la ficción adonde no podría ser puramente leída, descifrada, donde no sería ya comprendida, delimitada o comprensible en un “como tal” afianzado por una presencia autorial, por un autor presente afuera e independientemente de ella. Así, “*legenda*” referiría la conformación de una indeterminabilidad de lo ficticio legible, remitiría a una modalidad de lectura siempre reticente: ¿cómo leerla?, ¿cómo leer esa ficción inscrita incluso en lo que no es dado leer?.

El desplazamiento, se habrá ya notado, no precede a esta *legenda* como causa. No sería dable una teleología que explicara este “fuera de lugar” sin estar expuesta *ipso facto* a una “heteroteleología” (o “para-teleología”, o “multi-teleología”), al estudio de un complejo de causas y de fines que radican en ser “salidas de orden” y en sacar del orden a cualquier reconstrucción causal de tal complejo.

El desplazamiento arrastra a la causa consigo teniendo lugar en la dinámica de la dis-locación; en efecto, no habría deslizamiento –y mucho menos éste en particular- sin una alteración topológica, producida, entonces, sólo en su (no) tener lugar propio. Circulando a través de los *topos* (*topoi*: de la invención, de la “verdad”, de la “mentira”: de la originalidad y de lo originario) esta *legenda* ha abierto el lugar a la ficción precisamente cuando los lugares en que podría ser enclavada han sido removidos sigilosamente. Favorable entorno para la invención^{xvii} de la ficción: en un desafío perverso que el libro y todos sus mecanismos de apertura y cierre

(editorial, crítico, exegético, teórico, etc.) han eludido. Mala suerte del querer-decir: su pretensión de estar (ser) siempre presente ha sido *tomada al pie de la letra*. Término fatal para el autor: muerto en la desaparición *predestinada* del corresponsal. Infortunado desenlace para la verdad: reanimada por la *legenda* de Lázaro.

Hablando ya de una negación al traslado (α -φοροζ), estos aforismos se *re fieren* a una *dislocación*; suscitados por un comentario editorial, concentran la lectura y sitúan a la escritura en un “fuera del libro” al que presentan en lo que tiene de infranqueable. Un “fuera del libro” que exige un desplazamiento y seguramente una suspensión de la *poiesis*: sin hallarse afuera como está lo ajeno, *sin* estar al otro lado de una cierta delimitación, la *legenda* de Lázaro recubre a “lo inventivo”, en su arraigada correspondencia con la precedencia de un plan autorial de variación, de alteración y de innovación, como “otra vez de lo mismo”: ya no lo mismo, ni todavía lo otro; *otra vez* de la verdad: ya no verdad ni todavía ficción. Una *poiesis* que, siendo irreconocible en su ejecución, opera como velo de sus mecanismos, como trastoque de las coordenadas que harían identificable sus movimientos, que no actúa sobre la fijeza del “estar ahí” de su materia *sin dislocar* los traslados que comportaría su tarea de modificación. Una *poiesis* puesta a la deriva, desatada desde el “fuera de lugar”, aun antes de comenzar a actuar; una ficción desencadenada por el vértigo de un desplazamiento nunca demasiado intempestivo como para ser transposición, ni tan mesurado como para ser restaurable. *Legenda*, así, ya no original: *legenda* de lo singular, de lo que no tiene lugar más que en su acontecimiento, en una red de líneas de desviación irrecobrables sin la energía del desvío específico que las recorre; *legenda*, así, que procede como lugar del desvío, como concentración del desplazamiento. *Legenda*, destino de lectura tan indeterminable cuanto radicalmente preciso, que

sobreimponiéndose a lo creativo, superando lo *original*, cuenta como producción de lo *singular*; producción tan singular que enajena la identidad de aquello que se habría originado en ella. El *Lazarillo*, tal como lo identificamos hoy y desde el primer momento del libro –1554– resultaría, mucho más allá de una cierta infidelidad editorial, de una determinada profanación de la voluntad del autor, gravemente extraño, insondablemente diferente, a la originalidad de su aparición (1554: enigmática fecha de una edición primera en ningún caso primigenia; sus lugares, Amberes, Alcalá, Burgos y el recientemente descubierto de Barcarrota, comprueban la falsedad de esta datación para el texto *príncipe*: todas a una afirman la contundencia de esta *pérdida del libro*). El *Lazarillo de Tormes* que ha llegado a nuestro conocimiento, el *Lazarillo* que nos hemos esforzado por (no) leer, aquel que se hace legible imprimiéndose en un plano que la lectura que nos ha sido dado efectuar hace inaccesible, sería incapaz de responder ante nosotros por lo que hizo en su momento: este libro, verdadera e irremediabilmente desaparecido, apenas deja adivinar los vestigios de lo que produjo como carta^{xviii}. La originalidad de este libro se habría destinado –como legenda– a ser tan original que sólo sería posible afuera: afuera de ella misma, afuera del libro, afuera de la invención, de lo originario, de lo *poietico* y de lo *mimético*; de lo literario. Se habría inventado la verdad.

NOTAS DEL PRIMER CAPÍTULO

ⁱ Aunque nos resulte imposible para la ocasión describir hasta dónde llegaría este afuera, qué umbrales se habrían de pasar, con cuáles limitaciones se enfrentaría la lectura de este exterior y hasta qué límites se llevaría a tal lectura, precisamos de ciertas precauciones. ¿Sabemos acaso hasta qué punto es un libro legible? ¿en qué lugares y en tránsito por cuáles *topoi* se halla circunscrita tal legibilidad? ¿se garantiza la legibilidad del libro y la generalidad de lo legible siempre *à la lettre*, en la literalidad que parece sustentarlos (libro y legibilidad)?. Como punto de inicio a la exploración de estos cuestionamientos proponemos el valioso estudio “El libro como símbolo” de E.R. Curtius (*op.cit*) (v.pp. 423-489).

ⁱⁱ Partiendo del crucial trabajo de Lacan *La lettre volée* (La carta robada (volada)), Jacques Derrida aclara que el otro (y tal vez todos los “otros” cobijados por la nomenclatura lacaniana –A’, a’, a, A-) implicado en el avance de lo postal, la otredad por la que avanza el envío –y la destinación- de una carta, no es alguien. Mucho menos la contrapartida de un cierto “mismo”. El otro no es en modo alguno la condición del destinatario: el emisor de una carta es, también, otro, *por destino*. Dice Derrida (“Le facteur de la vérité” en: *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion (1980): “<<l’ auteur de la lettre>>, lui aussi, <<reste hors jeu >> (...) Il y a détention mais non propriété de la lettre. Celle-ci ne serait jamais possédée, ni par son émetteur ni par son destinataire”(p.450). Desde (y esta señal de remitente es indispensable en todo envío) que la carta cuenta al menos con una doble destinación –toda carta tiene dos sentidos en los dos sentidos de “sentido”-, el sentido –la destinación- postal sólo podría cumplirse a condición de que la *propiedad* del otro sentido también se haya puesto en marcha. La carta se expide, así, con otro sentido; nunca, en ningún sentido, sencillamente diferente.

ⁱⁱⁱ Derrida lo dice muy escueta y bellamente (“Edmond Jabès y la cuestión del libro” en: *La escritura y la diferencia*) (p.103) “Sin duda el fin de la escritura está más allá de la escritura (...) Si aquella no es desgarradura de sí en dirección a lo otro en el reconocimiento de la separación infinita, si aquella es un deleitarse consigo misma, placer de escribir por escribir, contentamiento del artista, entonces se autodestruye”.

^{iv} “Y lo decía, si no con estas palabras, sí con el sentido de estas”(VIII, 12) Agustín, poniendo en entredicho las capacidades de su memoria, condiciona su escrito a un sentido (“sententia”) que, sin poder estar presente ahora, en su escrito, lo rige y determina en una ausencia que tiene que echarse de menos en el momento mismo en que es leída. Palabras (“verbis”) que ya no pueden darse por bien servidas sólo con lo dicho, sino que deben recordar que lo que *quieren decir* está siempre en otro lugar (incluso(¿?) ante los ojos de Dios).

^v Derrida (*De la grammatologie* París: Minuit (1967)) reproduce el argumento aristotélico según el cual, si el alma se deja afectar *inmediatamente* por un estado de cosas, la voz sería lo más cercano a esta afectación al guardar una proximidad esencial e inmediata con ella. “Productrice du premier signifiant, elle n’est pas un simple signifiant parmi d’autres. Elle signifie l’ “état d’âme” que lui-même reflète ou réfléchit les choses par ressemblance naturelle.” (p.22) dirá Derrida sobre la voz analizando la percepción clásica.

^{vi} Pocas épocas como el Renacimiento en la que se diera tanta importancia al género epistolar. No sólo el número de cartas daría fe de ello. Todo un sistema conceptual –“Humanista”, “Erasmista”, etc- se ocupó muy exhaustivamente de ubicar a la carta en un horizonte en el que las lenguas vernáculas entraban cada vez con mayor audacia en los ámbitos potestativos del latín. Gentes “de muy discreta instrucción” (Cfr. Rico *Problemas del Lazarillo*) (v.p.83) sentían la atracción del nuevo *genero* y para ellos fue preciso redactar todo tipo de manuales y de guías (v.gr. Manzanares, fray A. de Guevara, etc) preeminentemente preocupados por conciliar la *auctoritas* (la de la Carta Séptima de Platón, la de las de Séneca, eran ejemplares) con la

experientia (y su fórmula *sua res agitur*) en el desvelo humanista por la *verosimilitudo*. (Cfr. Rico, *Problemas del Lazarillo*.) (v.pp.79-131)

^{vii} El valor de esta información nos exige de cualquier comentario. No obstante, de tener lugar, cualquier apreciación adicional merecería detenciones y espacios de los que no disponemos: “Por cuesta arriba que a nosotros se nos haga entenderlo, copiosos documentos antiguos y varias sólidas monografías recientes prueban con largueza que, para el común del público renacentista, una narración podía recibir la etiqueta de *verdad* o de *mentira*, difícilmente una tercera” (*Problemas del Lazarillo*, p.156. Son del original las itálicas)

^{viii} “Y ahora, Señor, te lo confieso en esta escritura. Léala quien quiera e interprétela como quiera”. (IX, 12). La confesión, aún para el Señor y a pesar de la intimidad que sólo con él pude llegar a tenerse, se abre paso en la posibilidad insoslayable de caer en las manos de cualquier otro y de ser interpretada según su parecer, aun cuando cada una de las palabras, al ser para ÉL, ni siquiera hubiera tenido que ser dicha. Dios no interpreta: sin necesitar siquiera recordar, *ya* lo sabe. Cada palabra es de él, suya por completo, en la medida en que jamás le haría falta (Cfr. X, 1: “Cognoscam te, cognitor meus, cognoscam, sicut et cognitus sum. Virtus animae meae, intra in eam et coapta tibi, ut habeas et possideas sine macula et ruga. Haec est mea spes, ideo loquor” (“Conózcate yo, concedor mío, conózcate yo como soy conocido de ti. Virtud de mi alma, penetra en ella, adáptala a ti para ocuparla, de poseerla sin mancha ni arruga. He aquí mi anhelo, he aquí porqué hablo”)

^{ix} Mencionamos, naturalmente, la edición que seguiremos y que referimos en el cuerpo de nuestra disertación: la de Rico (Madrid: Cátedra (1988))

^x Según lo define Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* Madrid: Taurus (1989): “El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas; sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto (...)” (p. 11)

^{xi} Ya se tiene por seguro que los títulos, capítulos (“Tractado..”), que conforman al *Lazarillo* tal como lo recibió y ha reproducido la tradición, no son más que injertos editoriales -muy poco inteligentes, según Rico (*Problemas del Lazarillo*) (v.p.131)- por lo que, aun *de facto*, esta era una carta en verdad. Así lo confirma el mismo Rico (*Ibidem*): “En 1552 o en 1553, se ofrecía como si realmente se tratara de la carta de un pregonero toledano(...)”(v.p. 151). De lo cual se colegiría casi tautológicamente que, *antes de toda edición* (conocida), el *Lazarillo* jamás fue un libro. Un par de comentarios más de Rico acerca de las marcas editoriales: “Las observaciones anteriores bastarían para concluir que la capitulación y los epígrafes que la *princeps* introdujo en el *Lazarillo* eran tan ajenos al original como los añadidos por López de Velasco” (132) “También así, según sugería arriba, la misma cola adhiere –pegajosamente- todos los postizos del *Lazarillo*: título, capitulación, epígrafes, cubierta y viñetas. Todo, sin duda, del mismo costal de la *princeps*”(p.139).

^{xii} Tratando de resolver la extendida y peligrosa confusión entre “diégesis” y “diégèse”, Gérard Genette (*Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra (1998)), puesto en no pocos apuros, afirma (a partir de Souriau): “la *diégèse*, por tanto, no es la historia, sino el universo en el que ocurre, en el sentido un poco... restringido (y totalmente relativo) en el que se dice que Stendhal no está en el mismo universo que Fabrice”(p.15)

^{xiii} Como marca de una remarcación desmarcada, como enmarcación de una marca-desmarque, como desmarcación de su enmarcación...en su indeterminabilidad primordial. Así se colegiría una “lógica editorial” que sería ante todo un sistema de posiciones de marcado (de auto-de-marcación) tal como lo destaca Derrida (“Positions” en: *Positions* Paris: Minuit (1972) (v.pp. 53-133)), en un nivel más amplio, al definir la marca como (im)posibilidad de estatuir una “posición puntual”, incomprensible sin sujetarla al espaciamento

(“espacement”) de lo “indecidible” (“indécidable”); es decir, si la marca como delimitación marginal (frontera, *establecimiento de la diferencia*), no está entre, se *define como “entre”* (v.pp. 58-59): (des)(re)marcándose *por definición*, esta marca, la de-marcación editorial que venimos analizando, no estaría *entre el Lazarillo* y su afuera, sino que jugaría “indecidiblemente” como un *entre el Lazarillo* mismo.

^{xiv} Partiendo de una equiparación ya muy significativa (libro=obra) y reconociéndola en los límites de la sinonimia, podríamos apreciar en toda su relevancia la explicación de Kristeva (*Semeiotiké...*): “Ayant pris à la lettre le précepte platonicien (“bannir les poètes de la République”) notre civilisation et sa science s’aveuglent devant une productivité: l’écriture, pour recevoir un effet: l’oeuvre. Elles produisent ainsi une notion et son objet qui, extraits du travail producteur, interviennent, au titre d’objet de consommation, dans un circuit d’échange (réel-auteur-oeuvre-public) (p.208). El libro, entonces, sería la forma de esa “consumación”-“consumo” (“consommation”), resumiría la acción de “este circuito de cambio” en toda su composición. Una vez caracterizado como espacio de identidad de la escritura y como conformación *contra-productente* en relación con ella, se hace más claro el valor de las siguientes afirmaciones de Derrida (“Elipsis” en: *La escritura y la diferencia*): “la cuestión de la escritura sólo podía abrirse a libro cerrado. La gozosa errancia del *graphein* llegaba a ser, entonces, sin retorno. La abertura al texto era la aventura, el gasto sin reserva” (p.402) “Desde el momento en que el círculo da vueltas, que el volumen se enrolla sobre sí mismo, que el libro se repite, su identidad consigo acoge una imperceptible diferencia, que nos permite salir eficazmente, rigurosamente, es decir, discretamente, de la clausura” (p.403).

^{xv} Incluso “empíricamente” –como podría decirse-, el libro delataría y paralizaría con sus límites y señales los alcances de esta deriva, de los desvíos mediante los que la carta de Lázaro se antepone desde el primer momento de su itinerario a los dispositivos de legibilidad (y de *legitimidad*) del libro. Francisco Rico, nuevamente, nos advierte: “ Al llegar a la imprenta la obra exigía un título (ya vimos cómo se lo endilgaron <<en casa de Juan de Junta>>). Pero, mientras circulara manuscrita, el autor no tenía por qué ponérselo. En manuscrito, el *Lazarillo* no necesitaba presentarse *relación, copia o traslado* de una carta: podía jugar a ser original. La carta misma de Lázaro de Tormes” (*Problemas del Lazarillo*, p.151. Los resaltados son de Rico). No hay libro, pues, que no imponga o subsuma una ley. No hubo hasta el *Lazarillo* –como veremos- una infracción de tanta magnitud: no ya un crimen (no hay ley que no los prevea), sino toda una provocación serial, una *violación sistemática*.

^{xvi} Desde muy temprano y no sólo para los lectores más pedestres (que según varias noticias fueron tan abundantes como fervorosos en su gusto por el *Lazarillo*), se *afirmó* esta no-negación, se confirmó la verdad de esta “mentira”. Lope de Vega nos presta un testimonio ejemplar: “Acuérdome que escribe *Lazarillo*/ -que en tal carta están bien tales autores-/ que su madre, advertid, parió un negrillo (...)”

^{xvii} Hablamos de invención no tanto porque se haya dado como *primer momento*, o porque ese primer momento haya sido plenamente reconocido como lugar “re-inventado” de lo precedente –superado-, sino porque, desplazando lo semejante, *ya no* es verdad. A este respecto es necesario acoger las prevenciones que sugiere Derrida (“L’invention de l’autre” en: *Psyché* Paris: Galilée (1987)) “Toute invention suppose que quelque chose ou quelqu’un vienne une *première fois*, quelque chose à quelqu’un ou quelqu’un à quelqu’un, et qui soit autre. Mais pour que l’invention soit une invention, c’est-à-dire *unique*, même si cette unicité doit donner lieu à répétition, il faut que cette première fois soit une dernière fois, l’archéologie et l’eschatologie se faisant signe dans l’ironie du *seul instant*”(p.16)) para tratar con “las veces” de una invención. En un primer nivel, el *Lazarillo* sería una “invención” de la ficción porque no sería reconocible como tal; es decir –como lo dice la contratapa en la que nos detuvimos- no habría ficción como esa, porque *llegaría a ser ficción*, siéndolo antes de serlo. Como si la invención misma fuera “re-inventable”, la ficción del *Lazarillo* tendría que esperar por la ficción para (re)hacerla. Una primera vez que tendría que ser una vez más lo otro para serlo, que no tendría que ser más que *otra vez de lo mismo*.

^{xviii} En suma, un análisis de la Recepción, de los órdenes sincrónicos de co-relación supuestos por las significaciones de un texto determinado, de las instancias de posicionamiento y adopción en las que un texto se presentaría, y un análisis de la denominada “Historia Literaria”, de esta visión de conjunto alineada según las tensiones y los resultados de un modelo de sucesión, llegarían hasta el *Lazarillo* y se encontrarían en un punto ciego. No con un caso anómalo, como tantos que se han resuelto y se seguirán resolviendo a través de esta Historia. Por una parte, saltaría a la vista que este texto habría ya producido (incluso en el sentido en que un poema “produce” tal imagen) su propia ilusión de recepción: habría abusado de la recepción hasta el punto de *darla por producida* al haberla tomado de su lado, al no esperar resignadamente a que ésta *se diera*, al ponerla al servicio de su producción. Este libro se habría desplegado en la imposibilidad de ser recibido *como tal*. Y lo habría calculado. Así pues, la recepción y sus teorías, tan preocupadas por los contextos, deben reconocerse abusadas por el texto.

CAPÍTULO SEGUNDO.
 <<COMO LA VIDA MISMA>>

*“Hic est fructus confessionum mearum,
 non qualis fuerim, sed qualis sim”*
 (San Agustín, *Confessiones*, X, 4)ⁱ

“Es tan bueno –dijo Ginés- que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos quantos de aquel género se han escrito o escriuieren. Lo que le sé decir a boace es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede auer mentiras que se le igualen”.
 (Quijote, I, XXII)

“LÁZARO ESCRIBE DE VERDAD”. DES-HACER HISTORIA EN PRIMER LUGAR

Tal como quedó sugerido en la última nota del capítulo anterior, “Lázaro *escribe de verdad*” empieza por hacer historia. Por remitir a la actualidad del instante en que el *Lazarillo* vio la luz, por apelar, de una parte, tal como intentamos, a un pasado cumplido en su momento –lo que habría de llevar el nombre de “sincrónico” según las denominaciones más comunes-; y por otra, a la secuencialidad “histórica”, a la espesa cadena de transferencias, variaciones de acento, empadronamientos y adopciones mediante los cuales, *hic et nunc*, recibimos al *Lazarillo* como “a través del tiempo”. “Lázaro *escribe de verdad*” sería, de acuerdo con este último aspecto –“históricamente” complementario, “diacrónico”-, un modo de asumir, de poner de relieve, la manera en que el *Lazarillo* ha sido leído, en que, a través de una historia tan larga como turbulenta, ha terminado por leerse, en que se ha de-terminado su legibilidad: las interpretaciones, iniciadas ya desde el momento mismo de edición de la obra, han sido pertinaces en dirigir la atención, ya directamente o de manera oblicua, hacia el “realismo” del *Lazarillo* –un sentido cardinal del “escribir de verdad” supuesto por nuestra frase- al postular la “vividez” con que el *Lazarillo* inicial y ejemplarmente dentro de la “novela picaresca” se relaciona con la vidaⁱⁱ.

Cierto es que hemos comenzado por delinear un escenario conforme a los que sucesivamente nos brinda la “historia literaria”, y que inclusive, al describir someramente los límites de legibilidad, las modalidades y plazas de prescripción, naturalización, exclusión y dominio del sistema literario de la época, nos hemos involucrado en una faceta esencial –elementalmente histórica- de la denominada “teoría de la recepción” (W. Iser, una de las figuras más destacadas de este movimiento, recuerda que la “interacción” texto-lector, mecanismo de producción de las significaciones textuales, “se actualiza” en el seno de una “historia literaria”). Sabemos bien que la “historia literaria” nunca ha dejado de ser “historia”, de imaginar un cuadro dentro del cual toda manifestación cuenta con una posición sobredeterminada, articulándose en una pretendida isotopía de conjunto. En el plano de esta “historia literaria” lo literario, sujeto al régimen de la producción (y no sobra recordar a Hegel o a Marx y al influjo de sus respectivas “historias” en la “literaria”), se expresa en la unidimensionalidad –lineal, legible- de una totalidad dialéctica, producto sintético de contraposiciones del tipo 1-1: “simbolismo” vs. “naturalismo”, “romanticismo” vs. “realismo”, etc. (tal vez por esto la “historia literaria” no haya dejado de ser jamás, en sus repercusiones, una pedagogía de la Literatura). Así, sobre el escenario paisajísticamente ofrecido por la “historia literaria”, la Teoría de la Recepción completa el drama: siempre, en cada momento de esa historia, -trata de decirnos- hubo alguien; este escenario se compone de escenas irreductiblemente singulares: el texto se presenta como *realmente leído*. El “cómo se recibe” es aún una modulación histórica del leer; la significación, un producto resuelto por la contextualización de un “ver la luz” inmanentemente histórico. Ahora bien, la “historia” supuesta por “Lázaro *escribe de verdad*” jamás ha sido “literaria” en el sentido que acabamos de exponer. Si nuestra frase habla del pasado, de un “cuándo” remoto, no ha sido para establecer el estado particular de una etapa del monumento literario (objeto de lo que Sollers llamara “historia monumental”, de aquel relato centrado –excluyente- en una “pseudo-

continuidad” de lo literario), sino, al contrario, para rememorar una singularidad imperpetuable *in illo tempore*; un defecto monumental. Pues si “Lázaro escribe de verdad” recubre la especificidad de un instante histórico es, fundamentalmente, por recobrar un efecto literario ajeno al espacio resguardado históricamente para la operación literaria. En este sentido, aquella apariencia de verdad del *Lazarillo* –no sólo presente desde un primer momento, sino planteada como principio- se desplegaría a partir de una convulsión histórica *sin precedentes* y sin consecuencias historiables: más que por su unidad sintagmática (comparativa y diferencial) con las ficciones que la precedieron y con las formas novelescas que le seguirían según la “historia literaria”, la obra del anónimo sería realista al poner en escena –al inventar, como vimos en el capítulo anterior- un realismo literario innombrable mediante la sola catalogación “literaria” (dialéctico-histórica). En un momento de suspenso de la Literatura, en una aporía textual distante de toda equiparación, el “como la vida misma” que se correspondió desde sus primeras lecturas con el *Lazarillo* expresa un acontecimiento inmensurable: el realismo empezó, “históricamente” incluso, por *no ser literario*. Con lo mucho de intrincado de sus lazos, la “historia literaria” debería confesar que lo realista, en lo que tan fervorosamente piensa, *no pudo ser literario en principio* y que la historia de ese realismo está del lado de un acontecimiento incalculable, de una simulación doble: del lado de la verdad no hay literatura; lo verdadero no es realista cuando es lo literario lo que se pone en juego, lo que se da en su lugar. Por tanto, el realismo del *Lazarillo*, un realismo –sabemos- con una posición capital para la “historia literaria”, debe ser atribuido no a un modo (artificial, habría que decir; pensable en esa saga del *artifex* a la que se encadena ordinariamente lo literario) de representar la realidad cuyas particularidades serían históricas o literarias o “histórico-literarias”, sino, primordialmente, a un trabajo de simulación textual (de conmoción y oscilación en el interior de las estructuras de identificación textual). Vale decirlo: el realismo del *Lazarillo* se origina en su estrategia de

simulación, en una estrategia de simulación –es cierto-, pero no de lo real. Primero, y esto debería recordárnoslo todo análisis de la Recepción, el *Lazarillo* trabajó por hacerse pasar por otro texto, por actualizarse en significados que no podría expresar en ningún modo: por enfrentar a la lectura, mediante una impostura cabal, con una verdad que no podría corresponder.

Esta obra es realista en primer término por simular las leyes y funciones de un espacio de escritura puesto bajo la tutela de la verdad, de un lugar del “de verdad”, que por más permeable y móvil que haya sido, excluía de hecho lo literario bajo la forma de la “ficción”, del “ingenio” o de la “imaginación”. Esta obra se habría situado, pues, en un espacio “no-literario”, deberían explicar la “historia literaria”, la Teoría de la Recepción y aun la hermenéutica. ¿Cómo, entonces, emprender esta historia “no-literaria”? ¿cómo rendir cuenta del acontecimiento de un “no-literario” tan extraño como inaugural, en primer lugar para la “historia literaria” que habría desbordado? (aunque no digamos, como cada vez es más frecuente, que es el *Lazarillo* y no el *Quijote* el principio de la “novela”, de la “novela moderna” o de la “novela realista moderna”, nos resulta imposible olvidar la contigüidad correlativa, tan significativa para la historia literaria, de la cuestión “realismo-(modernidad)-novela” y la contemporaneidad de este par de líneas implicadas una en otra desde un primer momento), ¿cuáles serían, entonces, las exigencias y los límites impuestos por esa aparición del realismo, de lo literario –verosímil- de ese realismo, caracterizable, históricamente incluso, como des-aparición?, ¿qué tipo de movimientos operar para dar lugar a este suspenso histórico, a esta des-aparición literaria? Nosotros, dentro de las dimensiones de este trabajo, nos detendremos, inicialmente, en un momento crucial de esta historia, en un punto cardinal para este suspenso de la Literatura. Retornando a la primera instancia, no sólo de la posibilidad de hablar de una Historia de la Literatura, sino, entre otras tantas condiciones de posibilidad, de aquella que hizo

posible la determinación de un “realismo literario”, volveremos sobre lo verosímil. “Volveremos” tal y como volvió Aristóteles en la época del *Lazarillo* para imponer una vigencia sin igual de la verosimilitud, tal como volvieron su atención los letrados de entonces a las implicaciones de aquella primera *Poética*ⁱⁱⁱ.

UN CIERTO AIRE DE VERDAD

Demediaba el siglo XVI en circunstancias incomparables para la producción letrada; nunca antes hubo tanto qué leer ni tan diversos contextos para hacerlo. No sólo se contaba con medios inusualmente favorables para la difusión y parcelación de lo legible –la imprenta, la cada vez mayor legitimidad de las lenguas vernáculas, las necesidades de compendio y sistematización de las nuevas tópicas del conocimiento: “descubrimiento”, “experiencia”, “testimonio”, etc.-, también la lectura, a la par de las nuevas realidades y de los singulares órdenes de documentación, validación, actualidad e información, debió ocuparse de textualidades cuyas dinámicas desafiaban su operación, enfrentándola a límites y procesos para ella incógnitos. En muchos casos, incluso sin toparse con problema alguno en el nivel más trivial del puro reconocimiento de marcas convencionales, la lectura padeció una contrariedad de primer orden: era posible leer aun sin *saber qué se leía*. Una *lectio*, pues, apremiada por la insuficiencia o la puesta en juego de sus categorías, del género, de una legibilidad reconocible en especies (*genera*); una lectura expuesta en riesgo fuera del *saber (del) leer*, una lectura cuyo producto difícilmente se acoplaría a la verdad y sus medidas -genéricas-.

Francisco Rico, responsable de los más aplicados apuntes y correcciones a la lectura contemporánea del *Lazarillo*, completa nuestra ambientación con una valiosa noticia acerca de un riesgo fundamental para aquel *saber (del) leer* del que hablamos hace poco, para el saber de verdad que desveló –y que serenó también- como nunca al lector de mil quinientos. La verdad dada a leer al menos *en apariencia* –un verosímil verdadero, una falsa verdad sólo auténtica en tanto vehículo- se haría reconocible a pesar, en primera instancia, de *lo aparente*. .. “verdad aunque no lo sea”:

“He usado el adjetivo *verosímil*. Vientos de verdad agitaban la fronda intelectual de Europa, a mediados del siglo XVI. Una nueva sed de autenticidad desasosegaba los estudios clásicos, la historiografía, la creencia... En el dominio de la literatura de imaginación, la gran empresa de los humanistas y de los beneficiarios del humanismo consistió en forjar una realidad “fingida-propone Torres Naharro-, que tenga color de verdad aunque no lo sea”; la gran meta se fijó en la verosimilitud (“Verosimilitudo...media est fabulosae fictionis et certissimae veritatis”, adoctrinaba ya Coluccio Salutati y confirmaría la *Poética* de Aristóteles)”^{iv}

Para rematar concluyentemente un poco más adelante: “sin duda el autor del *Lazarillo* participaba de semejante ideal”.

Tenemos pues que, aun cuando lo verosímil acosaba con nuevos vigores y de modo jamás visto a la producción libresca, nunca la verosimilitud se encontró en dificultades tan graves, las mismas que ya se dejan entrever en las citas de Torres Naharro y de Salutati: lo verosímil imponía su ley, regía las lógicas de escritura sin siquiera ser legible, sin poder ser leído como tal; este poderoso imperativo que condenaba el “fingimiento” de textos cada vez más delirantes empezó por suplantar la verdad a la cual debería asemejarse (la “certissima veritas” de la que debería ser vehículo –“media”- para Coluccio Salutati). A pesar de la fuerza con que lo verosímil se abrió campo y de la vehemencia con que hostigó a los procesos textuales para ser reconocido (no sólo a los procedimientos creativos, sino, también, a las medidas y pautas editoriales, comerciales, interpretativas, etc.), la verosimilitud llegó sin tener lugar; se dio a leer en libros en todo caso y por definición, inverosímiles: entre el documento, la epístola y las “historias” –una denominación, por entonces, tan ambigua y equívoca como podamos imaginar- lo verosímil amplió, al ofrecerse o como verdad o como mentira, el juego de falsedades que ansiaba neutralizar. Un verosímil tomado al pie de la única letra que sería incapaz de soportarlo, apremiado por lo único que no podría (no) ser: *o* verdad *o* mentira, *o* documento *o* invención (como veremos más adelante, lo verosímil está definido por “poder ser”, busca parecer ser lo que “puede ser”). Fue entonces, en tales circunstancias, cuando Lázaro escribió de verdad.

Pululaba, simultáneamente con tratados y epístolas, con textos informativos, propedéuticos, legales y demostrativos, toda suerte de libros fantásticos, en muchos casos desapercibidos en tanto tales: fábulas, relatos de viajes maravillosos, romances épicos, novelas caballerescas...etc.; cobraban fuerza y difusión, mientras tanto, los preceptos de un humanismo cada vez más pertinaz en reprobando estas “mentiras” y en patrocinando y alegando las bondades de escribir la “verdad”. Empezaron entonces los problemas todavía irresueltos -nunca por falta de atención, de dedicación o de apasionamiento- del realismo del *Lazarillo de Tormes*: aparece la carta de un tal Lázaro de Tormes y la voz fue tan expandida como unánime: “como la vida misma”.

“Y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades”. Una frase no sólo familiar (casi por completo uno de los *κοινοί τοποί*, casi un *lugar común*), sino, además, verdadera, verdadera como pocas en el “horizonte de expectativas” del lector de mil quinientos (y entrañablemente cierta aún para nosotros): una frase que busca decir lo vivible. Una frase que desde el primer momento ha llamado la atención. Para los primeros editores del *Lazarillo* estaba hecha para llamar la atención, tanto así que fue transplantada como título del libro; se encontró en ella tan especial elocuencia como para hacerla su nombre: “La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades”. Por medio de un procedimiento cuya fácil naturalidad debería suscitar reticencia, se *asimiló* el “vean que vive” en un “La vida” (que en la edición de Amberes de 1554 ocupaba íntegramente la línea capital de la carátula), se transformó una frase subordinada del proemio de la carta de Lázaro en *índice* textual. Reinscribiendo editorialmente este “vean que vive...”, en un movimiento cuyas consonancias ameritarían un amplio estudio, el *dar a ver* del texto se replicó en un *dar a leer*. Así se dio a leer el *Lazarillo*, dentro de una larguísima tradición de “Vitae”: “La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades”. Lo “vivable”, *indicado* originalmente en esta frase como “vivable-visible”, adquiere el estatuto del nombre, con su rara inmediatez, con la indiscutible validez de

toda nominación y con la prestigiosa raigambre de aquella larga saga de “vidas de” y de “vidas y...y...”.

Tal como para Ginés en el fragmento con que abrimos este capítulo, resultó difícil a mediados del siglo XVI no creer en estas *indicaciones*, no ratificar la validez y el juego de autenticidades supuestos por una denominación semejante y no hablar de la verdad en relación con el *Lazarillo*. Hablar de una verdad incomparable; de la verdad inusitada –y superior, para Ginés como para la mayoría de letrados de la época- de la vida misma^v. Este episodio no podría ser más elocuente; Ginés alude al *Lazarillo* para satisfacer la curiosidad de don Quijote sobre un libro particular: su autobiografía. Aunque resulte válido o convincente identificar ese “género” en el que el *Lazarillo* ocuparía un lugar sobresaliente con lo que no tardó en ser conocido como “novela picaresca” (Ginés tendría conocimiento al menos del *Guzmán*), la mención de la epístola de Lázaro, además de como libro de éxito y difusión sobresalientes, obedecería en primer lugar a su proximidad, de seguro no simplemente nominal, con el proyecto del galeote: la escritura de “La vida de Ginés de Pasamonte”. Incluso llevados hasta sus límites –acaso risibles-, el anhelo de fidelidad con la vida misma, con la propia vida, con el sentido propio de la vida (en su integridad hasta la muerte), y el empeño intenso de escribir en perfecta consonancia con la verdad contemplan al *Lazarillo* como hito ejemplar. También para Ginés de Pasamonte, más de cincuenta años después de la primera edición del *anónimo*, Lázaro escribía de verdad.

Así, se habría tejido una historia en este “escribir de verdad” de Lázaro, se comenzaría haciendo historia al decir: “Lázaro *escribe de verdad*”. Una historia que, sin embargo, debemos llevar un poco más atrás.

LO VEROSIMIL DIRÍA LO SEGUNDO

“Como la vida misma”: una expresión corriente que nunca será completamente comprensible en su relación con el Arte. No podría ser –no ha sido, en efecto- recibida sin provocar sospecha, sin suscitar todo tipo de miramientos. Después de todo, “como la vida misma” jamás ha sido, aunque su forma bien pueda darlo a pensar, una manera de referir, de describir o de dar cuenta de una cualidad de tal o cual obra artística. Nunca lo ha sido simplemente.

Muy lejos de resumirse en una comparación, de dar lugar al allegamiento de dos singularidades del que podría sacarse algo en común en arreglo con lo diferente, “como la vida misma” ha asumido, desde su primer momento, el valor de plantear lo comparable en el punto mismo de su apertura, en el núcleo de un cierre. Pues ¿a qué si no a “sí misma”, podría parecerse la vida? ¿sería así un parecido comparable? ¿un parecido?; pues ¿con qué, si no con esa clausura de la similitud podría compararse el Arte?. Sobre estas cuestiones la noción de *mimesis* en cada una de sus profundas y amplias determinaciones no ha sido menos que rotunda: más allá de la semejanza, la imitación define su secundariedad, su ilegitimidad re-productora por *alterar*, por producir lo otro –y así lo comparable-, *ipso facto*, en el orden de lo Mismo^{vi} (de “lo viviente”, de “lo real”, de “lo verdadero”..., repitiendo los términos en que, con mayor o menor originalidad se ha asentado “lo mimético” en toda una tradición crítica) por nunca ser *lo que es*^{vii}, por representar la naturaleza en segundo lugar, por desplazarla aun en contra de su “inocuidad” esencial de *degeneración* –segundo grado, ejercicio parasitario, etc-. Inmediatamente lo mimético, ya no como atributo o cualidad, sino principalmente como establecimiento de un orden nunca lo suficientemente independiente como para ser “otro” ni cabalmente legítimo para ser el de “lo mismo” (del ser mismo)^{viii}, habla en segundo lugar y lo que sería, en ciertos casos, peor para éste último: disimularía su secundariedad, la replicaría al plantear un “como” disimulado: *di-*

simulado como adulteración-producción (ya Platón destacaba este doble carácter) de lo semejante. Éste es justamente el peligro ineluctable de la copia: ser la disimulación, la casi obliteración, del “como”, del *medio* ideo-lógico de hacer patente la semejanza, de evidenciar el símil. Un espejo –lo sabía ya Platón- pasa por alto la semejanza; de ningún modo, el reflejo especular manifiesta lo semejante. Si no sólo irónicamente -como Sócrates, como aquel *eiron* que puede, que sabe, manipular el saber en su apariencia y demostrarlo ausente- es posible pensar al espejo como imagen y antonomasia del *artefacto* y de la posibilidad del *factum* del arte, como ejemplo capital de esa falsa –la ironía lo expresa- potencia creadora de la *mimesis*, de aquella identidad especular inclusive fuera del espejo *como ejemplo*, si con un simple movimiento de espejo se puede *dar a ver* la totalidad de la creación, es porque, en este juego de miradas y refracciones, el espejo se olvida de hacer patente la semejanza: el espejo se hace ver como lo idéntico. En el espejo lo idéntico *se da a ver de verdad* (debemos tener presente este *principio de lo semejante*, esta semejanza visible del espejo, esta semejanza que determinaría la producción artística (*mimética*) y a la que el espejo se asemejaría, que el espejo recobraría en su semejanza y en su principio de ser semejante; debemos conservar este símil sin semejante del espejo para examinar el “dar a ver” del *Lazarillo*).

Como lo hemos visto someramente, “como la vida misma”, aun como simple caracterización de determinada producción artística, estaría ya sobre-impresa, sobredeterminada, re-instalada en un “como la vida misma” primero y fundamental: el que puso al Arte en su lugar (de segunda, de derivada, etc), el de lo mimético que, continuamente y casi en todo caso, dispone de modo más o menos sistemático la jerarquía modelo-imitación, realidad-imagen, etc. Ni siquiera como una suerte de juicio particular (decir de tal obra de arte que es “como...), “como la vida misma” se avendría con “lo artístico” fortuitamente. “Como la vida misma” hace patente la semejanza, y no cualquier semejanza: la semejanza con la vida, con lo que es, con la

verdad; “como la vida misma” pone de manifiesto lo verosímil de la semejanza al formalizar lo verosímil, al dar forma de símil a la secundariedad con respecto a la verdad. Puesto que lo verosímil sólo es secundario, derivado, ancilar, etc. en relación con lo verdadero, su sentido como similitud es también secundario: la semejanza con la verdad –la vero-similitud elementalmente expresada- se juega cuando ella es improbable, cuando aquélla ya no puede estar presente, cuando se ha desarrollado en un posible, en una veracidad institucionalizada. Precisamente expuesto, el principio de lo verosímil conforma el ámbito de la similitud poniendo en evidencia la realidad “simbólica” de su autenticidad; “simbólica” por cuanto habría de aproximación, de inclusión y de conjunción –de similitud- en su tener lugar (en griego: *ymballein*, juntar, adunar, “poner junto”) y porque las determinaciones de ese posible se consolidan a su vez en una simulación (*adaequatio*) irreductible de lo real. En este sentido, la similitud-representación como orden de lo verosímil, su “simbo-logía”, tendría por destino la disimulación de una desviación: la de la causa hacia la producción^x. “Simbo-lógicamente”, lo verosímil no *es*, se *produce* y se produce en la medida en que *hace creer* en la disimulación de su producción. Disimulación que será *reproducida* por el realismo^x.

Aunque actualmente abundan las hipótesis, las teorías, las versiones y las interpretaciones, y un larguísimo etcétera, “verosímiles”, lo verosímil concernió en primer momento al oficio del poeta; a nada más que aquello que desde ese momento sería calificado de “mimético” y, por la misma vía, aunque después, de “realista”. Lo verosímil –y habría que ver hasta qué punto esto sigue recordándose- tuvo origen en el mismo punto en que “lo poético” fue revestido de la particularidad necesaria para soportar el estudio más o menos independiente de una “poética”. A partir de este vínculo, que ligó a la crítica y a la teoría en su primer momento con lo verosímil en su primera aparición y con “lo mimético” en su primera tematización como orden autónomo, se echa de ver que la verosimilitud comenzó por ser mimética, comenzó al mismo

tiempo en que las leyes de la *poiesis mimética* fueron sistematizadas con una eficacia todavía corroborable, bajo las necesidades, demarcaciones y exigencias de un protocolo teórico-crítico cuyos influjos y legaciones cuesta mucho ponderar en su justa medida. Dar cuenta en detalle de este comienzo, de las laberínticas conexiones implicadas por esta concurrencia originaria, desbordaría con abundancia los límites de nuestra disertación; no obstante, sería extremadamente arriesgado pasar de largo tal contexto originario.

Sabemos bien que lo verosímil, para Aristóteles, no era un rasgo cualquiera de lo mimético; es, incluso, de dudar que para él la verosimilitud consistiera en una característica. Si lo mimético obedece a la lógica del modelo y de la reproducción (por más difícil que resulte elucidar el sentido de “mimesis” en la *Poética* aristotélica, la correspondencia entre un modelo y un cierto tipo de recreación es patente y fundamental), si la *mimesis* es aún relativa a los estatutos del original y de la copia, y lo verosímil expresa inicialmente, desde el más simple análisis morfológico, una relación de semejanza nada más y nada menos que con la verdad (verosimilitud), habría que pensar entonces la solidaridad de las nociones de verosimilitud y de *mimesis* en una continuidad y una coherencia casi perfecta: lo verosímil recalcaría la relación de lo mimético en tanto modelo de representación con las posibilidades de la semejanza; definiría este modelo de representación como modelo de la semejanza. Ahora bien, mientras lo verosímil dice la semejanza y compete al carácter de lo que sería semejante en el marco de las jerarquías, gradaciones y órdenes de lo mimético, la semejanza verosímil, la semejanza que el verosímil parecería realzar, a saber, aquella establecida necesariamente con un modelo verdadero, ha dejado de ser semejante, y con ello ha puesto a lo mimético y a todo lo que éste tendría de segundo, de reproductor y de imitador en peligro: Aristóteles, en un pasaje tan afamado como sugerente, ha demostrado que una *mimesis* verosímil puede imitar lo imposible^{xi}. Una vez que la posibilidad de la semejanza ha sucumbido, que el enlace original-copia, modelo-

imitación, referente-representación, deja de ser identificable, en el que el modelo-original es idéntico a nada (es imposible) y por tanto la similitud de la copia-imitación se desquicia reflejando la originalidad impedida de un modelo inconcebible, la verosimilitud, como cualidad ideal de la *mimesis*, dejaría abierto el campo a un orden de la semejanza *sin semejante* (volvería, de otro modo y con diferentes desenlaces, el dominio de ese espejo platónico).

La correlatividad originaria de lo verosímil y lo mimético se realizaría incluso allí donde éste último tendría que referirse a un original imposibilitado para ser presencia. Lo verosímil revelaría la capacidad de la *mimesis* de representar un modelo que aún no habría llegado a ser, a ser lo que es (a ser Ser). La verosimilitud, marcando un segundo lugar, el grado segundo de lo que se asemeja -al Ser, a la verdad- infringiría tal secundariedad: la *verdadera primacía* de la acción (modelo del modelo aristotélico), siendo el primer lugar de la verdad, ocupando la primera plaza por ser, por ser verdad, por haber sido, por ser primera y originaria, se presenta como *virtualidad* en aquello que debería replicarla, copiarla, parecersele. El original al que la imitación haría referencia, la *verdadera primacía* -la verdad como primera instancia, el primer lugar de la verdad- a la que lo verosímil aspira a semejarse, decaería no por ser falso ni por ser espurio, absurdo o descabellado, sino por ser *virtual*: por *ser verdad sin poder llegar a ser*, por ser la posposición y la puesta en suspenso de lo que es, de lo que dejaría de ser al llegar a serlo (lo virtual dejaría de serlo cuando es realmente. Lo virtual no puede ser). De esta manera, la verosimilitud, aun haciendo valer verdaderamente su similitud, es decir, aun siendo verosímil, podría tener un modelo *virtual*; lo verosímil podría -y esto no fue, ni siquiera para Aristóteles, una contingencia cualquiera- asemejarse a lo que *no podría ser verdadero siéndolo*. No podría ser verdadero siéndolo: dejaría de ser verdadero al serlo, sería verdadero a condición de no serlo todavía (¿cómo pensar esta verdad por venir desde entonces, desde el comienzo?), sería verdadero por no ser reconocible como verdad. Y todo en el momento de inscripción de lo

verosímil; en el momento aporético en el que la representación, el Arte en tanto *poiesis mimética*, y la verdad se re-producen, se reflejan, se interpelan en la reflexión de una semejanza, en lo que le correspondería a su similitud, que ya no se hace reconocible más que en la irradiación de lo posible. Lo que tendría que sujetarse al reflejo, al parecido y a la referencia sólo se basta como consistencia de la posibilidad. De la posibilidad que será siempre lo otro posible, que en su irradiación siempre representa “lo otro” como posibilidad y la representación como posibilidad de “lo otro”^{xii}. Quedan, entonces, entre otras muchísimas, unas cuantas preguntas que no podríamos obviar: ¿qué tipo de primacía otorgar a un modelo que no podría ser, que no *ha podido* –antes, con antelación primigenia- ser?, ¿cómo parecerse en verdad?, lo que en estricta lógica nos obliga a interrogar: ¿qué tipo de secundariedad es ésta de la copia, de lo que se parece, de lo que es similar y segundo en virtud de esta similitud, cuando su parecido *verdaderamente remite a lo virtual*, a una virtualidad develada en primer término por ese parecerse^{xiii}, cuando el modelo sólo se *hace presente* en la copia que lo *re-presenta*?. ¿A qué verdad, entonces, y en qué posición (¿primera?, ¿esencial?, ¿originaria?) aludiríamos al repetir extenuantemente: “Lázaro *escribe de verdad*”?.

LO REALISTA NO SE DICE

“Hacer semejante”: ¿no es acaso el secreto de lo verosímil? ¿no es ese el secreto que lo verosímil transfiere al realismo con la advertencia de que es eso justamente lo que debe *simular no decir*? ¿no es ese “secreto” la huella de su aporía? ¿tiene ese secreto algún parecido, podría decirse de alguna forma?. Tal vez el “realismo” desenvuelto en la “confesión” de Lázaro no sea sólo una entre otras; un realismo, nunca dicho y quizás no decible. Un realismo *confesado*, dicho de verdad.

Lo realista buscando desplegar lo real escenifica un “como la vida misma” al que aspira no haber dicho; el despliegue de lo realista se cumple en la producción de un “como la vida misma” sólo figurado, nunca dicho. Lo realista es *factible* (todo realismo anhela serlo *de hecho*; lo realista se desvela por ser un hecho en ese antiguo sentido del “hechos, no palabras”, de la imperiosa exigencia demostrativa –judicial y probatoria- del *res non verba*) sólo bajo la condición de silenciar, de reducir al puro murmullo, al lenguaje así explotado en su funcionalidad bruta: “hechos, no palabras”, no “hechos” *sin* “palabras”, sino hechos requeridos ante una disyunción displicente con la palabra, en el momento mismo en el que el valor de los hechos se reclama mientras la palabra se aparta como un desecho. Palabras, entonces, empleadas exclusivamente para no serlo (*non verba*), para casi no decirse, para satisfacer la coacción de los hechos. Así, todo realismo dice a la palabra como despojo. La eficacia realista depende de una palabra despojada; lo realista empieza a decirse en el momento en que la palabra ha sido desechada, relegada y despreciada por la prioridad del hecho, como en “la vida misma”: primero los hechos, después, las palabras.

“Como la vida misma”: ¿podría denominarse, ser representado, –desplegarse, en otras palabras- de otro modo “lo realista” en el *Lazarillo de Tormes*? ¿sería entonces esta frase un nombre? ¿en qué sentido?. Ciertamente, éste, como nombre, no nombra sólo literalmente. Más allá de la muy ardua cuestión de la “literalidad” del nombre (¿es un nombre “literal”? ¿de qué “literalidad” se trataría si lo fuera?) se podría señalar que “como la vida misma” no sólo nombra al realismo, no sólo lo *representa*. No sólo lo nombra, no sólo lo *representa*, al punto de *aparecer* en él, de figurarse como él, de figurarlo, de ser su figuración. “Como la vida misma” no es en modo alguno un nombre alegórico del realismo ni alude a lo que podría tener de alegórico esta “manera de nombrar” o a lo que podría tocar a la alegoría en lo realista, esta frase *designa la alegoría como figura del realismo*^{xiv}. De este modo, lo nombraría también figuradamente al volver incesantemente sobre un “como” que se (re)pliega, despliega... indefinidamente sobre “sí mismo”, sobre su intento de simular (de figurar, en estricto sentido) un cierto “sí mismo”: un “sí mismo” del “como” que, en tanto elemento de la similitud, de la representación, del símil y por tanto de una figuración, no tendría lugar sin erosionar ese “sí mismo”, *lo mismo* (la “vida misma”), lo mismo que simula (ser). Un “sí mismo” del “como” que queda representado *como* decir verdadero. Un “sí mismo” del “como” que se representa *a decir verdad*, se alegoriza: “como la vida misma”.

“Como la vida misma” , *en otras palabras*, alegóricamente^{xv}, retomaría la visión de aquel remoto espejo. Se agrava entonces la preocupación del verosímil por (re)producir(se) (en) la *verdad semejante* de la obsesión realista^{xvi}: el *Lazarillo* no es verosímil *para* ser realista, para desembocar en la consumación de un cierto realismo, sino *para no ser otra cosa que verdadero*, para ser verosímil desintegrando la forma de lo mimético, de lo similar (toda semejanza comienza por encontrar su forma de conformarse en lo otro), para *asimilar la necesidad de no ser otra cosa que verdad*.

Lo realista, *dicho de otro modo*, nombrado alegóricamente, en su relación natural con lo verosímil, resuena en su similitud –“como la vida misma”- que es la misma de lo verosímil, que *verdaderamente es la misma*^{xvii}, la similitud misma absolutamente (es decir, la de la vero-similitud), para disimularla en verdad. Hablamos así de una similitud *verdaderamente disimulada* como efecto del realismo. Y devolviéndonos, en estricta alusión a nuestra frase “Lázaro *escribe de verdad*”, a nuestra introducción, hablaríamos ya de una des-aparición de la verdad como alcance de este efecto.

LO REALISTA QUIERE DECIR LO VISIBLE

Señalamos ya cómo la lógica realista es en principio alegórica. Señalamos también cómo la alegoría envolvía, de un lado, la preeminencia de lo visual y, de otro, el carácter continuo, integral y progresivo -narrativo- de un desdoblamiento de la significación. Encontramos en el *Lazarillo* una frase que concentra, diciéndola, la finalidad de toda la misiva, que parece resumir globalmente el funcionamiento del texto: “y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades”. Funcionamiento radicalmente alegórico, finalidad hondamente realista: *ser otra forma de expresar lo visible*^{xviii}. Se cifra así una alegoría *realmente* neutralizada (naturalizada) no sólo por la estructura –verosímil- de la narración que la contiene y a la cual rige, sino por un decir verdadero que la convalida en su naturalidad ocultando su alegoricidad, su figuralidad.

“Y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” escribe Lázaro en la presentación de su carta, dentro de su prólogo, en el lugar privilegiado del querer-decir, de un decir exhibido en virtud de su coextensión con la propiedad ideal de su significado –lo que podría llamarse el grado *vere-dictivo* del discurso,- con el gesto por el cual éste vuelve sobre sí mismo para conformar un “propiamente dicho”, para volverse (a) decir, para devolverse y recobrase en un *a decir verdad*. Con la intención de ponderar en una cierta preliminaridad su propio decir, en presente (Lázaro escribe su “prólogo” *a posteriori*, en el momento de la verdadera enunciación, en el presente vital en el que desemboca su relato, en el instante en que su carta “suplica” el “recibo” de ese enigmático “Vuesa Merced”), Lázaro llama la atención sobre lo que *dice*. Ya ha *contado*, ya ha dicho –ya ha relatado- en su historia lo que ha querido. No obstante, *lo que quiso decir* en su historia es muy distinto a *lo que quiere decir* en su prólogo. El

querer-decir como reformulación de un *a decir verdad* declarado (en presente, *haciendo valer la redundancia*), mediante un gesto de re-incorporación, de re-apropiación –de (de)scripción-, cobra la forma del exordio (*exordium*), de la exterioridad “pluscuampresente”^{xix} de un “propriadmente dicho” a distancia, desde el fuera de lugar de su propia dislocación: *lo que quiere decir* en el prólogo vuelve sobre *lo que quiso decir* en el cuerpo de su carta. Este ex-ordio es el esguince de su propio querer-decir.

A decir verdad, en este caso, se indicaría, se remarcaría, como la instancia de una reabsorción, de una auto-delimitación, siempre excedida *por definición*: al intentar definir un “ya-dicho”, al tratar de incluirlo, el decir se desliza hacia la necesidad de un “por-decir”. El querer-decir en su “pluscuampresente”, en la búsqueda de un “más-que-presente” de sí mismo, no se presenta sin deslizarse, llega a deslizarse; como puro deslizamiento. Buscando su (de)scripción, al proyectarse como dispositivo de recaudo, y al no estar del todo escrito –no del modo en que se encuentra su objeto-, este “prólogo” se reintegra en sí y en su correlato (el “como tal” de la carta que, por su parte, (de)scribe) para ocultar la “no-presencia” radical de lo “propriadmente dicho” y, así, de su proyección, de su “dar a ver”. Ni está allá donde ya se ha dicho ni aquí donde sólo se alcanza a indicarlo, a re-animarlo, a intervenir en (por) su recepción, desde la exterioridad, desde el umbral, de la “escritura misma”.

Este, como ex-ordio, hemos dicho, no presenta sin indicar un deslizamiento. Con la apariencia de no hacer parte del texto “tal cual es”, este gesto introductorio busca ante todo, antes de todo, dar a la lectura “algo qué leer”, allegarla a lo que, entonces, sería naturalmente su ámbito. La lectura reconoce en este “dar a leer” un ilegible, respeta a esta forma de la escritura de *hacerse esperar*, de presentar sus requerimientos (más allá de los mentadísimos *locii communes* de la *captatio benevolentiae*, del “deseo de loor”, de la escritura “por mandato” y como “antídoto al vicio y a la enfermedad” etc...). Esta aproximación que se propone brindar Lázaro en su ex-

ordio es inmanentemente una resistencia a la lectura en la medida en que procura la (de)scripción, en que resalta sus consistencias *propriamente dichas* sobre la pantalla del querer-decir, sobre la superficie de proyección, de re-animación, de restitución y de re-producción del *a decir verdad*.

Es sobre esta pantalla donde habría de aparecer lo verosímil no ya como apariencia de una verdad contingente, sino como presentación y confirmación (supervisión vere-dictiva) de un discurso verdadero; es en este deslizamiento en el que se produciría “lo realista”. Esta pantalla en su operación de ante-posición y de reflexión –toda pantalla saca de vista lo que está detrás al hacer las veces de soporte de una proyección- prefiguraría lo que antes habíamos llamado “aporía de lo verosímil” (lo verosímil declarado en primer lugar, planteado *verdaderamente* por el querer-decir); delimitaría un espacio de la representación al servir de límite-origen de un espacio de *re-apropiación* discursiva.

Al disponer un espacio pretendidamente transitorio (“de entrada”), al extenderse como discurso preliminar a la narración en tanto tal, el “prólogo” del *Lazarillo* se desmarca como preámbulo de la ficción a la que simula preceder. Regulando el paso de “la verdad” a la “ficción”, en el lugar reservado para la disquisición “autorial” –autorizante, legitimizadora; de autenticación, en primer término-, el decir de Lázaro se arraiga como interposición: buscando *presentar(se)* se abandona a su *re-presentación*. Tratando de alejar lo más categóricamente posible lo “real” y “lo ficticio”, este “prólogo” se arriesga a ser pantalla. Y de la vida.

“Y vean ustedes que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades” escribe Lázaro tratando de indicar el objeto de su carta; haciéndola a ella misma, como tal, objeto, dirigiendo un decir liminar hacia una cierta interioridad. Todavía regida por el despliegue de una confesión e imbricada en una extraña detención del *propio discurso* (“Y todo va de esta manera; que, *confesando* yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este

grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades”) (*Lazarillo* p.9. La cursiva es nuestra) que se apresta a decir, que se muestra listo y dúctil a su propia presentación, que se *detiene a decir*, esta presentación de Lázaro realiza una cierta parada. Con el impulso originado en el “confesando”, la lectura y el aliento deben detenerse, después de una yuxtaposición subordinada de precisiones, en una indicación. Dentro del lapso abierto a partir de una confesión, Lázaro expone su intención (“vean...”). “da a ver” literalmente. *En verdad* este “prólogo” pretende poner a la representación en su lugar^{xx}: “Y vean que vive...”.

El discurso, antes de decirse de una vez por todas conformándose como “materia”, se antepone a sí mismo para “dar a ver” lo que, *como tal*, como dado por visto, como presentado, debería darse sin anticipación, con la natural espontaneidad de la presencia. En el mismo punto en que se concreta efectivamente la confesión, el decir de Lázaro se re-presenta; se anticipa para ponerse detrás de sí, para servir de superficie de proyección: “vean...”. En el momento en que la alegoría será aplicada en toda su eficacia (ajustar a la unitariedad de lo visual la materia, por excelencia relatable –narrativa-, de la propia vida, de la vida misma), se hace de la alegoría verdad, se muestra una, alegoría y verdad. El valor alegórico es *disimulado de verdad*.

Lázaro habría escrito de verdad: lo que quería decir no es otra cosa que (lo que) quería dar a ver. Ya no sobre la superficie ese viejo espejo o, por lo menos, ya no frente a él. La verdad se verá, dicha de verdad; confesada: es su propia vida.

NOTAS DEL SEGUNDO CAPÍTULO

ⁱ “Este es el fruto de mis confesiones al mostrarme, no tal cual fui, sino tal cual soy”. Nuestra traducción cae en la onerosa falta de *racionalizar* (de darla como razón, de distribuirla) la intención de confesión de Agustín; sin embargo, no de la forma en que, entre las más autorizadas, lo hace Pierre de Labriolle (Paris: Société d’  dition <<Les belles lettres>>(1969) (de donde sacamos las referencias latinas a San Agustín): “tel est le fruit que j’attends de ces confessions o   je vais me montrer, non tel que je fus, mais tel que je suis”. Un poco más cerca de nuestra versión encontramos la de Pedro Rodríguez de Santindri  n (Madrid: Alianza (1997): “este es el fruto de mis confesiones cuando digo no lo que fui sino lo que soy” (v.p.261). Evidentemente, nuestra traducción está ya puesta ante la dificultad insoluble de la brevedad de la frase de San Agustín y de la velocidad en que la “confesión” *pasa* a hablar de “mf” como intención absolutamente presente de una “re-presentación” sin medio ni modo, -sin sentido- (sin verbo,   de dónde sacamos el “mostrar”?   es pura coincidencia con de Labriolle?   de dónde sale el “decir” de Rodríguez de Santindri  n?). En todas aún hay algo en común: la simultaneidad, la vuelta sobre sí de una inclusión, de la confesión y de un decir que se pretende hacer presente, que busca el presente, que *se pretende como hacer presente* y que, al reintegrarse (en -su- presente), se re-presenta.

ⁱⁱ Tantas como las lecturas del *Lazarillo* son las que se involucran, en uno u otro modo, en el problema de su “realismo”. Ya sea para afirmarlo, para negarlo, para mostrar su impertinencia, para excluirlo, para decir que es “irrealismo”, que es “folclorismo”, para hacerlo guía de lectura de la totalidad del texto, para encuadrarlo en una cierta herencia, para adscribirlo a tal o cual corriente del pensamiento, para... (Cfr. Herrero, J. “Reinassance poverty and Lazarillo’s Family: The birth of the Picaresque Genre”, *Publications of the Modern Language Association of America*, XCIV (1979), (v.pp. 876-886), García de la Concha, V. *Nueva lectura del Lazarillo. El deleite de la perspectiva* Barcelona: Ariel (1981) Bataillon, M. *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes* Salamanca: Anaya (1973) (v.pp. 56-75) y *Pícaros y picaresca* Madrid: Taurus (1982) (v.pp. 43-52), Correa, G. “El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana” en: Instituto Caro y Cuervo *Thesaurus*, Bogotá, Tomo XXXII (1977) (v.pp. 1-5), Mesa, C. “Divagaciones sobre la literatura picaresca” en: Instituto Caro y Cuervo *Thesaurus*, Bogotá, Tomo XXVI (1971) (v.pp. 11-22), Lázaro Carreter, F. “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca* Barcelona: Ariel (1983) (v.p 208), Gómez, A. *El niño-pícaro literario de los siglos de oro* Barcelona: Anthropos (1998) (v.pp. 36-39)) el problema del “realismo” del *Lazarillo* parece insoslayable. Evidentemente en nuestro trabajo, ya está puesto en otro lugar.

ⁱⁱⁱ María José Vega Ramos brinda una inestimable precisión: conocida muy restringidamente en la Edad Media (por versiones   rabes fundadas sobre la mediación sir  aca), “La difusión plena de la *Poética* aristotélica no se produce hasta el siglo XVI”(*op.cit.*,p.3)

^{iv} F. Rico. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral (1970)(v. p.37). La insistencia de este crítico –responsable de más de una de las nuevas premisas desarrolladas en las lecturas más actuales del *Lazarillo*- sobre este particular aparecerá señalada a lo largo de toda nuestra tesis, por eso aquí solo remitiremos a “Entre burlas y veras” (apartado de la introducción a la edición del *Lazarillo* que nosotros seguimos (Madrid: Cátedra (1988)) particularmente: v.pp. 83-88. Fructífero será también el muy detallado inventario que hace María José Vega Ramos (*La teoría de la novella en el siglo XVI*. Johannes Cromberger (1993)) de los elementos que encuadraron la “reparación” de lo verosímil Aristotélico en el siglo XVI. Aunque concentrada en el ambiente italiano, muchos de las precisiones de la autora son más que pertinentes en lo que toca al *Lazarillo* (v.pp. 10-14, 48-49, 90-94). No desaprovechemos esta oportunidad para hacer unas referencias sucintas al fragmento sobre la novella en el “Diálogo de los juegos”, de Girolamo Barbagli (incluido en el trabajo de Vega R. *  bidem* v.pp. 145-160) llamado “El juego de la Novella”. Aunque ya mucho se haya reiterado la inconveniencia de este término, tan difuso por lo demás, en relación con el *Lazarillo*, salta a la vista su participación más o menos directa en la problemática que venimos tratando. Con el cometido de sacar en claro lo que le es propio “al novelar”, Barbagli, señala: “Para que la acción d   deleite a los oyentes, independientemente de que ocurra a una u otras personas, ha de contener en sí algo nuevo y

notable y cierta rara verosimilitud” (p.148), más adelante (p.149): “Por eso dejad estas *fábulas* a las doncellas simples, y, cuando os véais en la obligación porque así os lo pidan en una velada, *narrad alguna cosa que sea verosímil*” (el resaltado es nuestro). Otro rasgo importante desde el comienzo mismo del *Lazarillo* (“nunca oídas ni vistas...”) es también postulado por Barbagli (pp. 153-154): [sobre “los relatos novelados”] “y por algo se llaman novelas, esto es, porque son novedosas o porque recientemente han venido a nuestro conocimiento. Deberán, pues, ser nuevas y de nuestra invención, o bien tan ocultas y recónditas que se tengan por nuevas y nunca oídas”. Aparte de “lo que cuenta”, la carta de Lázaro debería pensarse en otra novedad. Sobre esta “novedad” nuestro trabajo ya ha venido, y seguirá, hablando.

^v La continuación del diálogo entre Ginés y don Quijote amerita, también, atención: “Y ¿cómo se intitula el libro?, preguntó don Quixote. La vida de Ginés de Passamonte, respondió el mismo. Y ¿está acabado?, preguntó don Quixote. ¿Cómo puede estar acabado –respondió él- si aun no está acabada mi vida?”. Sin lugar a dudas aquí, por lo menos para Ginés, a la pregunta de don Quijote le falta razón: “tratándose de verdades”, esta autobiografía sólo puede desarrollarse *como la vida misma*: únicamente encontrará su término en la extinción de esa vida que no sólo le sirve de materia, sino que la obliga a continuar con ella, *como ella misma*.

^{vi} Ya que el ser no sería, jamás accidentalmente, otra cosa (que sí), lo “Mismo” sería ya el carácter del ser, que sería siempre, ilimitadamente, “ser mismo”. Deleuze (“Platón y el Simulacro” en: *Lógica del sentido* (v.p. 260)) lo señala, siguiendo la argumentación platónica muy detenidamente: “El modelo platónico es lo Mismo, en el sentido en que Platón dice que la Justicia no es otra cosa que justa, la Valentía, valiente, etc.: la determinación abstracta del fundamento como lo que posee en primer lugar. La copia platónica es lo Semejante: el pretendiente que recibe en segundo término”.

^{vii} Más que difícil, una descripción completa del razonamiento platónico (no sólo el de Platón, sino, también, el de su legado) sobre el problema de lo mimético es abiertamente ímproba. Que en esta ocasión baste con la elección de unas pocas citas, transpuestas como fondo de la problemática que tratamos a lo largo de todo el capítulo: [Hablando, con la ironía del caso, de un productor (imitador) “maravilloso”: el imitador (artista)] “Estás hablando –dijo- de un sabio bien maravilloso – ¿No lo crees? [pregunta Platón] Y dime: ¿te parece que no existe en absoluto tal operario o que el hacedor de todo esto puede existir en algún modo y en otro modo no? ¿o no te das cuenta de que tú mismo eres capaz de hacer todo esto en cierto modo? –¿Qué modo es ése – preguntó – No es difícil [completa Platón], antes bien, puede practicarse diversamente y con rapidez, con máxima rapidez, si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de lo que hablábamos” (*República* X, 596 d-e) “Aquello que hay que censurar ante todo y sobre todo, especialmente si la mentira es además indecorosa. –¿Qué es ello? –Que se da con palabras una falsa imagen de la naturaleza de dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no presentara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir” (*República* II, 377e). También resultará de interés la revisión de: *República* 598 b-c. Llamamos fugazmente la atención, *por todo lo que representa* para nuestra disertación, sobre la “elección” del espejo, artificio de creación instantánea e inmediata (“con rapidez, con máxima rapidez”, “en un momento (...) en un momento..”), como principio (casi figura) de la semejanza.

^{viii} Derrida (*La dissémination* v.pp. 198-239) recompone esquemáticamente, en toda su “implacabilidad”, la lógica que asigna –ha asignado y asignará desde Platón- a la *mimesis* el papel del doble con respecto al *ser-mismo*, así: *de una forma*, equivalente a una cierta “nada” como accesorio y nadería, a un producto neutro de las cualidades del modelo, a la negatividad que representa en su “ser nada”, y , *de otra*, como añadidura a lo imitado, es suplemento (algo de más) y, en esa medida, inferior “por esencia”. La referencia a la “Double séance”, y precisamente a la nota 8 de la página 211, es a todas luces indispensable.

^{ix} Parafraseamos a Kristeva, J. (*Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*.(v.pp. 211-212) en su capítulo: “Le vouloir dire et le vraisemblable”. Comenzando con una alusión a Derrida y a su brillante análisis del querer-decir husserliano, Kristeva afirma: “on pourrait dire que le vraisemblable (le discours « littéraire ») est un *degré second* de la relation symbolique de ressemblance. L’authentique vouloir dire (husserlien) étant le vouloir-dire-vrai, la *vérité* serait un discours qui ressemble au réel; le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel.” (v.p. 211) En esta doble relación se muestra la

necesidad de hacer la descomposición operativa de un “verosímil semántico” (consistente en la “ semejanza”) que más que “hacer parecer”, se fija en el “efecto de parecer” y un verosímil “sintáctico” (como “principio de derivabilidad” que se (auto)descompone en secuencias producidas por la “totalidad estructurada” que el discurso es, pretende ser. (cfr. p. 213))

^x Tal como entiende Barthes (“L’effet de réel” en: Barthes, R. *et.al. Littérature et réalité*. París : Seuil (1982) (v.pp. 81-90) al proponerlo como “Ilusión referencial”: “La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l’énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d’autre, sans le dire, que le signifier” (p.89)

^{xi} Baste esta serie de citas para indicar la amplitud y la complejidad de cuestiones a que hace referencia lo verosímil: “Por lo pronto, las que se refieren al arte en sí: si se imitan cosas imposibles se ha cometido, realmente, un error. Pero, si con ello se alcanza el fin del arte (el fin ha quedado establecido), y así resulta más portentosa esa parte u otra cualquiera, el procedimiento es correcto” (*Poética*, XXV, 1461b) “El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y el otro en verso (...). La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir” (*Poética*, IX, 1451b) “Todo eso debe derivar de la estructura misma de la obra, de modo que sea consecuencia de lo que antes ha sucedido, por necesidad o conforme a lo verosímil” (*Poética*, X, 1452a).

^{xii} A partir de la disyunción radical (posible-necesario), Aristóteles (*Poética* IX 1451b) instauro el eje de lo “posible-verosímil” como la apertura indeterminable de lo uno (posible: condición de lo que *correspondería*) sobre el valor –“filosófico”- de lo otro (verosímil: una semejanza siempre abierta en tanto *posible correspondencia*). En la intermitencia de este aspecto: “posible-verosímil” se establecería la semejanza –y sus valores- en toda su *posibilidad*.

^{xiii} No es otra la razón de la referencia a Jenófanes en la *Poética* (XXV, 1461b: “pues es posible que las cosas no se cuenten ni ideal ni realístamente, sino a la manera de Jenófanes”): Aristóteles sugiere que incluso lo ininteligible podría ser objeto de una *mimesis*. Contra la teología homérica y sus representaciones antropomórficas, los dioses, según el parecer de Jenófanes, exceden a todo conocimiento o representación posibles; pero –y esto explicaría la radicalidad y el afán de Jenófanes- ese tipo de imitaciones son reprobables y, sobre todo, riesgosas porque no carecen del poder de dar una *falsa idea* de lo esos modelos inasibles.

^{xiv} En la tropología canónica, la alegoría involucra dos aspectos esenciales: muy cercana a la metáfora por representar un tipo de similitud ausente, opera como ficción emblemática, generalmente visual (alas + vendas= Cupido, Búho= Sabiduría, etc.). Preeminentemente narrativa, la alegoría pone de manifiesto continua e íntegramente la existencia de otro referente contemplado por el discurso. La alegoría es la figura del decir de más, del decir-otra-cosa. (Nos detendremos más adelante en el análisis de estas facetas de la alegoría en su relación con lo que llamaremos el “proyecto realista” del *Lazarillo*). Ahora, en esta nota, nos ocuparemos en esbozar la alegoricidad del realismo en general.

El realismo es la figura que describe el decir lo otro, lo otro como mismo. Lo realista hace reconocible la asimilación (verosímil) de lo otro. Recientemente y de manera muy extendida, se ha señalado que para “lo literario” es característico poner de relieve la forma en que dice lo que dice; la “función poética” o “estética” jakobsoniana –una de las formulaciones cardinales de esta concepción- es identificable como la relación del “mensaje” consigo mismo. Se seguiría así que lo literario se dice a sí mismo, se realiza allí donde la “forma”, retornando sobre ella misma, hace reconocible una referencia nunca coextensiva o saturable con el “contenido”. Lo “poético” o “estético” está definido en una modalidad –“función”- por la que el decir cobra un cierto grado de conciencia, opera sobre sí mismo. El mismo Jakobson distingue una función “referencial”: en tanto base de toda comunicación, esta función hace alusión a la posibilidad del lenguaje de decir lo otro, lo que estaría fuera de él, lo extralingüístico, lo real. Lo realista recayendo sobre un “tipo literario”, sobre un fragmento de la región discursiva en que el lenguaje se ocupa de sí mismo con autonomía, actuará en dicha fracción destacando su hetero-nomía, el imperio de otra ley, de lo real. Asociado muy peculiarmente a lo literario, el realismo, siendo una de las formas más admiradas de lo literario, siendo casi su emblema, (“Literatura” y “Realismo” se interceptan en un punto estratégico de lo que desde entonces sería llamada “historia literaria”) dice, *en más de un sentido*, lo otro de lo literario (lo ya no lírico, lo casi periodístico; las

funciones transitivas del lenguaje, la observancia del régimen de lo real). El realismo, pues, es alegórico por decir lo otro en lo mismo, por producir la otredad sin fijar el lugar de la diferencia: decir lo real y lo literario no supone ya una opción, ni una alternativa, ni una yuxtaposición, ni una coordinación. Habría, por tanto, que pensar el realismo alterado por su alegoricidad, por la efectividad de una ley que siempre será una ley de más, otra ley, el más-de-una-ley: ya no “real” o “literaria”, ya no “connotativa” o “denotativa”, ya no “referencial” –comunicativa- o “estética”, sino *realmente* cumplida-transgredida por *lo literario*, infringida-honrada por una “estética” de lo comunicable, realizada-derogada por una connotación seducida, alegorizada, por la denotación (Balzac, Stendhal, Hardy, Turgueniev... ejemplificarían el vigor de esa ley resguardada en lo que esta destinado a romperla: lo otro, lo otro que esa ley tiene de *no-dicho*).

^{xv} Considerando la “auto-reflexión” (contexto que claramente nos interesa en más de un sentido) como “alegoría de la alegoría”, Jacques Derrida (*Memorias para Paul de Man*) asevera: “la alegoría dice de otro modo algo acerca de lo otro”(p.88). Se necesitaría mucho más que de tiempo y de espacio para ponderar la afectación de este señalamiento sobre nuestra frase y su “denominación” “alegórica”, alegorizante en el sentido en que apunta Derrida: en todo su poder de transformación, de alteración. Una inquietud se expande: si fuera posible, *verdaderamente posible*, decir “de otro modo” “lo otro” de lo verosímil ¿cómo pensar a “como la vida misma” en la coordinación que presume de un “como” y de un “mismo”? “como la vida... ¿“misma”? como alegoría de lo verosímil: ¿sería decible siquiera ese “decir de otro modo”?...

^{xvi} Hablamos de “preocupación de lo verosímil” tal como la caracteriza –en relación con las estrategias de producción de “lo psicótico”- Jean Petitot-Coccarda (“Sobre lo que corresponde a la psicosis” en: Kristeva, J. (comp.) *Loca verdad* Madrid: Fundamentos (1984) (v.pp. 297-353). Lo verosímil se anticipa a su operación (a su *contar como operatividad*) al reconocer la “contradicción” que *significa* “decidir lo real” (las expresiones puestas entre comillas son de Petitot) al *volver* para demostrar que –dirá el autor- : “la identidad epistémica de todo discurso equivale a un real decidido” (p.306). Lo verosímil *se antepone*, pues, como “criterio” (*krinein*= “decisión”) de lo real. *Mutatis mutandi* (expresión que aquí equivale a un problema: no hay realismo inverosímil ni verosímil que no sea realista), hablamos de la “obsesión realista” en la medida en que todo realismo empieza por ser textual, por re-escribirse, por no dejar casi nada por fuera de su atención. Este es un rasgo profusamente señalado por la crítica: Philippe Hamon, concentrándose en las obras “realistas” cobijadas por el movimiento decimonónico (Realismo) (“Un discours contraint” en: Barthes, R. *op.cit.* (v.pp. 119-181) destaca lo que él llama –después de Jakobson- “realismo textual”(v.p.124) como (auto)soporte del discurso en su “legibilidad”, en su “comunicatividad” (v.p. 132) y como funcionamiento textual de un “sistema descriptivo” (p.128) cimentado, sobre todo en una “anaforicidad” “ostentadora de saber”(p.145). Sobre la redundancia como función requerida por el discurso realista sería fructífera la revisión de: Riffaterre (“L’illusion référentielle” en: *Ibidem.* (v.pp. 91-118) en especial: v.pp. 94, 105-106) Bersani, L. “Le réalisme et la peur du désir” en: *Ibidem* (v.pp. 47-80), particularmente: v.pp.67-70 y Watt, I. “Réalisme et forme romanesque” en: *Ibidem* (v.pp.11-46), además por la inserción de “lo genérico”: v.pp. 41-43. Sin duda las referencias podrían alargarse casi sin término.

^{xvii} A vuelapluma, una pregunta debería como mínimo mencionarse: ¿cuánto, y con qué efectos, va de aquel espejo platónico al “espejo” situado por Stendhal en el “camino de la vida”?

^{xviii} Los ejemplos son innumerables: Stendhal y su anhelo por una novela que reflejara la vida cual si fuera un “espejo” (miroir), Balzac y los recursos ópticos que pergeña en el monumental prefacio de su *Comédie*, Apuleyo en el comienzo de su *Asno*, Petronio, Gógol, Chéjov, Gorki...etc. El plan y las operaciones realistas se muestran indisociables de las connotaciones, valores, estratificaciones y sentidos de lo visible.

^{xix} Adeudamos esta expresión a Pierre Marie y Jean-Marie Prieur (“Trafreudsuras (Lisette, Michèle y los otros)” en Kristeva (comp.) *op.cit.* (v.pp. 103-125), quienes, con base en Philippe Sollers, la definen como “negación activa de toda la teleología” al conformarse en la “urgencia” –“psicótica”, para ellos- de la “pura simultaneidad del sujeto en su enunciación” (p.112)

^{xx} Se ha recordado desde el comienzo que si la literatura, como representación (*mimesis*), se define por la primacía absoluta del modelo, sus características deberían ser igualadas a las de la pintura. Celeberrima es la frase horaciana “ut pictura poesis” como fundamental es la ejemplificación pictórica dada por Aristóteles para

demostrar “la capacidad de los hombres” de “imitar” y de “gozar con las imitaciones”. (*Poética* IV 1448b). “Dar a ver” y “representar” nunca más dejarían de condicionarse recíprocamente. Desde el espejo no habrían dejado de hacerlo

**CAPÍTULO TERCERO.
DESDE LUEGO YO...YO, DESDE LUEGO**

“Indicabo ergo talibus non quis fuerim sed quis iam sim et quis adhuc sim, sed neque me ipsum diiudico. Sic itaque audior”
(San Agustín, *Confessiones*, X, 4)

“An ex hoc intellegitur non per se ipsam inesse memoriae, cum eam meminimus, sed per imaginem suam, quia, si per se ipsam praesto esset obliuio, non ut meminissemus, sed ut obliuisceremur, efficeret? Et hoc quis tandem indagabit? Quis comprehendet quomodo sit?. Ego certe, domine, laboro hic et laboro in me ipso”
(San Agustín, *Confessiones*, X, 16)ⁱ

“YO”, ENTONCES (¿ERGO?) NO-MIMESIS

Ya en la *Poética* de Aristóteles, la autobiografía habría supuesto un límite; se echaría de ver una ubicación problemática en relación con el dominio de esa teoría de lo *poietico*, con ese proyecto de caracterización de la *poiesis mimética*, hablando más precisamente. Desde entonces, la cuestión de lo autobiográfico se habría desplegado en lo más interior de un *poietico-mimético* puesto en cuestión. Obviando la flagrante anacronía de sugerir en cierto modo “el problema de la autobiografía en la *Poética*” o “la autobiografía en la *Poética* de Aristóteles”, y eludiendo el vasto campo de discusión abierto en torno a qué es lo que se ha entendido, a través de todo tipo de fluctuaciones históricas, teóricas, críticas..., por el relativamente reciente término de “autobiografía”, nos detendremos en una sola frase. Una frase, dicha sin mayor explicación por Aristótelesⁱⁱ, cuya influencia más o menos directa en todas las consideraciones que ha merecido la “escritura del yo” –la “autobiografía” en su sentido más corriente- se muestra inmensurable: “Porque el poeta debe hablar lo menos posible en nombre propio, pues cuando hace esto no es ya imitador” (αυτον γαρ δει τον ποιητην ελαχιστα λεγειν ου γαρ εστι κατα ταυτα μιμητηζ)(XXIV,1460b). “No es ya imitador”: es evidente que esta precisión, en la *Poética*, no

puede ser tomada a la ligera. A todas luces, no se trata de un defecto cualitativo de la *mimesis* o de una falta accidental que se recomienda simplemente evitar, como el uso de palabras inadecuadas, la alusión a hechos inverosímiles, o la vulgaridad de tal o cual recurso que tanto ofuscaban a Aristóteles.

Faltaría mucho, sin duda, para comprender a satisfacción los fundamentos de esta apreciación. Aristóteles, como hemos dicho, no se extiende justificándola. Una rara ligereza, por cierto. Aunque merecería todo el interés, no podemos detenernos todo lo que quisiéramos y sería adecuado en los modos en que esta afirmación requiere la revisión de los principales ejes conceptuales de su “*peri-poietikés*”. Aristóteles es contundente: en una construcción rotundamente negativa (“οὐ”, en un inusual y terminante primer lugar de la construcción), se excluye a esa manifestación del yo del ámbito que su tratado pretende delimitar; se trata de una circunstancia particular de lo mimético -para Aristóteles, quien recuerda a Homero, generalmente introductoria- a la cual no sería preciso juzgar como un “aún-no-mimesis”, sino, más problemáticamente, como la causa o el efecto de una imposibilidad fatal: basta con que el poeta “hable en nombre en propio” para que se rompa irreparablemente el nexo con aquello que lo define, con la imitación (*mimesis*). En el espacio de definición y de valoración en el que se plantea este programa poético (valga decir: el primero que se conoce y el más acreditado de cuantos pudieran contarse) se señala un excedente, un caso que sobrepasaría las leyes particulares de tal programa. Un excedente ordinariamente defectuoso que, curiosamente, no por ser resuelto admirablemente deja de afectar profundamente a las cualidades de la *mimesis* en que aparece, su “*ser-mimesis*” mismo. La exclusión, la exterioridad inmanente de esta excedencia, es tan inmediata como rotunda: existiría una modulación del discurso *mimético*, propio del “imitador”, en la que la propiedad *mimética*, “lo que le correspondería a lo *mimético* en sí” (no sobra recordar que en el comienzo de la *Poética*, su primera pretensión está expuesta en

estos términos), se cancelaría por una “propiedad” de otro nivel: la que enlaza al “imitador” con sus palabras, la que las haría valer *a título propio*, en nombre del poeta. Debería, por tanto, subsistir, como propiedad de lo *mimético*, algo de ajeno, un grado lejanía, extrañeza o enmascaramiento (el mismo que tan profundamente intranquilizó a Platón), que definiera el lugar del “imitador”, que circunscribiera su presencia allí en el trabajo *mimético*. En última instancia, y Homero sería un maestro sin igual en este juego –todos los demás “imitadores” lo ignoraban para Aristóteles-, una cierta ausencia del “imitador” sería indispensable para que lo *mimético* llegara a serlo. El poeta debería (saber) llegar a ausentarse en lo *mimético*.

Obviamente, en la argumentación aristotélica no se advierte ninguna de las actuales distinciones de “narrador”, “autor implícito”, “autor real”, etc.; sólo está el “imitador” y su voz, y sus propias palabras. En nuestros días, muy sintomáticamente, la pesquisa emprendida para estipular la naturaleza genérica de la autobiografía aplica estas distinciones, mas con el claro objetivo de restaurar, en sus líneas generales, la propiedad de la que hablaba Aristóteles: todos estos niveles de la creación son alineados según la preponderancia de la realidad autorial; no ha sido posible asignar una locación a lo autobiográfico en el conjunto de los géneros sin desembocar en la restitución de una autoridad realⁱⁱⁱ. “Narrador”, “personaje”, “persona gramatical” (“sujeto del enunciado”) y “autor” se agrupan bajo la identidad de quien escribe, de “el abajo firmante”^{iv}. Con base en esta condensación de señales identificatorias, se somete al texto autobiográfico a la lógica de la expresión, para la cual toda producción significativa, conminada por la presencia de un emisor real, participa de las imposiciones del *enunciado*.

Así las cosas, debería dejar de inquietarnos que, u obviándola o ignorándola por completo, una importantísima parte de las apreciaciones sobre la escritura del yo, antes y después de la aparición de la “autobiografía”, se adscriban a la aseveración aristotélica y la confirmen, tácitamente en la mayoría de los casos. No se trata de un parentesco inconsciente ni de una

casualidad inocua, esto –así lo creemos- es seguro^v. Parecería, en efecto, que en ninguna circunstancia fuera posible suscribir este dictamen aristotélico sin activar el poder de una lógica que supera a cualquiera de sus aplicaciones particulares al contar con un esquema de coartadas imbricadas en los sistemas correlativos de otras lógicas: la de la interioridad, la del conocimiento, la de la realidad en su solidaridad con la de la *poiesis*. Se dejaría, a partir de aquí, entender fácilmente la extendidísima percepción para la cual la autobiografía, en tanto “forma” “para dar expresión a la historia personal”^{vi}, se desarrolla en arreglo con modalidades discursivas más simples que las de la ficción o las de la poesía; lejos de las complejidades distintivas de “lo literario”^{vii}, la expresión del “yo” se serviría de su misma materia para hacer algo objetivamente más simple, más natural. La naturalidad de un lenguaje útil a la comunicación, la naturaleza lingüística de lo autobiográfico, estaría garantizada en su estatuto signico-representativo por servir, en primer lugar, a lo expresivo, por representar la correspondencia uno-a-uno entre una “pasión”, un “estado del espíritu” y su manifestación, y por escenificar el relato más fiel y obsecuente con la vida misma que pudiera esperarse: lo vivido converge en lo escrito gracias al trabajo íntimo, imprestable e irrepetible (de memoria) de un *testigo de excepción* (recuérdese el ejemplar “auto-juicio” de Rousseau, en su *Rousseau, juge de Jean-Jacques*).

En este orden de ideas –holgadamente reconocido por demás-, el autobiógrafo sería tan profundamente responsable por su historia que ya no podría someterse a la inquisición inveterada (dispuesta al menos desde Platón) sobre el conocimiento de la materia de su obra, ya no podría imputársele su ignorancia ni su secundariedad con respecto a la realidad a la que hace referencia su creación; ya no es cuestión de verdad, es cuestión de sinceridad, de buena fe^{viii}. Él lo sabe y apenas puede mentir; el autobiógrafo no “imita”, “expresa”. Así, cuando Kant, entre otros muchos que podrían componer un interminable inventario, extirpa lo

autobiográfico del cuerpo de la Literatura por no ser otra cosa que un medio útil y un vehículo de expresión, nuevamente, más que un defecto o un “ya no Literatura”, reconocemos la función limitante de este afuera, la acción irrevocable de esta ajenidad: la expresión “poético-mimética” –ya “artística”- es, en tanto tal, un límite de lo expresivo. La “expresión artística” correspondiente al poeta habría de contar con la expresividad como margen (no) “estético”, (no) “literario”. Los hermanos Schlegel nos brindan, también, un ejemplo apreciable. Una vez más para especificar el carácter no artístico de la autobiografía, son mucho más drásticos en acentuar la marginalidad de su naturaleza:

“Las autobiografías puras son escritas o por enfermos nerviosos, siempre prisioneros de su yo (entre los cuales se encuentra Rousseau), o por un artista o aventurero de inveterado egocentrismo, como el de Benvenuto Cellini, o por los historiadores natos, para los que no constituyen sino documentos, o por mujeres dispuestas a coquetear hasta con la posteridad, o por espíritus meticulosos que, antes de su muerte, desean poner orden al menor desarreglo y no se permiten abandonar este mundo sin las explicaciones pertinentes, o por simples *plaidoyers* sin más.”^{ix}

De muchas formas, la tradición ha insistido sobre la marginalidad que comporta la escritura autobiográfica con respecto al orden del Arte y de la lógica *mimética* que lo soporta. Si bien no disponemos del espacio suficiente para indagar por las razones de tal insistencia, no podríamos rehusarnos a tenerla en cuenta. No podemos olvidar que esta particular puesta en cuestión de lo mimético es, en todas sus posibilidades, el espacio autobiográfico mismo. Hablamos de puesta en cuestión por cuanto, lo hemos dicho insistentemente, queda cernida sobre lo autobiográfico una separación de lo mimético a pesar de la cual uno y otro no dejan de interpelarse, de afectarse mutuamente; es una fractura originaria que no ha asignado independientemente un lugar a lo uno y otro a lo otro, sino que imprime en cada uno de los fragmentos que ha producido en su intento de escisión el rastro irregular de una separación

nunca total. La cuestión de lo autobiográfico se abre, entonces, sobre un *mimético* puesto en cuestión, a partir de una *poiesis* cuestionada de raíz.

Tendríamos que volver y repetirlo incansablemente: Aristóteles se muestra implacable: cuando el poeta habla de sí mismo en nombre propio “no es ya imitador (*mimetes*)”. Habría que preguntarse al mismo tiempo y con igual persistencia: ¿qué es, entonces, aun cuando es evidente que, de todas formas, está en cuestión lo *mimético*, que el carácter “imitativo” de su oficio no es simplemente relevado, abolido o cancelado por otra dimensión, por otro carácter o por otro nivel, claramente otros?. ¿Quién es aquél que haciéndose reconocible como “poeta-imitador” se aparta de sus dominios justamente por no abandonar la propiedad de sus palabras; quién sería en ese caso, en esa circunstancia de excepción? ¿escribiría *de verdad*?, ¿en tal escribir de *verdad* estribaría su excepcionalidad?. Puesto que su distanciamiento de lo imitativo se efectúa en lugares, a distancias y por movimientos distintos de los que apartan al historiador, al político y al filósofo de la *mimesis* ¿de qué clase de “no-imitador” se trataría?, ¿quién es ese otro “no-imitador”, ese “no-poeta”?, ¿es otro?, ¿es alguien?. ¿Quién?: se abre, pues, la cuestión de lo autobiográfico.

¿QUIÉN? LO AUTOBIOGRÁFICO EN CUESTIÓN

¿Quién?. “Yo”, responde San Agustín, en el bellissimo y difícil epígrafe de este capítulo, indicando un trabajo. La respuesta y el trabajo se dan simultáneamente. A la vez que *manifiesta* la primacía de un trabajo, de un impenetrable trabajo de la memoria, lo *practica* no sólo para decir “yo”, sino, diciendo “yo”. Se da, así, una respuesta nada menos que crucial.

San Agustín y sus *Confesiones*: para todos los que de uno u otro modo se dedican al estudio de lo autobiográfico, un reto sin semejante, un desafío a la periodización, un desfase incalculable para la empresa genérica, un portento ante cuyas dimensiones todo esfuerzo parece condenado a sucumbir. Lo que dice San Agustín resonará siempre que se abra la cuestión de la escritura del yo, no ha habido ni habrá alguien que pueda refutarlo seriamente. Como el mismo Agustín, tampoco ha habido alguien que en torno a esta cuestión no considere de manera especial a la memoria. No hay definición, aproximación o escrutinio de lo autobiográfico que no se las vea con él o con ella, como si sin su predominio no fuera pensable ningún “autobiográfico”.

Parecería que el sentir agustiniano no pudiera ser superado: “y esto soy yo mismo”, y ese trabajo de la memoria es él mismo. Sentencia a la que aún, en todas las determinaciones teóricas, críticas, taxonómicas, etc. de lo autobiográfico y en las autobiografías mismas, se sigue respondiendo. Es esto por lo que parece responder, en primer término, lo autobiográfico: hay un sí mismo –o “self”, “soi”, etc., de acuerdo con tales determinaciones- que se sabe de memoria y que se declara (“Ego certe,...” aseguraba San Agustín) desde este saber (ciertamente habrá mucho de este declararse y de la presencia de este “sí mismo” en el “hablar en nombre propio” del “no-poeta” aristotélico).

Haciendo ver las dimensiones de su trabajo, las dificultades en que está inmersa su declaración, San Agustín, con una de sus imponderables maniobras, lanza un par de preguntas: “Et hoc quis tandem indagabit? Quis comprehendet quomodo sit? (y ¿quién podrá llegar a averiguar esto? ¿quién comprenderá de qué modo es esto posible?). Sabemos –él nos lo ha hecho saber– que este no es un misterio cualquiera.

No será este el lugar para explayarnos sobre esta pregunta por la enigmática afectación amnésica de la memoria; es evidente de cuánto tiempo, esfuerzo y espacio se precisaría apenas para abordarla. Aquí nos limitaremos a destacar la relevancia que para San Agustín posee este enigma. Revelando que la acometida de esa contrariedad lo mortifica, Agustín precisa que no sería posible dejarla de lado: es ese misterio, es el esfuerzo denodado que requeriría para ser esclarecido, *por el que él responde*: resolviéndolo o tratando de hacerlo, habla de sí, nada de lo que dice está exento de los influjos de ese enigma. El trabajo (*laboro*) requerido por esa ingente pregunta es un trabajo que, inmediatamente, se empieza a ejercer sobre él mismo. “¿Quién?...¿Quién?” (Quis?...Quis?) pregunta San Agustín. Él *ya* ha arrostrado el problema, ese problema *ya* –desde el instante mismo que ha comenzado a escribir, a hacer memoria– se ha desatado, y ha sido librado no sólo como pretexto de escritura. Es el problema de un problema que siempre precede, es el problema de una escritura de lo precedente. El problema mismo de una escritura sin precedentes (el problema de lo autobiográfico mismo)^x: ese problema es él mismo (*me ipso*), el problema de declararme yo mismo (“yo, desde luego”), de escribir sobre mí mismo; un problema, nunca un problema como otro, que se instala delante de mí, que me traspasa, que estoy fatalmente destinado a tratar como yo mismo.

¿Quién?...¿Quién?: una pregunta que, debido a sus insólitos alcances, ha quedado planteada para siempre desde una contradicción irredimible: sólo me puede trastornar a mí, a nadie más, a ningún otro; es mi perturbación, sólo a mí me es dado (no) responderla (“desde luego yo”; yo

con posterioridad), aunque siempre preguntando por algún otro que llegará a (no) hacerlo a su tiempo. Alguien responderá –después, en el futuro (“*indicabit*”, “*sit*”)- por lo que me es propio en ese trance de mi memoria. ¿Quién?...¿Quién?, yo sólo basto para ser el lugar de su inquietud. Evidentemente, y no de cualquier forma, la autobiografía responde por esta pregunta. Responderá interminablemente sin deshacer el enigma que reviste.

¿Por quién pregunta “¿quién?”?. Quien pregunta –San Agustín- dice no saberlo. No saberlo, en este *caso singular*, no equivale a ignorarlo. Si este “quien” de San Agustín, obtenido y presentado como resultado de un trabajo de dificultades sin par, debe decir no saberlo es porque lo desconoce *de memoria* (con todos los rumbos que toma esta expresión en su inscripción latina); es este todo el trabajo que termina por asumir como él mismo. ¿Quién?, aun asumido por quien escribe, apropiado con cierta pesadumbre por el sí mismo de quien pregunta, no pregunta por alguien – por quien responderá-, sin pasar de largo ante la singularidad de quien da respuesta. Cualquiera puede ser quien responda. El paso, difícil de marcar, entre quién y quien –entre quien pregunta y quien responderá- hará llegar la singularidad en suspenso (lo singular avanza, habrá de llegar, sin serlo aún): ¿quién?. No es sólo que no se sepa, es que (no) se sabe *de memoria*.

LA MEMORIA: LO SINGULAR PARA SIEMPRE

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido (...)”. Primera persona, primera palabra y primera frase del prólogo del *Lazarillo*. La unicidad del yo^{xi} -la vertiginosa suspensión del quién- presenta la singularidad de una historia que merece ser relatada por ser, antes de cualquier otra razón, excepcional.

Casi justificación, casi inmodestia, posiblemente ironía (se ha advertido ya el doble sentido de “señaladas”: “relevantes”, y “conocidas, murmuradas, comentadas”), el comienzo de esta frase *inaugura*, proponiendo la particularidad como causa y situándola desde el comienzo, una escritura “autobiográfica” que no tratará tanto de lo singular cuanto de lo inaudito.

Es cierto que Lázaro apela a la memoria para comenzar a escribir. Lo que debería preocuparnos es cómo y por qué lo hace. De cualquier forma esta apelación debería levantar sospecha: visto está ya cómo, para responder a la solicitud de Vuestra Merced, la remembranza de toda su vida resultaría excesiva^{xii}; pese a que para satisfacer el muy concreto deseo de ese corresponsal nada tendría que hacer la memoria, toda la carta es un recuento.

Desde su comienzo, desde el momento ciertamente inaugural en que se plantea como revelación de un peculiar imprevisto-inaudito (“nunca oídas ni vistas”), esta carta se propone impedir que su absoluta singularidad caiga en el olvido; pretende que la singularidad que la determina y que habrá de distinguirla pueda llegar al conocimiento de muchos, y para eso insiste en su incomparable índole, se desenvuelve como gesto anamnésico comprometido, más que en la preservación de sucesos peculiares, en la proliferación de un singular *radical*. Esta escritura, como impedimento a la eventualidad mortuoria del olvido, cuenta con lo singular por

raíz, se arraiga en aquello de lo cual sólo ella podría testificar, recordarlo y contarlo a muchos. Recordar, así, carece de la intimidad inmanente de una memoria singularmente capacitada por la conciencia inigualable de quien recuerda (un “yo, desde luego”). Si lo singular florece naturalmente cada vez que el “yo” dice recordar, si en todo caso del recuerdo del “yo” se desprende una singularidad irrevocable -su singularidad misma-, la presentación efectuada por Lázaro a lo que será el repaso de su vida debería llamarnos especialmente la atención: aunque introduzca el trabajo autobiográfico, aunque remita a una aplicación de la memoria tan común como específica, esta primera frase exige ser comprendida, no desde la singularidad propia del “yo” que la profiere, sino desde una singularidad tan singular que se basaría en un sin precedentes que el “yo” se ocuparía en divulgar.

Podemos intuir fácilmente que para Lázaro lo “nunca visto ni oído” no es consecuencia ni directa ni consustancial de que la materia de su carta sea su vida y de que sea él quien la cuente. De seguro, al ponderar tan altamente la especialidad de su narración, él piensa en algo más; y es este “algo más” lo que habría de contar, lo que lo impulsa a arriesgarse en su impericia declarada a escribir, a asumir esa penosa labor de escritura. Lázaro no escribe, como tantos lo hacían por su época, para dejar constancia de su virtud o de la integridad con la que arrostraron las pruebas de la fortuna; si escribe es, primeramente, por estar seguro de una singularidad susceptible de ser escrita más allá de la que rezumaría de cualquier escritura del yo (“desde luego yo”). Lázaro no habría empezado a escribir, a escribir de verdad, sin reconocer, declarar y dar el primer lugar a esta diferencia, a la diferencia que no sólo depuraría lo que merece ser recordado, por lo que la onerosa tarea de escribir merecería la pena, sino que permitiría una producción de lo singular de ningún modo inherente a lo que cualquier “yo” podría escribir.

Se plantea así la actividad de una memoria que no procede como facultad de retención, como posibilidad de impresión, de grabado, de conservación o de consolidación de una anterioridad reservada en tanto materia de una reproducción posterior, sino, más exactamente, que busca soportar una irradiación de lo singular. Una memoria que no se opone al olvido por definición sino por destino; falsa memoria –memoria de nadie- que recuerda después, que franquea el presente, al que debería retornar por función, para representar una inauguración; esta memoria ya no sirve a la intención de un autobiógrafo que desprende la propiedad de su narración de la inalienable posesión de un recuerdo que sólo él podría rememorar, ahora, en el comienzo mismo de la escritura que habría de reflejarla, es desdoblada por la singularidad de la que debería ser causa.

En su desarrollo como inauguración, esta memoria se propone como doble memoria; por una parte, debería recuperar una serie de hechos cuya exclusividad garantizaría, y por otra, reportarla a un después con el que ha sellado su primer compromiso. Recordar para poner lo absolutamente singular en contacto con un porvenir que merecería en toda justicia, reconstruir una vida ante el peligro mortal de poder ser olvidada: proyecto de un yo que sólo sería reconocible en la medida en que asume esta inauguralidad memoriosa de lo singular como propia, que habla desde ella. Recordar, así, se muestra como cuestión de vida o muerte. En primer lugar y en última instancia para lo escrito.

Recordar, pues, más allá de la memoria (hasta el final, hasta donde le sea posible: hasta donde le es imposible); lo que Lázaro propone, lo que se propone desde el comienzo: *inmortalizar* más acá del recuerdo –en el cuerpo, lo veremos enseguida-, de la trascendentalidad del recordar *en sí* (de la propiedad del recuerdo afianzada dentro de sí, en el interior del sí mismo) la persistencia de una singularidad irreductible, irreductible como primer lugar.

LA CICATRIZ: LA VIDA EN EFECTO

Uno de los temas más acudidos, una de las facetas más socorridas a la hora de resaltar –a menudo como si se tratara de la misma cosa- la particularidad del *Lazarillo* y su realismo es lo que podría llamarse fácilmente su “tratamiento del cuerpo”. Resulta inútil enumerar aquí todo lo que se ha dicho sobre tal “tratamiento”. Bien para vituperar una vulgaridad contraria a cierto ideal trascendente de belleza, bien para destacar la inteligencia innovadora y/o revolucionaria de su desconocido autor, para instaurar un contraste con la larga, aunque jamás libre de excepciones, hegemonía literaria de discreción y mesura en cuanto lo que se refiere al cuerpo, o para enfatizar la profundidad y vigencia de la “humanidad” de su personaje central, una parte considerable de las lecturas del *Lazarillo* han llamado la atención sobre la riqueza y el detalle con que Lázaro se refiere al cuerpo. Este cuerpo, y en esto tendrían razón tantas y tan diversas lecturas, merecería interés.

En el capítulo precedente intentamos demostrar cómo la singularidad del *Lazarillo*, y su “realismo”, confluían en la exposición de un “visible-vivable” radical; planteado de raíz como *tópica* (y *trópica*) general del texto. El proyecto del *Lazarillo* –decíamos- avanzaría desde la alegoría al emplazar lo vivible en (el) lugar de lo visible. Como estrategia de *proyección* de la vida (en este sentido, literalmente alegórica), este proyecto sería estrictamente *bio-gráfico*. Alegóricamente *bio-gráfico* en un grado de estrictez singular. Es Lázaro quien escribe, es su vida la que esta escritura, esta *bio-grafia*, pretende dar a ver. Una *autobio-grafia*, una *bio-grafia* auto-concebida, concebida por un irrepetible impulso *bio-gráfico*, ya no puramente “biográfico” en su acepción más generalizada.

Ahora bien, si ordinariamente el “auto” de la autobiografía (recordemos la ingeniosa escansión de James Olney, quien creyó poder explicar la “ontología” –según sus propias palabras- de lo

autobiográfico recomponiendo en una unidad el estudio específico del “autos”, del “bios” y del “grafos”) es asociado, mediante un movimiento elíptico de partida y vuelta, a la “vida interior”, a todo lo que esto puede llegar a implicar y a todo lo que efectivamente ha excluido, habría que decir que el “auto” de la *bio-grafía* de Lázaro no tiene otro lugar que el cuerpo, que su vida-visible.

No buscamos involucrarnos de esta forma en la ya bastante larga discusión de la “profundidad psicológica de Lázaro”; articular lo *bio-gráfico* desplegado por este texto con el cuerpo *primordialmente* no debe suponer la opción ni la decisión entre “lo corporal” –y lo primitivo, lo superficial y rudimentario que usualmente en este caso le son añadidos- y lo psicológico –la profundidad y complejidad a la que habría llegado, en línea evolutiva, la práctica autobiográfica-. Jamás sería posible (y habría que pensar hasta qué punto y por cuales razones este sería un trazo distintivo del *Lazarillo*) detenernos en el cuerpo u otorgarle una cierta primacía como nos detendríamos en la “vida interior” y como preponderaríamos un estrato psicológico. Nunca del mismo modo y, seguramente, ni siquiera de modo parecido. Habría, entonces, que encontrar nuevos términos para esta disyuntiva, que cerraran el paso, desde un grado de la asimetría que sería asimétrico sin medida –todo plano en que “lo corporal” y lo “psicológico” pudieran ser contrastados guardaría ya una distancia específica con respecto a lo uno y a lo otro; el cuerpo, por principio, es lo incomparable del alma-, a cualquier alternativa, a todo optar. Es evidente: la *autobio-grafía* de Lázaro no habla, en ningún sentido y en ningún término, de su “vida interior” como habla del cuerpo. Es más, lo *autobio-gráfico*, como tal, estribaría en lo irreductible de esta asimetría. Es abiertamente desmedido el interés de Lázaro por dar cuenta de la producción de cicatrices. Si algo queda claro después de todas las sombras esparcidas a lo largo -y ancho- del *Lazarillo*, entre sus pensamientos, sus reticencias, sus burlas, sus ironías, sus indiferencias, es que su cuerpo ha terminado cubierto de cicatrices. En un

sentido literal, haciendo ver –alegóricamente- que ha vivido “un hombre con tantas fortunas y adversidades”.

No ha sido poco lo que se ha dicho de la desproporción estructural del *Lazarillo*, del agotamiento continuado y progresivo de la minuciosidad, y acaso el interés, de Lázaro; el “tractado primero” –siguiendo las abusivas divisiones editoriales- es un tercio más amplio que el segundo, el segundo una mitad más amplia que el quinto, y así, en un acortamiento sucesivo y constante, hasta el final. Esta disimetría habría sido percibida desde el comienzo: “La vida de *Lazarillo* de Tormes y de sus fortunas y adversidades”. Para los primeros editores fue difícil pensar en un Lázaro que no fuera el pequeño niño que aprende del ciego todas las chocarrerías de la primera parte. Los grabados con que se acompañaron las primeras ediciones también se concentraron en estos episodios iniciales. Hoy ninguno de los mal llamados “psicoanálisis” practicados sobre el *Lazarillo* (que no pasan de ser toscas terapias imaginarias) desaprovecha este especial detenimiento en la niñez.

Podría sonar caprichoso, pero sabemos bien y por vida propia que son pocas –son las que en realidad han de recibir el apelativo de “accidentales”- las cicatrices grabadas después de la niñez. Son pocos y superficiales los aprendizajes, dirían –con Piaget- quienes ven en el *Lazarillo* una *bildungsroman*.

Lázaro, lo repetimos, dice en su adultez: “y vean que vive un hombre con tantas fortunas y adversidades”, para enseguida detenerse como nunca después en el sueño simple “en que, como niño, dormido estaba” (*Lazarillo*, p.23). Poco después de despedirse llorosamente de su madre, de haber dado con ese “buen amo” del ciego, el pequeño *Lazarillo* recibe un golpe crucial: la primera lección de ése, su primer y más importante maestro; la primera experiencia de su larga vida de viajes y hambreadas mudanzas; su “despertar”, como lo advertirá ya de adulto. Y su primer golpe. El dolor duraría tres días. Poco más adelante viene el más afamado

de los episodios del *Lazarillo*, el del jarrillo de vino. Lázaro cuenta allí con mucha gracia y un inocultable orgullo su picardía maestra; hasta el avezado viejo fue incapaz de resistir la tentación de contarla a los que pedían piedad con el “pobrecillo mozo”. Se trazará a partir de ella la profética clave del vino (“Yo te digo –le dijo [el viejo]- que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú” (*Lazarillo* p.43). No hubo curación a los golpes casi mortales que recibió Lázaro en la que el vino no fuera usado. Al final de la misiva, cuando se declara “en [su] prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (*Lazarillo* p.135), sabemos que la “paz” de su casa se da por la muy estrecha–quizás demasiada- cercanía con aquel arcipreste de Sant Salvador, de quien recibió esposa y empleo comoregonero de sus vinos). Y se expondrá con total exactitud el *principio cicatrizante* de esta *autobio-grafía* (un comentario preliminar breve: ya aquí “lo corporal” y lo “psicológico” se ponen lejos, como dijimos más arriba, de toda disyunción): “el jarrazo tan grande, que los pedazos dél se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé. Desde aquella hora quise mal al ciego, y, aunque me quería y regalaba y me curaba, bien vi que se había holgado del cruel castigo” (*Lazarillo*, p.33. Resaltamos nosotros). Pasado este incidente no escasearán los golpes, las heridas y sus subsiguientes cicatrices. Son menores, es cierto; menores como el espacio que concederá el propio Lázaro al recuento de su propia vida. Algo, sin duda, tendría en mente para incurrir en semejante desproporción. En su cuerpo, cicatrices. Y esto sí que lo sabemos.

La cicatriz hace visible lo vivible, y así literalmente, sería una alegoría de la vida. Si, como hemos advertido, el objeto, la materia de proyección, el núcleo del proyecto *autobio-gráfico* de Lázaro, es lo visible-vivable (dar a leer en un envío singular una vida que se da ver), la cicatriz sería *en realidad* la figura de este dar a ver, se conformaría como la alegoría, jamás del todo figurada, de un visible efectivamente vivido, de la efectividad visible de la vida, de *una vida*

visible en efecto. No hay cicatriz que no sea efecto. No hay cicatriz que no tenga por causa a la vida. Sólo tiene cicatrices quien vive. Antes de nacer, de estar en el mundo (aún sin pensar en el otro “estar-en-el...” heideggeriano o en su estar con lo (el) otro), la cicatriz es imposible. Después de la muerte sólo hay perforaciones, incisiones y traumas que ni siquiera sangran. La cicatriz, así, no sólo sería figura de lo vivido. Llegaría a manifestar lo viviente. La cicatrización, su proceso doblemente vivificante (lo viviente, en su preservación, conserva lo vivido) sólo tiene lugar *en vida*. Y en los límites del cuerpo.

Y si el “auto” de esta *auto-bio-grafía* se efectúa aludiendo al cuerpo, si no hay ni un solo recuerdo de Lázaro que no sea encauzado dentro de los márgenes de este principio cicatrizante, si Lázaro escribe de verdad, es por instar a la escritura a que muestre (a que dé a ver) aquella *vida visible en efecto* (no sería otra la *instancia* realista del *Lazarillo*). La cicatriz: se ve lo vivido, un vivible-visible presente desde el primer momento y para siempre –siempre y cuando la vida siga presente, si pensamos en la muerte-. Nada más real que el principio cicatrizante: toda cicatriz es bio-gráfica (*lo real no es el cuerpo*. No es preciso derivar el “realismo del *Lazarillo*” de la corporalidad grotesca que nos recuerdan a menudo tantos críticos). Nada más propio que una cicatriz, nada menos repetible: una “señal particular” *inalterable*, como rezan los documentos de identificación. Única. Recordando que “autos” habla en primer lugar de lo propio, de lo que corresponde por naturaleza, de lo que recubre y/o expresa una singularidad para ser reconocible (Foucault hablaría de “*identité*”), habría que anotar que toda cicatriz es *auto-bio-gráfica*. Lázaro, pues, habría escrito de verdad una *auto-bio-grafía*. De verdad. Desde el cuerpo.

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido (...)”.

De pasada, leyéndose con rapidez, una metáfora ligera. Como se dice tan a menudo: una “metáfora muerta”, casi. Una metáfora que habría perdido, de alguna forma y por circunstancias particulares, la fuerza de dar algo por trasladado: la muerte, el sepulcro y el olvido estarían, pues, allí. En ella. Sin *absentia*. Una metáfora muerta que diría, ya, después de no decirlo –después de estar “viva”-, la muerte del olvido. Otra metáfora de la muerte y otra muerte del olvido (literalmente, como leemos allí, la muerte de la muerte *para* aludir al olvido; a decir verdad, la muerte de la metáfora de la muerte dice el olvido) delimitan la proyección de aquel visible-vivable ya no particular, personal o “autobiográfico”, en el sentido más usual del término, sino *singular por destino*. Se habrá contado la propia vida para eludir esa doble muerte. La del olvido primero, de memoria. Se contaría *efectivamente* (para todo efecto) la vida *de memoria* (...“y no se entierren en la sepultura del olvido”). El *Lazarillo*, entonces, en honor a esa última voluntad –o primera, como se quiera-, habría de ser recordado: leer esta historia, la historia de esta vida contada de memoria, supondría, ante todo, recordar. Como lo hemos dicho con insistencia desde el principio, habría que recordárselo también a él. Es su primera petición. Rescatarlo, mediante un tipo radicalmente singular de lectura *de memoria*, de su primer temor: que se olvidara el trabajo del olvido. Lázaro escribe de verdad –lo dice él- contra la sepulcralidad de tal olvido.

La angustia de San Agustín, el trabajo singular de memoria, que paradójicamente se define a partir de sus *Confessiones* como tarea general y futura –siempre futura- de la “ipseidad”, trataría, también, de hacer llegar la vida, de hacerla llegar, en primera instancia, a ese destinatario absoluto (Dios) y de hacerla llegar, como posibilidad de la escritura de todo autobiográfico, al futuro, a aquel “¿Quién?” irremisible del porvenir. Habría tratado, en los límites, no sólo de sus capacidades, sino de su “ser-mismo”, de hacer llegar la memoria mientras el olvido, con ella, avanza paso a paso. La muerte del olvido, el olvido en su acción mortal, en adelante,

avanzando implicada en el “hacer llegar la vida”, no podría ser más una metáfora -la metáfora se escribe para llevar a la ausencia-. Esta muerte, esta muerte de olvido, este olvido, se diría siempre presente, estaría continuamente vigilando la ausencia. Pero muerto, lo hemos visto en Agustín y en Lázaro; el olvido, muerto, vela los límites y destinos de aquella historia *de memoria* de la propia vida.

A fin de cuentas (fidelidad mortuoria de la alegoría), en memoria *-in memoriam-* de la vida, de lo vivido (del visible-vivible, como lo hemos llamado), la cicatriz olvida a la herida para siempre. Tejido (*textus*) muerto –una escritura corporal por completo- cuya fidelidad con la vida misma supera toda prueba, toda lógica, toda *representación*: “cuando el poeta habla en nombre propio no es ya imitador”.

NOTAS DEL TERCER CAPÍTULO

ⁱ “Me mostraré no como fui, sino como quien he llegado a ser ahora y como actualmente soy. Pero, no soy yo quien me juzgo a mí mismo; que según este sentido sea entendido” (X, 4). “¿Nos corresponde colegir por ventura que no es él mismo quien se encuentra en nuestra memoria cuando lo recordamos, pues si el olvido estuviera presente no nos haría su efecto olvidar más que recordar? y ¿quién podrá llegar a averiguar esto? ¿quién comprenderá de qué modo es esto posible? Yo, por mi parte, Señor, me ocupo en esto, y esto soy yo mismo”.(X, 16).

ⁱⁱ No deja de ser interesante el contexto de esta frase: Aristóteles, encomiando a Homero, “entre otros méritos”, enfatiza uno en particular, uno único del rapsoda: conocer “cómo debe intervenir personalmente”; esto es: cómo, en últimas, *empieza a ceder su palabra*; cómo, con una magistral brevedad, regula el paso a la *mimesis* acompasando la (re)presentación del personaje y de la acción con el abandono de su propia voz, con la elisión casi total de sus intervenciones creativas, autoriales. (*Poética* XXIV 1460b)

ⁱⁱⁱ Partiendo de una pregunta que no da poco a suponer (“¿Es posible definir la autobiografía?”), Philippe Lejeune (“El pacto autobiográfico” en : Loureiro, A. (comp.) *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Monografías temáticas, suplementos Anthropos #29. Barcelona: Diciembre de 1991), realiza una de las más minuciosas tareas de catalogación de lo autobiográfico como género. Entendida como modalidad contractual de lectura, –para él- la autobiografía no tendría lugar sin el autor, sin su esfuerzo para que su “identidad” “coincida” con la “firma” en tanto “designación del enunciador” (lo puesto entre comillas es de Lejeune) (Cfr. pp. 51-52)

^{iv} Aludimos nuevamente a Lejeune (*Ibidem.*), para quien el lugar de la firma, definitivo en el orden “contractual” de lo autobiográfico, consiste con total prevalencia en ser una garantía, y no sólo de la identificación que buscaría el autobiógrafo (Cfr. pp 48-50). Manifiestamente lo señala Lejeune: “Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas: pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su *firma*”.(p.53)

^v Comprobarlo en este caso exigiría una ardua tarea: hacer un esbozo que, por general o superficial que resulte, debería seguir a esa lógica de lo *mimético* incluso antes de su asentamiento, antes de cualquier *poética* (comprendida la de Aristóteles en toda su privanza), reconocer las latencias y presupuestos que le sirven de fondo y refuerzan sus articulaciones, y definir los lugares en que, aparentemente ausente, se desarrolla. Reconocer en una *poética* todavía no constituida una especie de objeción “poéticamente innata”, justificada por otros órdenes –“filosóficos”, “mítico-religiosos”, “políticos”...-, ante lo autobiográfico. Se debería, en otras palabras, volver, en los límites de lo intuitivo, casi hasta el silencio: hasta el momento en el cual decir yo empezó a querer decir algo. Muy lejos, evidentemente. Por eso lo intuitivo entraría en acción: se intuiría, mucho antes de “lo filosófico”, mucho antes de cualquier intento por depurar al saber de lo contingente, mucho antes de que la cuestión del querer-decir (de los significados) y del yo fueran planteadas *como tales*, que alguien ya habría intuido lo que decir yo querría decir. ¿Cuánto, entonces, hay de ese “saber- lo-que-significa-decir-yo” en la frase de Aristóteles y en todas las considerables percepciones que se le han alineado? ¿cuánto de este juego de lo intuitivo?. Este par de preguntas, en este punto, sólo pueden ser mencionadas.

^{vi} Retomamos estas palabras del artículo de Weintraub Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica” (en: Loureiro, A. (comp.) *op.cit.* (18-33) (v.p.29).), cuyo solo título ya es bastante significativo. Como si su denominación posibilitara una descomposición analítica y el “auto” se agotara en calificar una tarea biográfica, la auto-biografía ha sido engastada sin muchas dificultades en la monumentalidad del proyecto histórico, cuyo orden tendría que reflejar al punto de corresponder con sus inicios como “instinto”, con la naturalidad de lo que es “vivido antes de ser escrito” (ordenación clásica del proceso autobiográfico y paradigma objetivizante de la Historia). En un claro paralelismo con las valoraciones más acreditadas de lo histórico, se extrapola sistemáticamente el vocabulario del “registro” en sus más variadas acepciones, desatándose todas sus connotaciones de “pasividad”, “fidelidad”, etc. y se llega a decir que “el objetivo de la

autobiografía es dejar constancia de toda una vida” (*Ibidem.* 19). “El hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia” (La frase es de Georges Gusdorf (“Condiciones y límites de la autobiografía” en Loureiro, A. (comp.) *op.cit.* (pp. 9-18)(v.p. 9)): el parentesco no podría ser más fuerte ni menos fortuito. Según este parentesco, se hace claro que “el auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida. Este esfuerzo se ve dominado lógicamente por el “punto de vista” del escritor, entendido éste en el sentido más literal, el de las coordenadas espacio-temporales desde las que el autobiógrafo contempla su propia vida” (volvemos a Weintraub, *op.cit.*v.p.20) De este modo, aún enmarcándose como ejercicio de reflexión, la autobiografía pondría a la vida misma *sub examine*, replicaría el protocolo histórico del recuento al aferrarse a la preexistencia de un objeto dado.

Seguramente muchos de los sentidos de la frase de Aristóteles estriban en este aire de familia histórico de lo autobiográfico. Bastante conocida es la comparación aristotélica entre la “poesía” y la “historia”: filosóficamente inferior, la historia cuenta los hechos como acaecieron; la poesía, distinguida por ser *mimesis*, recae sobre lo universal desarrollándose en los confines de lo posible; no sería “función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder” (*Poética* IX, 1451b). Aquí Aristóteles es contundentemente manifiesto, instaura una diferenciación tan concluyente como propagada. Pero, y esto debería inquietarnos, nada de esta claridad aparece en la frase que anotamos al comienzo.

Posiblemente, para Aristóteles, de manera muy distinta a la tradición que hemos presentado, no fuera tan evidente o natural el nexo entre la historia y la autobiografía, y, por tanto, su “no ser *mimesis*” radicaría en una composición de razones que, incluyéndolo probablemente, no destacaría lo histórico como núcleo principal. Que en la *Poética* se asevere que “cuando el poeta habla en nombre propio no es ya imitador” porque cuando lo hace “hace historia” no es algo que siquiera la conjetura más audaz pueda sustentar; pese a que la contraposición historia-*mimesis* es, a no dudar, una de las más categóricas formulaciones del tratado, el “no *mimesis*” de la autobiografía, sin duda, hace presumir un problema mucho más hondo.

vii James Olney (“Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía” en: Loureiro, A. (comp.) *op.cit.* (pp.33-47)) se encarga de recordárnoslo: “Hay una presunción implícita y muy común (la cual es, por lo demás, perfectamente justificable) que considera que la autobiografía es de lectura fácil y que no presenta ninguna dificultad de comprensión por la sencilla razón de que no se centra en complicadas o rebuscadas proezas de sentido ni sondea en esas oscuras profundidades en las que tanto la poesía moderna como la ficción contemporánea encuentran su ser”(p.39).

viii La problemática del testimonio, tal como la plantea Derrida a partir de *L’Instant de ma mort* de M. Blanchot (*Demeure. Fiction and Testimony*. Maurice Blanchot *The Instant of my Death*. Stanford: Stanford University Press (2000) (v.pp. 87-95)), confluye especialmente sobre ese *testigo de excepción* que sería el autobiógrafo. A pesar del mucho detenimiento que este aspecto requiere, merecería aquí al menos una mención. Si el testimonio busca rendir el informe más veraz que sea posible a partir de unos hechos a los que busca reconstruir, se tiene que reconocer que sólo se testifica que se testifica; sólo se llega a testificar, sólo en algunos casos a decir la verdad. Puedo siempre testificar de forma verdadera aunque mi testimonio nada tenga que ver con la verdad de lo sucedido, quizás por esto judicialmente ningún testimonio, por más buena fe que demuestre, constituirá una prueba. Siempre testifico mi presencia (ése es el valor del testigo: presenciar los hechos), aunque esa presencia esté insoslayablemente *más allá de lo presenciado*. No rindo testimonio de nada distinto que de lo que pude haber presenciado, pero ya nada puede *asistir* a esa verdad de lo que digo, por eso mismo mi testimonio ya no podrá jamás ser verdadero en el grado en que debería serlo.

ix Extraemos esta cita de Catelli, N. *El espacio autobiográfico* Barcelona: Lumen (1991) (v.pp. 9-10). La lectura completa de la introducción de este ensayo resultaría de mucho interés. Aunque muy brevemente, allí se exponen aspectos de la autobiografía y de su relación con algunos de los más sobresalientes postulados románticos, sin duda imp rescindibles para la comprensión actual de lo autobiográfico.

x Entre el *Lazarillo* y las *Confesiones* no hay lugar para la semejanza, ni “temática”, ni “formal”, puesto que no hay nada (ni en uno ni en otro) semejante. Esto es algo sobre lo que no podría dejarse de hablar: ¿puede haber semejanzas entre un texto “autobiográfico” y otro? ¿qué sería lo “semejante”? ¿cuál sería el lugar de la semejanza para dos intenciones que se proponen decir sólo “lo singular”, lo singular *por definición*: yo?, en último término y *fundamentalmente*: ¿quién (¿alguien acaso?) podría decir algo semejante a lo que sólo yo podría decir? ¿no se trata de mi vida?...de mi secreto, de lo que sólo yo puedo saber, de mi particular

“sacrificio de mi lengua”, de “sacrificarme con (en) ella”, de “sacrificarme *como* ella”. Estaríamos, por tanto, hablando de morir(me) con (como) la propiedad de lo que sólo yo podría decir, morir *porque* sólo yo digo lo que digo. Hay mucho que decir sobre esto, no cabe duda. Por exceder las dimensiones de nuestro propósito, no haremos más que dejar la cuestión planteada en lo que a este particular se refiere: ciertamente, *para mí*, escribir es *cuestión de vida o muerte* (“sacrificium”, anotábamos al final de nuestra Introducción); queda planteada también, en más de una forma, (“morir *porque* sólo yo digo lo que digo”) la relación con aquel discurso de las individualidades: el psicoanálisis; ¿cómo no hablar –hoy- del “yo” sin él?. Del mismo modo, queda planteada, desde un principio, y por ello anacrónicamente, en San Agustín, en el “yo” de las *Confesiones*, entendido, *ahora*, como momento inaugural, como primer momento de la escritura “autobiográfica” (Véase el también “inaugural” (el apelativo lo extraemos de Ángel Loureiro (comp.) *op.cit.* (v.p.2)) artículo de Georges Gusdorf “Condiciones y límites de la autobiografía”. Sin profundizar por el momento en consecuencias (¿“psicoanalíticas”?, ¿en cuántos niveles?, ¿para qué efectos?), podríamos decir: el género autobiográfico habla de su padre (San Agustín), lo *invoca*, como necesariamente muerto. Extraño complejo edípico (y hablamos ya de un principio de la individualidad) que no busca la desaparición del padre para ocupar su lugar, sino para *sustituirlo de una vez por todas*. (Preguntas ineludibles, perentorias en relación con todas las “aplicaciones psicoanalíticas” que ha padecido –y que padecerá, a no dudar- lo autobiográfico: ¿sería, así, en estos términos, a partir de este complejo de Edipo, psicoanalizable la autobiografía?, ¿según el Psicoanálisis?, ¿qué tipo de práctica psicoanalítica exigiría este otro -¿es otro?- Edipo?)

A pesar de las apariencias, las *Confesiones* no son sólo un “precedente” o, si lo son, sería improbable describir en esta monografía en qué medida y hasta dónde. Entonces, otra cuestión queda planteada *por* San Agustín: ¿quién necesita un “precedente” para escribir lo suyo, no podría cualquier yo escribir(se), en cualquier momento?. Aquí también Gusdorf (1951) ha sido inquietantemente perceptivo al hablar, en otro lugar, de una “*invention du soi*”. Invención, pues, del yo, del sí. ¿Invención?. ¿De quién?. Una nueva cuestión queda ahora planteada. San Agustín tuvo que haber hablado pero debe estar ya en silencio; no puede estar diciendo todavía “yo”, esa invención no puede seguir siendo –sólo- suya. Para la “autobiografía” como “género” es necesario que la (propia) voz de San Agustín *quede* –permanezca- *en suspenso*, para que otros puedan *hacer lo propio*. Planteadas quedan estas cuestiones desde la posición epigráfica en que las hemos dispuesto. ¿Cómo no hablar de San Agustín? ¿hasta dónde hacerlo?. Hablando del yo, su voz queda siempre *suspendida*: en estos epígrafes, aquí *invocadas*, las palabras de San Agustín, demarcan un límite y suponen una permanencia. Palabras, pues, *in-vocadas*, puestas en vilo, *suspendidas*: cuestión de tono, de nigromancia: *vocare*: llamar, hacer venir a// convidar// *mandar comparecer a muertos o espíritus*// *llamar por un nombre*, dar una denominación, nombrar// poner en tal o cual estado o situación.

De cierto modo, nuestros epígrafes pretenden dar el tiempo necesario para pensar: ¿qué *tiene que decir* San Agustín a todo esto? ¿de quién habla –hasta cuándo hablará- San Agustín cuando (momento inaugural) dijo “yo”?. Después de esto, con seguridad, se tendrán muchas más precauciones al hablar de “relación” entre la “autobiografía” y San Agustín y, no por otra parte, entre el *Lazarillo* y las *Confesiones*.

^{xi} Nos remitimos a Benveniste (*Problèmes de linguistique générale* París: Gallimard (1966)) cuando asegura sobre el “yo”: “instance unique par définition et valable seulement dans son unicité”. (p.252)

^{xii} Lázaro aparenta completa sumisión: “y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso(...)” (*Lazarillo*, p. 10) Aunque no faltan las disensiones, (v.gr: Deyermond, Vranich y García de la Concha) es preciso recordar la reputada y muy acogida propuesta de Francisco Rico. Se quiere identificar desde ella el “caso” de la carta de Lázaro con una explicación de los enredos de su esposa con el abad. Sobre estos desgraciados incidentes se esperaría que versara la carta. Y nada de eso. Tanto que la lectura de Rico sólo puede ser aceptada como hipótesis.

POR TERMINAR

“Pues decir cosas ya sabidas a los que las saben
confirma su saber, pero no les produce placer”
(Gorgias, “Elogio de Helena”)

“(…) *C’est ça la vérité. Rien d’autre.
Le doute, c’est écrire. Rien d’autre.*”
(Marguerite Duras, *Écrire*)

Deseando leer con la mayor aplicación y fidelidad posibles el *Lazarillo*, hemos llegado apenas a abrir la cuestión acerca de los movimientos, necesidades y ajustes precisos para lo que significaría hacerlo. ¿Qué significaría leer el *Lazarillo*? ¿cómo leer su literariedad, qué habría de significar su literario para la lectura? ¿cómo se deja leer este literario en lo literario? (habrá quedado claro que la cuestión se cierne tan densa y gravemente como sea posible pensarlo justamente allí, *en los límites de lo legible*, en los contactos y fricciones para los que hay lugar entre los sentidos –direcciones y señales- del leer).

Tan suficiente o satisfactoriamente como se quiera, empezamos a leer un *Lazarillo*, más que poco leído o exiguamente advertido por la mayoría de lecturas, seguramente ilegible. Hemos vuelto a un *Lazarillo* tal vez olvidado, al momento no sólo histórico en que éste, el *Lazarillo* literariamente honrado *hic et nunc*, sería irreconocible, inmoderadamente lejano a su *sentido original*, a los efectos propagados no tanto en o por él mismo (en o por una “originalidad misma” del *Lazarillo* fatalmente irrecuperable), como a través o a partir de él. El *Lazarillo* estaría en *otro lugar*, desde el cual reclamaría ser leído. Y no es cuestión de conducir la lectura hasta allí, de leerlo desde otra parte. Puesto que se debería estar siempre en suspenso ante la “literariedad” de esta obra (aunque este término haya hecho pensar en lo que los formalistas dieron en llamar *literaturnost*, nuestro trabajo ha demostrado que hay mucho más en juego, que

el juego comenzó mucho antes), puesto que no ha llegado hasta nosotros sin desencadenar una catástrofe que lo literario y todas sus estrategias de ordenamiento no han resarcido con completo éxito, el estudio del *Lazarillo*, como interpretación y crítica, debería sucumbir al mismo tiempo en que lo hace su “literario” y sus formas de legibilidad: lo mimético (el orden de lo representativo), la invención (lo creativo como afirmación de la ley teológica y teleológica –instancia genésica y *telos* de la creación- de lo autorial) y la delimitación de una verdad autobiográfica.

Pocos textos como el *Lazarillo* que hayan resistido tantos y tan disímiles embates de esa erudición porfiadamente desesperada por aclarar, por interpretar, por desentrañar, por clasificar, por afiliar...etc. Siempre ha sido una contienda desigual: generalmente, en las ediciones más obedecidas, el cuerpo crítico duplica, por decir lo menos, a la breve carta de Lázaro; muy pocas son las frases exentas de la interrupción de anotaciones aclaratorias que en los casos más afortunados se agotan en rehabilitar un sentido extraviado. Amargamente el *Lazarillo* termina convertido en un acertijo: “cuando dice esto quiere decir lo otro”, “es tal cosa pero debe leerse tal otra”, hasta el extremo de ser tomado por pretexto para arriesgar conjeturas sobre lo que se quiso decir aunque nunca se haya dicho, sobre las “verdaderas intenciones” de su autor (que judío, que converso, que erasmista, que Diego Hurtado de Mendoza, que fray Juan de Ortega, que Lope de Rueda, que Sebastián de Orozco, que Juan de Valdés, que Hernán Núñez de Toledo, que Pedro de Rúa...).

Habría, sin embargo, que agradecer a la inmensa diversidad de la crítica del *Lazarillo* el ser unánime y contundente en resaltar *lo problemático de este libro*. No hay nada en él que no sea un problema, en primer lugar, *para ella*: fecha de aparición, afianzamiento de un original, integridad del *textus receptus* (si es una obra inconclusa, si lo que queda de ella es de la cosecha de un mismo autor, si ha sido objeto de amputaciones o de añadiduras posteriores, etc.), fiabilidad de

las primeras ediciones conservadas, conexiones con otras obras “del mismo autor”, y, de manera preferente, el sombrío escollo de su persona. La crítica, pues, reconoce sus problemas; los reconoce ante todo porque, antes de aparecer, de salir al paso, son suyos de entrada: problemas del libro que inducen a la crítica a solucionarlos. *No le falta razón* a la crítica que piensa que los problemas son de él (con cuánta frecuencia seguimos escuchando: “es un libro demasiado oscuro”, “falta arrojar luz sobre”...etc., un largo etcétera de pretextos en los que se ratifica una crítica siempre responsable por “dar luz”), y que, por ser suyos, entiende, ya están dados. *No le falta razón* porque, *dado* en el libro, el problema no puede ser para ella más que un dato (*datum*). *No le falta razón* porque, así, el problema sería su causa. Lógica inobjetable (no hay objeción porque el objeto está siempre presente) a la que la crítica parece siempre dispuesta a atender, según la cual, el ejercicio crítico nunca hace más que poner atención, y a la que se debe la espera, consecuentemente pasiva, de un libro que siempre se le presenta *-como tal-*, que esperará conformemente merecer su atención. De este modo, el problema acude indefectiblemente allí donde un sistema de soluciones le ha dispuesto su lugar, donde no llega sin poder llegar a llamar la atención. En este orden plenamente justificado, “resolver” es enteramente razonable; en vista de que el problema ha sido dado, sólo le queda ser resuelto. *Como si el problema permaneciera en el libro.*

¿Cómo pensar un problema fuera de este modelo de producto –“literario”, no lo olvidemos- denominado libro? ¿sería un problema como cualquiera de los que podrían desencadenarse en su interior?. Los problemas del autor y del original, muy lejos de ser ejemplos de lo problemático, encarnan, en este orden, un problema crítico ejemplar. La abierta imposibilidad de hacer un recuento exhaustivo de aquellos momentos en que la crítica y todas sus formas de propagación se ha detenido en estos problemas sería una evidencia irrefutable y no sólo por ser una cuestión de cantidad. Se precisaría de muchos esfuerzos, éstos también incalculables, para

establecer un conjunto más o menos mensurable de las ocasiones en que se ha abordado el problema del autor y del original, para sacar en claro qué hay en común, y cómo totalizar sus confluencias, por ejemplo, entre la problemática del “autor medieval”, la del “romántico”, la del “autor contemporáneo” y la de las “originalidades” (las intrincadas redes de legitimación que acuerdan la pertenencia “literaria”) que implican. A pesar de esto, la crítica y sus complejos movimientos de afiliación, reapropiación, de legación y de usufructos, se han encargado de manifestar que los problemas han estado allí, en el libro: óptima coartada del original y del autor, inmejorable ocasión para que lleguen a ser problemas. Problemas desde el colegio, desde las primeras, numerosas y casi indefectibles lecturas escolares¹.

Mediante una dinámica peculiar en cada momento y no por ello de manera menos decisiva y contundente en sus consecuencias actuales, la crítica del *Lazarillo* ha enfatizado los *problemas críticos del libro*; con su preferencia por los del autor, los del asentamiento de un original, los de su inclusión en un aparato genérico, los de su historicidad literaria -el lugar que ocupa en una cierta secuencialidad de lo literario-, las lecturas de este texto afrontan los problemas *de un libro* -como cualquier otro aunque con distintos problemas, querrían llevarnos a pensar- encubriendo, así, por ello mismo, el problema radical que este libro les habría de imponer de entrada: no hay libro.

La obsesión por el original del *Lazarillo*, expresada tradicionalmente por el anhelo de hallazgo y por los empeños de reconstrucción de su *editio princeps*, es fundamentalmente una necesidad de libro que la crítica no ha podido -ni le ha interesado al parecer- ocultar, no es más que la búsqueda urgida de una unidad libresca que, inmediatamente recobrada, lo aclararía todo. No obstante, si se diera la posibilidad distante de hallar esa primera edición que ansían todas las “ediciones críticas” (expresión que merecería especial detenimiento en este caso), tal crítica-y su deseo editorial- se encontraría abocada a extraviar ese libro que perseguía, a leer, por el libro

mismo, el extravío del libro hacia lo otro. Ese primer momento de establecimiento, esa originalidad irrecusable de la obra que, por primera vez, habría visto la luz, no llegarían a ser ni primeros ni originales sin diferir, desde el principio, su autenticidad, sin declarar espurias a sus señales características, a sus marcas originarias. La primera edición estaría esperando para testificar que no ha habido libro, que la preeminencia fehaciente de que sería merecedora esconde una adulteración; en modo alguno la que se podría atribuir a la generalidad de “lo libresco”. Tal primera edición daría fe de una autenticidad por la cual el libro ya no podría responder, que sería traicionada por él desde el momento mismo en que empieza a ser fiel. Lealtad del libro para una obra que surge al procurar desconocerlo, que exige ser considerada fuera de él.

De forma muy similar se ha asumido el problema del anonimato; y de modo análogo responde este libro. Se busca ansiosamente quién está detrás de esa carencia de firma, quién se oculta detrás de ella. Se piensa ordinariamente que ese alguien desconocido tomó la decisión de separarse de su obra, que el anonimato cuenta como un velo que, sin permitir identificar, denota la presencia de alguien; de alguien ante el cual esta falta de nombre no haría más que interponerse. Y, así, el problema del anonimato termina por casar muy precisamente con el de una autoridad incógnita. El lugar de este acople, nuevamente, no es otro que el libro: es en este espacio donde, aun sin corresponder con alguien, la “función autorial” (Foucault) no cesa en ser identificable, en darse a conocer (“darse a conocer” que sobredetermina este incógnito, que resuena claramente en la noción del “autor desconocido”). Pero, como lo hemos sugerido, el anonimato del *Lazarillo*, más que incorporar una anomalía en el lugar de la firma, en afectar localmente ese punto liminar de la obra, manifiesta que lo que podría ser denominado como obra en sí, lo que sería atribuible a un cierto ingenio autorial en tanto creación, ficción, invención, etc., es, en principio, un desfase. El anonimato escenifica aquí una instancia más de

la ficción, desbordando así el libro en el cual tendría lugar como falta real de firma y en el que se encuadraría la ficción propiamente dicha. A este anonimato nada le falta. No es una carencia. Como localidad de una tachadura –de una tachadura que no sobreimpone más que el ausencia abismal-, este retiro del nombre manifestaría que la extinción del autor no es sólo posible, sino necesaria. A condición de que su cadáver figure de verdad.

No le falta razón, pues, a la crítica para sentirse en problemas, pero, ahora, ella jamás sabrá hasta qué punto: *no le falta razón* porque está impedida para definir su adversidad, porque para saberlo su razón tendría que ser otra, porque tendría que pensar en otra razón, en un problema que ya no justificara sus razones, porque los problemas por los que tendría pleno derecho de replicar ya no son suyos aunque sean profundamente críticos.

“Lázaro *escribe de verdad*” lo dice. “Lázaro *escribe de verdad*” hablaría de una crítica “en problemas” al ser ella misma, en su valor tético, un problema crítico: perteneciente irrecusablemente al ámbito de la crítica e insoluble según cualquier programa crítico. Una crítica, pues, *en problemas*: una crítica necesaria en cuanto incalculablemente próxima a su propia crisis. Así queda indicado el principio de lo que podría llamarse crítica “*ab-soluta*” (recalcando el sentido etimológico que acentúa esta forma) como efectivamente operado por nuestra tesis: ésta adquiere resonancias críticas (relativas a la crítica) sólo a través de su formulación crítica (perteneciente a la crisis).

“Lázaro *escribe de verdad*” *resuelve* el problema en el sentido, no del todo olvidado en español, por el cual resolver (de *resolvere*), primordialmente, equivale a desatar, a desencadenar, a abrir. Ya no se trata de salvaguardar a la lectura de un percance fortuito salvable por intermedio de algún tipo de estrategia, sino, y muy por el contrario, de recordar que, inclusive sin concretar su *adversidad*, la lectura, como esta frase, porta la contrariedad consigo.

Mientras, para haberlos señalado, a la crítica *no le falta razón*, a esta frase *no le falta sentido*. Mientras la crítica se dedica a la descomposición de una entidad problemática en obstáculos elementales, nuestra tesis se niega a neutralizar el problema al exponerlo por completo, se libra de cualquier imperativo resolutorio liberándolo sin tasación; lejos de fragmentarlo, sin interés alguno de superación, “Lázaro *escribe de verdad*” exige volver a pasar por él a pesar de –o, para mejor decir: por- no haberse situado jamás ante él. Por no haberlo dejado atrás. Por avanzar con él, por decirse con él.

Lo que hemos dicho poco tiene de extraño: Lázaro *escribe de verdad*. Recordarlo, sin embargo, ha descubierto un vasto campo que a decir verdad apenas podemos dar por delineado. Con unos pocos pasos, es cierto. No obstante, de seguro, la amplitud de cada uno de ellos -de uno solo quizás- nos habría llevado por trayectos inmoderadamente largos. ¿Cómo, pues, recordar que la literatureidad de un texto *insiste* en un trabajo *de verdad* (Lacan deja entrever cuán lejana es la proximidad de la *insistencia* con el régimen tradicional de *lo que consiste*, de la consistencia)?.

De nuevo parecería haber muy poco de extraño en este gesto. Ya desde aquel diálogo temprano entre Ión y Sócrates, la necesidad de levantar un interrogatorio a lo literario a propósito de su verdad, de su *saber de verdad* y de la verdad (sabríamos, después, que a Platón en definitiva no le interesaba una inquisición –y un destierro- que no obedeciera a este principio; nos daríamos cuenta finalmente de que para imputar a los poetas, rapsodas y aedas su irresponsabilidad nefasta –por entonces la del maestro que enseña sin saber siquiera que no sabe, que enseña a partir de una razón perdida y que llega a contagiar los raptos de esa pérdida- la verdad subyace, teniendo que ser tomada por principio. Sin mencionar las variaciones de acento, los énfasis en algunos casos contradictorios, las limitaciones, los préstamos y el dolor –sobre todo el dolor- que atestigua el texto platónico mismo con relación a la literatura y la verdad; sin mencionar en cuántos trabajos, por cuáles intereses y de qué formas se siguió y se

sigue preguntando, revirtiendo, aplazando o sospechando esta relación; sin mencionar..., quedándonos casi en silencio, en un silencio que no sería jamás un silencio cualquiera, resuenan extrañamente palabras que creemos haber escuchado siempre: hay algo de verdad allí..., ¿adónde?, ¿cuál?. ¿En la Literatura? ¿como un lugar?. ¿La Verdad? ¿como una aparición? ¿como una correspondencia? ¿como un develamiento?. ¿"Como"?ⁱⁱ.

Recordar esta insistencia textual sobre la verdad, decir "Lázaro *escribe de verdad*", nos habría llevado, pues, demasiado lejos. Situados allí, pareceríamos involucrados en una generalidad inmanejable. Es inevitable o, por lo menos, contraproducente tratar de evitarlo: sin la intención expresa de concentrarnos en los trabados nexos e inscripciones entre la verdad y lo artístico en todas sus especificaciones (desde lo *poiético-mimético* en adelante), recordar, mediante nuestra frase, que el *Lazarillo* juega con la verdad, que sus efectos y sus medidas *poiético-miméticas* se figuran en (el) lugar de la verdad, implica verlo (des)aparecer como trabajo de la verdad en la generalidad de ese horizonte, comprometiendo *fundamentalmente* los puntales que lo aseguran. Que lo afirman como un horizonte general. No recordamos, en consecuencia, algo que resulte insólito. El problema de la verdad, lo problemático de esa verdad extraña e irregular en todo caso de lo literario, no solamente es puesto en evidencia como cualquier otro. De ningún modo se ha tratado de interceptar, de hacer participar, de convocar o de demostrar la pertinencia de esta problemática de la verdad -de lo mimético como todo un problema de verdad- o de sus inflexiones derivadas para una lectura del *Lazarillo*. Desde el principio (y la dificultad de saber a cuál instancia nos referimos trasluce ya la imposibilidad de hablar de un marco, de un contexto y de la "pertinencia" que enlazaría, en una aplicación, la *problemática* con el *texto*) figura la verdad. Ya habría figurado. Desde el principio del *Lazarillo*, como primera medida, la verdad figuraría: Lázaro escribiría de verdad.

Primera medida de lo *mimético*: una verdad figurada. Ya desde el principio. La verdad dislocada sería la tasa de ese perpetuo sucedáneo. El otro-lugar-de-la-verdad habría demarcado la dimensión de tal impostor. En otro lugar y sujeta a condiciones impropias y adversas -las de su propio espejo: las de lo verosímil-, la verdad aun podría llegar a verse, a encontrarse en su reflejo. Si desapareciera del todo, si su relación con la totalidad que la garantiza, con la integridad de su idea, se perdiera plenamente de vista, si no fuera aún perceptible, ni Platón ni todos sus legatarios temerían, o tratarían de exorcizar, tan conmovedoramente esa verdad fantasmagórica (Sócrates y su terror por los fantasmas –ni siquiera reflejos o sombras- no han dejado de prevenirnos ante lo artístico).

¿Cómo, entonces, recordar esta verdad figurada, esa otra del *Lazarillo*?, ¿cómo esta otra figuración por la que irrumpe la carta de Lázaro?. “Lázaro *escribe de verdad*”, sin duda alguna, no ha sido tan sólo una solución, o una respuesta.

Esta proposición nos habría hecho olvidar el estar en otro lugar de la verdad, nos habría instado a olvidar en cierto grado –jamás completamente- ese recuerdo *desgarrador* y persistente: en la historia del velo, del develamiento, del falso cuerpo y de la segunda piel (entre otros, Heidegger, y un poco después, Lacoue-Labarthe han seguido admirablemente esta historia de seducción: la verdad (*aletheia*) se da a desear a través del manto) de las veladuras espesas y volátiles que lo *mimético* adheriría al cuerpo –femenino desde el comienzo- de la verdad, esta frase parecería decir la verdad desnuda. Aquí, *como en su lugar*: “Lázaro *escribe de verdad*”.

Se debería volver a recordar: el lugar de la verdad al que conduce tan rápidamente nuestra frase ya *es otro lugar*. La apariencia desnuda –inmediata, se diría- de la verdad delatada por nuestra frase es la de un cuerpo ausente. Recordando: la del de un fantasma. Volvemos, pues, lejos, a aquella remota escena de apariciones de la verdad y el arte, para recordar que el *Lazarillo* la retoma –de hecho, la tradición nos lo presenta *dentro* de ella- para presentarla desierta. No hay

mimesis, ni *mimema*, ni *poiesis*, ni *poiema*, ni representación, ni veladura, ni encubrimiento –en verdad no hay nada detrás: hay yo sin haber nadie-. No hay verdad...No hay qué atribuir: ni *inventio*, ni *fictor*. Ni *ingenio* (“in-genus”: la interioridad de una simiente, la contención autodelimitada del principio de una *especie*). No hay poeta, ni hay a quién inculpar o agradecer por ello. A nadie más que a un fantasma: a Lázaro. Detrás de esta carta, liberada *estructural y operativamente* en los límites de un literario naciente desde lo imprevisible, de una catástrofe literaria (la tarea que ha quedado abierta es espinosa: ¿cómo situar esta fuente, este punto de origen -y de fuga- de la “novela”, de la “novela moderna”; y de esa curiosa y sin duda elocuente coordinación decimonónica del “Realismo” y del *Grand Roman?*), sólo, en la soledad de la aparición, se encuentra él. Fuera del libro dice “yo”. No ya como tantos “personajes”, como prenda de un conocimiento “profundo”, “sin igual” de “lo humano”, sino como el signatario de una carta verdadera. Como la reverberación de una *mimesis* imposible (auto-bio-gráfica). Lázaro habría dicho yo de verdad y no sólo para su destinatario -un alguien, se estaría tentado a decir, tan imaginario como él mismo-. Verdad en obra, en camino. Fuera de un literario reconocible, de todo lo familiar y doméstico en que nos amparamos al leer “literatura”, esta carta sigue su destino. Extraviándose. En el extravío de una verdad siempre por-venir. Sin término de llegada.

NOTAS DE LAS CONCLUSIONES

ⁱ En apariencia el hecho pasa por insignificante: el *Lazarillo* se lee en el colegio; en la Literatura como asignatura esta breve y entretenida obrilla parece imprescindible. Generalmente, y también por esta causa, el *Lazarillo* es recordado: lo leímos en el colegio. Y leer en el colegio hace difícil olvidarlo: lo literario y lo pedagógico –se conserva en la memoria, se ha aprendido- llegan de la mano. Desde su primer momento, llegaron para llevar de la mano. La *paideia* sin Homero hubiera perdido su médula, ya para Hippias y la sofística que tanto prosperó después de él. En adelante, las confirmaciones y modulaciones de este vínculo son tan diversas que harían insuficiente cualquier recuento (los estoicos y su propedéutica de la verdadera filosofía, Livio Andrónico, Nevio, Ennio... el *Triunium* medieval y la primacía de la *Grammatica* sobre las otras seis artes, el Humanismo italiano, el moralismo iluminista, ...etc.).

Lo que nos interesa en este punto, más que una descripción de la larga y terminante historia de la trabazón de la pedagogía y la literatura –interesante por demás-, es llamar la atención sobre un hecho que se muestra más pertinente en relación con la problemática que venimos tratando (y que nos parece más decisivo): “la continuidad de la literatura europea depende de la escuela”, describiéndolo con las palabras siempre dignas de aplicación de E. Robert Curtius (*op.cit.*, p. 62) (la remisión a la totalidad de su capítulo “Literatura y enseñanza” es casi necesaria). Si, como lo sugiere Curtius, la dependencia de la literatura es tan profunda, ha sido originariamente tan honda, que lo literario no sólo forma parte del *corpus* de la enseñanza en tanto materia, sino que con relación a ésta ha definido parte fundamental de sus límites y valores, *si lo literario pasa por la escuela*, habría que preguntarse qué pasa con el *Lazarillo* y con su “no-literariedad” en la que hemos trabajado. Sería preciso interrogar qué *Lazarillo* ha pasado por la escuela y con qué consecuencias, habría que detenerse sobre lo que el paso del *Lazarillo*, de este “nuevo” *Lazarillo* en que nos hemos ocupado, implicaría para el “tener que pasar por la escuela” de la Literatura. Habría de inquietarnos lo que hubiera pasado con la carta de Lázaro de no haber caído en las manos del maestro.

Habría que olvidar este *Lazarillo* escolar para recordar este otro escrito *de verdad*. Nunca del todo: el colegio, acabamos de verlo, también entra en el juego (no) literario.

ⁱⁱ Difícil encontrar un punto más espinoso. Como quiera que es la lógica de la lógica la implicada –es la verdad como primer término-, cada palabra supone una reserva potencial de conservación: cada palabra cuenta con una posición, con una función específica, independiente de lo que podría aislarse como su “significado”. En este caso “como” da cuenta, entre otras cosas, de un principio de semejanza. Así, al decir que la verdad aparece en el arte “como” tal o cual cosa (y “aparecer”, también, contaría con una función crucial), se *reproduce* –no olvidemos la lógica *reproductiva* impuesta a lo artístico en tantos casos y tan determinadamente- el modelo de *adecuación* implantado por la verdad misma. (Remitimos a nuestro segundo capítulo, “Como la vida misma”, donde tratamos el tema)

En esta verdad abismada de lo artístico, (vertiginosamente abismada: al hablar de la verdad *como* adecuación, aparición o desvelamiento, nunca han faltado los “comos” ya “literarios” de las metáforas, de los *mythos* (Platón, de nuevo), de los símiles...etc.) en el abismo de la verdad, en esta verdad *como abismo*, las precauciones, por más rigurosas que sean, palabra a palabra, deberían confesarse extraviadas. Un abismo requiere precauciones aun para extraviarse.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DEL LAZARILLO:

- Rico, Francisco (ed.) *Lazarillo de Tormes* Madrid: Cátedra (1988)

OTRAS CONSULTADAS:

- Blecua, Alberto. (ed.) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* Madrid: Castalia (1993)
- Isasi, Amando. (ed.) *Lazarillo de Tormes* Barcelona: Bruguera (1981)
- Piñero, Pedro. (ed.) *Lazarillo de Tormes y segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes por Juan de Luna* Madrid: Editora Nacional (1977)
- Valbuena P., Ángel. (ed.) *Lazarillo de Tormes en: La novela picaresca española* Madrid: Aguilar (1956)

BIBLIOGRAFÍA SUPLEMENTARIA

- Agustín, san. *Confessions* Paris: Société d'édition <<Les belles lettres>>(1969)
- _____ . *Confesiones* Madrid: Alianza (1997)
- Aristóteles. *Poética. Peri poihtikhz* Barcelona: Bosch (1996)
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI (1999)
- Barthes, Roland. et.al. *Littérature et réalité.* Paris : Seuil (1982)
- Bataille, Georges. *La oscuridad no miente* Madrid: Taurus (2002)
- Bataillon, Marcel. *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes* Salamanca: Anaya (1973)
- _____ . *Pícaros y picaresca* Madrid: Taurus (1982)
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale* París: Gallimard (1966)
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire* Paris: Gallimard (1955)
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico* Barcelona: Lumen (1991)
- Correa, Gustavo. "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana" en: Instituto Caro y Cuervo *Thesaurus*, Bogotá, Tomo XXXII (1977)
- Culler, (*Literary Theory. A very short Introduction* Oxford: Oxford University Press (s.f.)
- Curtius, Ernst. *Literatura europea y edad media latina.* Tomo I México: Fondo de Cultura Económica (1998)
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica* Barcelona: Anagrama (1997)
- _____ . *Lógica del sentido* Barcelona: Paidós (1994)
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia* Barcelona: Anthropos (1989)
- _____ . *Memorias para Paul de Man* Barcelona: Gedisa (1989)
- _____ . *La dissémination* Paris: Seuil (1972)

- _____ . *De la grammatologie* Paris : Minuit (1967)
- _____ . *Positions* Paris: Minuit (1972)
- _____ . *Psyché* Paris: Galilée (1987)
- _____ . *Demeure. Fiction and Testimony*. Maurice Blanchot *The Instant of my Death*. Stanford: Stanford University Press (2000)
- _____ . *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion (1980)
- Eikhenbaum, B. “Théorie de la <<Méthode formelle>>” en: Todorov, Tzvetan (comp.)
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura* Barcelona: Paidós (1996)
- _____ . *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard (1971)
- _____ . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós (1996)
- García de la Concha, Víctor. *Nueva lectura del Lazarillo. El deleite de la perspectiva* Barcelona: Ariel (1981)
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* Madrid: Taurus (1989)
- _____ . *Nuevo discurso del relato* Madrid: Cátedra (1998)
- Gómez, Antonio. *El niño-pícaro literario de los siglos de oro* Barcelona: Anthropos (1998)
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía” en: Loureiro, Ángel (comp.)
- _____ . *Mémoire et personne* París: P.U.F (1951)
- Herrero, J. “Reinassance poverty and Lazarillo’s Family: The birth of the Picaresque Genre”, *Publications of the Modern Language Association of America*, XCIV (1979), (v.pp. 876-886),
- Jakobson, Roman. *Lingüística, poética y tiempo*. Barcelona: Crítica (1981)
- _____ . *Essais de linguistique générale* Paris: Minuit (1963)
- Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* Paris: Seuil (1969)
- _____ . *Loca verdad* Madrid: Fundamentos (1985)
- Lázaro C., Fernando. “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca* Barcelona: Ariel (1983)
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico” en: Loureiro, A. (comp.)
- Loureiro, Ángel. (comp.) *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Monografías temáticas, suplementos Anthropos #29. Barcelona: Diciembre de 1991
- Mesa, Carlos. “Divagaciones sobre la literatura picaresca” en: Instituto Caro y Cuervo *Thesaurus*, Bogotá, Tomo XXVI (1971)
- Mukarovsky, Jan. *Signo, Función y Valor*. Santafé de Bogotá: Plaza y Janés (2000)
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía” en: Loureiro, A. (comp.)
- Platón. *La república* Barcelona: Altaya (1993)
- Rico, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral (1970)
- _____ . *Problemas del Lazarillo* Madrid: Cátedra (1988)
- Todorov, Tzvetan. (comp.) *Théorie de la littérature* Paris: Seuil (1965)
- Tynianov, Yuri. “La notion de construction” en: Todorov (comp.)
- Vega R. María. *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neorastotélica ante el Decameron* Johannes Cromberger (1993)
- Weintraub, Karl. “Autobiografía y conciencia histórica” en : Loureiro, A. (comp.)