

## LITERAL Y EL FRASQUITO: LAS CONTRADICCIONES DE LA VANGUARDIA

---

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario. - CONICET

**A** comienzos de 1973, poco antes de la aparición del N° 1 de *Literal* y bajo el mismo sello en el que fueron editados sus dos primeros volúmenes (Ediciones Noé), Luis Gusmán publicó su primer libro, *El Frasquito*, que alcanzó de inmediato una repercusión notable de críticas a la par que se convertía en un "suceso" en cuanto a ventas (tres ediciones en el mismo año). De acuerdo a la *intención transgresiva* que lo sitúa como texto de vanguardia, *El Frasquito* es una narración fragmentaria, discontinua, que nada comunica ni informa, en la que no se puede reconocer ningún mensaje, ningún compromiso con la "realidad". Un texto que *se quiere* extraño, ilegible según los códigos dominantes,

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una investigación sobre la *poética de vanguardia* del grupo *Literal*, que comenzamos con Analía Capdevila (cfr. el ensayo que escribimos en colaboración: "A pie de la letra: *Literal*, una revista de vanguardia", en *Revista de Letras*, 3, Fac. de Humanidades y Artes, Univ. Nac. de Rosario, 1984).

excéntrico en relación a los lugares admitidos por la institución Literatura. *El Frasquito* es una narración "buena para sorprenderse, buena para no entender"<sup>2</sup>, escribe Oscar Steimberg -por entonces colaborador de *Literal*- en una reseña destinada a subrayar y festejar el efecto de desconcierto al que apuesta el libro de Gusmán.

*El Frasquito* sostiene esa apuesta a favor del desconcierto y el extrañamiento del lector en el recurso a la *mezcla* de códigos y registros como estrategia compositiva. Letras de tango, crónicas policiales, diálogos de películas de Gardel, chistes soeces, lugares comunes del imaginario religioso popular, clichés léxicos y sintácticos del habla más vulgar se mezclan, fragmentados y desprovistos de referencia, con versos de poetas latinos, con tópicos y giros de estilo que recuerdan la literatura de Borges o de Beckett. Lo bajo y lo prestigioso, la cultura "letrada" y la popular se combinan, con una audacia calculada, y esa "hibridación", se supone, produce cada vez

---

<sup>2</sup> Oscar Steimberg: "Pretensioso como Juan Moreira", *Los libros*, mar.-abr. 1973, p. 36.

una figura monstruosa, irreconocible"<sup>3</sup>. Se supone, y aunque suponerlo, tal vez, no sea erróneo, entraña un equívoco que nos interesa señalar porque concierne directamente al modo en que en *Literal* se piensa a la lectura de los textos de "vanguardia", es decir, a la eficacia literaria de esos textos según las lecturas que pueden suscitar.

Para un lector "competente", la clase de lector que instituye *El frasquito*, lo monstruoso de las figuras que produce la mezcla resulta absolutamente familiar. Las "criaturas" discursivas de Guzmán, hechas de retazos, de restos heterogéneos unidos por una gruesa costura, se le aparecen como un avatar argentino (en la tradición de "El escritor argentino y la tradición") de ciertas experiencias narrativas de vanguardia que ya probaron su eficacia. *El frasquito* es una novela "buena para no entender", pero quien lo afirma -su "lector modelo"- es un entendido, alguien que transita cómodamente el "camino neblinoso" que es la narración de Guzmán dejándose guiar por el brillo de las "señales faulkerianas"<sup>4</sup>. *El frasquito* presupone, es decir, suscita, un lector que reconoce sus figuras como irreconocibles, que comprende que se trata de una narración incomprensible, que dice, sin conmoverse, sin sufrir el vértigo de la extrañeza, "este es un texto extraño". Y estos límites impuestos a la lectura no son más que el resultado de su adscripción a la estética de la mezcla dominante en *Literal*<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Daniel Link: "Sobre Guzmán, la realidad y sus parientes", *Filología*, 20, 1985, p. 205.

<sup>4</sup> Oscar Steimberg: *op. cit.*, p. 35.

<sup>5</sup> Desde la afirmación de un "ejercicio intransitivo de la literatura" que pone cualquier representación (popular o culta) en estado de variación continua, Sandra Contreras ciñó, con precisión, lo que la estética de la mezcla supone: "que los términos que entran en relación pueden siempre volver a separarse, que una distinción entre uno y otro -en tanto *uno opuesto al otro*- y que un re-conocimiento de uno y otro -en tanto *uno diferente del otro*-



Más acá de esos límites, en algunos críticos de espíritu decididamente conservador (que vinieron a encarnar inadvertidamente la contrafigura del "lector modelo", el campo de valores establecidos contra los que se identifican los proyectos de vanguardia), la aparición de *El frasquito* despertó violentos rechazos e impugnaciones. En una nota publicada en *7Días*, Nora Dottori se refirió a él como un "texto elitista, pretencioso, deliberadamente críptico"<sup>6</sup>. Entre los escritos que los miembros del grupo publicaron para salir al cruce de esas reacciones

siempre es posible" ("Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición", *Paradoxa*, 7, 1993, p. 43) y la forma en que esos supuestos determinan el sentido de la lectura como reconocimiento de la identidad de los términos diversos que la mezcla -sin atentar contra su identidad- reúne.

<sup>6</sup> Citado por Oscar Steimberg: *op. cit.*, p. 35.

y apoyar tácticamente la irrupción de *El frasquito* en la literatura argentina (la jerga militar viene impuesta por la perspectiva de la "vanguardia"), nos interesa en particular el ensayo de Germán García "El frasquito: una novela familiar". Como García ocupaba un lugar de relevancia dentro del Comité de Redacción de la revista (se convertiría en Director en el No. 4/5), imaginamos que su interpretación de la narración de Gusmán, las condiciones y los límites de esa interpretación, son representativos de la lectura que se hacía de esa narración en el interior de la revista y, fundamentalmente -sobre este tópico queremos extendernos- del uso que daba *Literal* al psicoanálisis en la lectura de los textos literarios.

¿Cómo interpreta García ese anti-relato que parece conmover cualquier certeza, a devolver la literatura -como se dice en *Literal*- a "aquel lugar que nunca debió abandonar: el de la incertidumbre" (No. 4/5, pág. 175)? El conjunto de la interpretación se condensa en una frase que el ensayo no hará luego más que desarrollar: "*El frasquito* es la narración de un mito individual, que se recorta sobre la trama de una novela familiar"<sup>7</sup>. A la vez que dice el valor de lo extraño y lo incierto como valores constitutivos del texto, la lectura de García los niega remitiendo masivamente el texto -según una técnica que recuerda la de la exégesis alegórica<sup>8</sup>- a las certidumbres y a las familiaridades del saber psicoanalítico. Lo fragmentario y lo discontinuo, destinados a producir un efecto de incertidumbre en lectores habituados a que se les cuente una historia del principio al fin, desaparecen cuando lo narrado se ordena según la lógica del mito individual del neurótico (un saber tan convencional como cualquier otro); la ilegibilidad se resuelve entonces en

reconocimiento de los episodios de la novela familiar. Como el mito individual del neurótico -según nos enseña García- "enuncia lo *inefable*, para responder a las preguntas fundamentales sobre la diferencia de los sexos, el origen de la sexualidad, de la culpa, de la vida", y como el relato de Gusmán es la narración de ese mito, la ocurrencia del protagonista de que en el interior de su madre hay una planta carnívora debe interpretarse como una "visión de Medusa [que] muestra que la respuesta a la pregunta por la diferencia de los sexos es la castración (en la madre)", y, de acuerdo a esa estrategia hermenéutica, en el episodio en el que el protagonista masturba a uno de los "Pepes" que lo masturba y acaba por primera vez hay que reconocer que "la respuesta a la pregunta por el origen de la sexualidad es una *seducción homosexual*".

El ensayo de García dice que *El frasquito* es una narración extraña, porque sus secuencias "se alternan de la manera *deseada*", sin someterse a las convicciones del verosímil realista (por eso los personajes mueren todas las veces que sea necesario). Pero lo que muestra, sin decir -por el modo en que dice lo que dice-, es que esa extrañeza no es tanta, que se trata, en todo caso, de una "extrañeza convencional", fácilmente reconocible para aquel que disponga de los rudimentos del psicoanálisis (que es, precisamente, un saber sobre los encadenamientos verbales según la lógica del deseo). Por la fuerza de los conceptos psicoanalíticos, la supuesta *potencia de negatividad* de *El frasquito* (que lo señala como texto de vanguardia) se transmuta, en la interpretación de García, en afirmación del *poder explicativo* del psicoanálisis.

El saber psicoanalítico no es un saber entre otros. En él, como en la literatura, la falta de un sentido y el agotamiento de la comprensión son, antes que un obstáculo o un síntoma de debilidad, la condición de posibilidad y el recurso más potente para la invención. Pero

<sup>7</sup> Germán L. García: "El frasquito: una novela familiar", *Nuevos Aires*, 10, may.-jun. 1973, p. 79.

<sup>8</sup> Cfr. Alberto Giordano: "Lo viejo y lo nuevo", en *La experiencia narrativa*, Rosario, De. Beatriz Viterbo, 1992.

cuando se erige al psicoanálisis en norma, en "discurso tutor", la literatura, que vive de la ruina de cualquier autoridad, muere. Nada queda de su poder de sorpresa, de su poder de inquietud. El conflicto de poderes entre el psicoanálisis y la literatura tal como acontece en el ensayo de García es efecto de un cierto uso del psicoanálisis, un uso que se sostiene en una *moral militante* que convierte al saber en doctrina y a la crítica en aplicación o en divulgación. Ese uso "militante" bloquea la *política literaria*<sup>9</sup> que *Literal* afirma en sus mejores momentos en tanto niega, de hecho, la eficacia de la incertidumbre, instalando al psicoanálisis en el lugar incommovible, desde el que todo se explica, de *valor superior*. Esa moral determina que los textos de vanguardia vayan acompañados de una crítica realista, una crítica que reencuentra en la literatura, aún en la que declara ilegible, una interpretación convencional de alguna realidad (una interpretación de lo familiar sujeta a las convenciones psicoanalíticas, en el caso de *El frasquito*).

El N° 4/5 de *Literal* se abre con un texto titulado "La historia no es todo", que es la respuesta polémica a la caracterización de la revista escrita por Andrés Avellaneda en el N° 120 de *Todo es historia*. Avellaneda sostiene, entre otras cosas, que en la revista se emplea al psicoanálisis como "explicación" de la literatura. *Literal* discute esa caracterización, apelando a unos argumentos ingeniosos pero poco convincentes. Un comentario detenido del ensayo sobre Macedonio Fernández publicado en el N° 1, o del ensayo sobre *Sebregondi retrocede* publicado en el N° 2 -si no alcanzase con la

<sup>9</sup> Para una caracterización de esta *política*, que en *Literal* se afirma -ocupando el lugar del "insoportable", del que jugando hace presente lo *inaudito* del juego- contra toda "política de la felicidad", contra toda política que reprime lo posible en nombre de lo real; cfr. Analía Capdevila y Alberto Giordano: *op. cit.*

evaluación del ensayo de Germán García sobre *El frasquito* que acabamos de intentar-, probaría que la caracterización de Avellaneda acierta, si no con el conjunto, con uno de los aspectos (menos afortunados) de la crítica literaria practicada en la revista.

Otra de las puntualizaciones de Avellaneda, que *Literal* convierte en crítica cuando la reproduce desde el lugar de quien acusa recibo (aunque sin dar, nuevamente, una respuesta convincente a la supuesta crítica), nos permitirá determinar otro aspecto de la contradicción que limita los efectos "de choque" de la política literaria de la revista. Se trata también aquí de una discordia entre lo dicho (lo que se *pone* frente al lector) y el modo de decirlo (lo que ese modo *presupone*), una discordia en la que se revela, contra toda política de la literatura, contra la afirmación de una ética de la diferencia (como la que *Literal* sostiene en sus mejores momentos), la persistencia de un gesto clásico: la subordinación de la estética a la moral.

"Es esta -dice Avellaneda, refiriéndose a la literatura del grupo- una literatura 'prologada', como si se sintiera necesario explicar y ubicar la ininteligibilidad -intencional- que aflora frecuentemente en los textos." Avellaneda piensa en el epílogo que Leopoldo Fernández (seudónimo de Germán García) escribió a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini y en el prólogo de Ricardo Piglia a *El frasquito*. Aunque Piglia nunca formó parte del grupo *Literal*, su prólogo ("El relato fuera de la ley") debe leerse como una jugada táctica que cobra valor dentro de la política sostenida por el grupo en tanto ese prólogo, no importa quién lo firme, acompaña, anticipándose a su acontecer, toda lectura de *El frasquito*. Aunque su autor sea Piglia, ese prólogo está donde está, produciendo los efectos que produce, por decisión de Gusmán, autor de la narración a la que este prólogo sirve de presentación. (Por eso, una década más tarde, cuando Gusmán piense su literatura desde una perspectiva diversa a la del vanguardismo,

cuando ya no se identifique con la "idea 'intencional' de literatura transgresiva"<sup>10</sup>, decidirá suprimir el prólogo de Piglia y acompañar la reedición de *El frasquito* con un prólogo propio en el que dejará constancia de su descreimiento en "una literatura maldita que encuentra su razón de ser en la intencionalidad"<sup>11</sup>.)

En el último párrafo de su prólogo, Piglia enfatiza los efectos transgresivos de la narración de Gusmán: *El frasquito* -afirma- "quiebra los verosímiles" de la llamada literatura "popular", no responde a los "códigos transparentes de una legibilidad" sino que los cuestiona, emparentándose, por una vía oblicua, "con cierta corriente marginal de la literatura argentina". Como el interés está puesto en afirmar el valor de lo extraño a los códigos de verosimilitud (lo todavía legible), en afirmar el valor de un texto incierto, inaudito, desatinado -como se quiere en *Literal*- a "producir en algún lugar virtual nuevas formas de leer" (Nº 4/5, p. 169), las palabras que sirven de presentación a ese texto deberían no sólo sostener, sino también sostenerse a ellas mismas en la afirmación incierta de la que se supone ese texto es la ocasión. El prólogo *justo* para una narración incierta debería poder *transmitir* la incertidumbre que ese texto imagina en su origen y su horizonte, encontrar medios para que la potencia de inquietud con la que ese texto corroe los sentidos convenidos se multiplique. Un prólogo tal, antes que proponer una lectura de ese texto incierto, debería limitarse sabiamente a despejar los obstáculos (cualquier evidencia) y a construir, por la fuerza siempre renovada de la incertidumbre, las condiciones para una lectura por venir. Pero poco encontramos de esto en el prólogo de Piglia, el prólogo que Gusmán

propone como una lectura conveniente de su narración.

Un texto incierto reclama una lectura de ensayista, la lectura de alguien que escribe para saber qué ocurre en ese texto, para experimentar lo que todavía no sabe. De acuerdo a su modo de practicar la crítica (una retórica de la certidumbre), Piglia escribe lo que ya sabe, escribe porque sabe, y convierte el texto incierto en texto conocido (texto que el lector -ahora avisado-podrá re-conocer). Gracias al ejercicio de una inteligencia que por momentos se torna brillante, Piglia disuelve la rareza que *El frasquito* inflige a los lectores proponiendo un conjunto bien ordenado de certidumbres acerca de su sentido.

Piglia comienza por reconocer el carácter enigmático de la narración para afirmar de inmediato que en ella hay un "único enigma" en juego: "el 'misterio' de la paternidad". Un misterio único, bien definido, que en verdad poco tiene de misterioso: ese misterio está construido de acuerdo a una lógica convencional, la lógica económica del "equivalente general". Según Piglia, en *El frasquito* el padre funciona a la vez como génesis y como resultado de todos los intercambios simbólicos, los regula desde afuera, desde un lugar incommovible, no susceptible de sustitución; es el "fundamento del valor"; dona el sentido e impone la ley. Esta lógica de la paternidad, que despliega en sutiles argumentaciones, le permite a Piglia explicar "la razón del relato", "la razón del texto". Antes de que lea, antes de que reciba el impacto de la escritura vanguardista de Gusmán, de que caiga en la fascinación de lo ilegible, el lector es advertido de que ese juego que se le aparecerá como desconcertante es en verdad un juego *razonable*. Ese juego que obedece a una lógica, en la que convergen elaboraciones del marxismo y del psicoanálisis (saberes consistentes, de reconocido prestigio), y de acuerdo a esa lógica, que él exhibe por una estrategia múltiple de autorreferencia, en *El frasquito* se pueden leer,

<sup>10</sup> "Entrevista a Luis Gusmán", *Pie de página*, 3, verano 1984-1985, pág. 16.

<sup>11</sup> Luis Gusmán, "Prólogo" a *El frasquito y otros relatos*, Buenos Aires, Legasa, 1984, p. 14

según Piglia, diversas teorías: del intercambio sexual, del intercambio económico, de la producción literaria. El texto raro, antes de serlo, se convierte por obra del prologuista en texto sabio.

En *Literal* se apuesta a la transgresión, se escriben textos que buscan, a fuerza de *negatividad*, descomponer las certidumbres de la literatura. Narraciones, como *El frasquito*, que son "no narraciones"<sup>12</sup>. Pero el modo en que se realiza la apuesta, los gestos con que se acompaña la jugada, le restan a veces efectividad. La negatividad es, para los escritores de *Literal*, el destino de toda palabra auténtica, de toda palabra que se sostiene por su propio peso (ella va, necesariamente, contra los sentidos convenidos); pero cuando ocupan el lugar del crítico, la negatividad es también para estos escritores un objeto de afirmación. Es un *acto* que perturba las evaluaciones, que nos precipita vertiginosamente hacia el vacío de la falta de fundamento, y, a la vez, un *valor* que se afirma explícitamente, que se declara. En *Literal* se afirma directamente ("es esto, esto que hay que leer así") el valor de lo negativo, el valor de lo que resiste a toda afirmación directa. En esto consiste la contradicción que resta fuerzas a su política de la literatura. La negatividad, que es fuerza de descomposición, se convierte en objeto de afirmación, en certidumbre, en fundamento. La literatura pierde su lugar, aquel que nunca debe abandonar. "La 'perversión' -dice Piglia, a propósito de las escenas narradas en *El frasquito*- hace del exhibicionismo su respaldo moral"; la transgresión -diremos nosotros, a propósito de la política vanguardista de *Literal*- hace de la *intencionalidad* su respaldo moral.

En este punto nos detenemos, provisoriamente. El conflicto que se plantea en *Literal* entre una *política de la incertidumbre*

(una política de la invención, del cuestionamiento radical) y una *moral de la transgresión* nos lleva a formular una pregunta que quedará sin respuesta hasta que podamos ceñir los problemas en que se despliega: ¿los proyectos de vanguardia, en tanto proyecto, suponen necesariamente una moral que limita, a priori, los alcances de la experimentación?



<sup>12</sup> Juan Carlos De Brasi: "La muerte compra sus máscaras en el mercado", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de ago. 1975, p. 5.