

Proyectos de lectura: *Tartabul*



Horacio González

Universidad de Buenos Aires

Viñas se sentaba en las mesas –fueran las del profesor en su clase, las de los encuentros con amigos en el bar, fueran las del conferencista o las del conversador- y solía poner su reloj delante suyo. El adminículo, con sus correas agrietadas y su amarillento cuadrante, no cumplía funciones específicas, pues el tiempo de Viñas no parecía estar regulado por la modesta suma exterior de minutos –esto es, aquello vagamente representativo de un orden social compartido. Era el gesto de alguien que desafiaba precisamente ese conglomerado físico de duraciones administradas. Pero a la vez, era el recuerdo de algo apreciable y obvio, del orador en su tribuna, el decidor de cosas públicas para el que la gestión del tiempo tiene un sentido de caballerosidad y admisión republicana de voces múltiples, a la espera de su propia intervención.

Pues bien, en un tiempo eran así las novelas de Viñas hasta que con *Tartabul* terminó de quebrarse todo, como en las fábulas revolucionarias en donde los rebeldes disparaban contra los relojes públicos. Sin embargo, el Viñas de *Tartabul* seguía sacándose el reloj de la muñeca y depositándolo junta a pocillos de café y lapiceras casuales. Vaciados los gestos, quedaban con su pellejo recordatorio, mientras Viñas iba inventando un género rememorante que era único y a la vez imposible. Muchos escuchamos hablar a Viñas, luchando quizás inútilmente por disimular esos monólogos insondables con una apariencia de diálogos que, entendiéndose a fondo los artilugios del habla, con él eran deliciosamente improbables.

El trabajo mayor de Viñas consistía entonces en los distintos recursos por los cuales se expulsa –para siempre, pero ¿adónde?– los nexos habituales de la gramática que rigen el orden cósmico entre los diversos enunciados y períodos de la escritura (y del habla, en una fusión entre ambas que era “inquietante”, para tomar uno de sus vocablos registrados). Pero algo más, porque no solo eliminó la gramatología de su escritura sino que su conversación –su voz– se hizo cada vez más alegórica, con alegorías de cuya clave no se disponía, y si él la sabía, confiaba en que sus interlocutores no preguntarían nada, lo que hubiera equivalido a instarlo a contar su vida de otra manera, como un hombre burgués lineal y conciliado con sus desdichas, lo que él no era.

Tartabul está hablado de esa manera, como en una caverna filosófica en la que todavía no hubiera ingresado el lenguaje articulado y los que salieron al mundo exterior no hubieran traído sino graves novedades que aconsejaban seguir de ese modo, pues afuera reinaba una simulación de lenguaje sin llagas, que no correspondía a la mejor de las hipótesis disponibles en ese sórdido aguantadero platónico: seguir monologando con trozos rotos y dispersos de lo que en algún momento fue el arquetipo

de la conversación ideal. La idea de que hubo otro momento –no otra vida, sino un tiempo anterior extinguido del que solo quedan restos–, otro momento que nos deja detritus de una conversación con un modesto sentido –inteligible, desde ya–, es la idea viñesca. Toma entonces los fragmentos dispersos, peñascos de kriptonita hablada por seres fantasmales, que buscan reconstruir alguna manera de hablar con balbuceos, preguntas y contrapreguntas tan lastimadas, que estamos ciertos al decir que *Tartabul* es el descenso al tartamudeo infernal del lenguaje para poder recrear el mundo más feliz en que podía ponerse un reloj para donarle al perspicaz conferenciante la idea de su emplazamiento temporal explícito. Tranquilidad que *Tartabul* no tiene. Es la apoteosis del tartajeo, el implícito y de la ausencia de sentido secuencial en los diálogos. Rompecabezas de un mundo en la que ya nadie es demasiado infantil como para detenerse a buscar la clave o la paciencia que rearme esas piezas sueltas, desconsoladas, girando alrededor de un vacío.

¿Cómo comienza el lenguaje? De algún modo, una conversación casual y sin prevenciones –donde varios participantes largan un sedimento descuidado, brusco–, revela bastante bien la trama volcánica de donde sale el lenguaje: su frenesí. Viñas empleaba a menuda la palabra *vehemencia*. Como todo en él, había un tono irónico y desencantado en la expresión. Todo vocablo que usaba salía como si dijéramos de esa trama pringosa, otra palabra-cosa que estaba en su lengua, impregnado de un dolor intenso. Las palabras lo hacían sufrir y las hacía emanar de una fuente atormentada, rescatadas para su uso civil pero sin ocultarles su inmersión permanente en una gelatina crasa, en su propio simulacro. *Tartabul* está recubierta –es que toda esta novela está recubierta, es una sucesión de coberturas de historias, estocadas verbales, repreguntas incesantes, torsiones enigmáticas de una lengua que parece un automatismo surreal–, de babas idiomáticas.

Todo su sentido podría esconderse en una manifestación oscura de voces eróticas, cuerpos omitidos (puesto que solo está la voz), pero imaginados en ludibrios a veces más que insinuados. Pero el flujo carnavalesco del hablar de los personajes –Tartabul, Chuengo, Moira, Pity, el Griego–, remeda un circo con sus bufonías trágicas. Los propios nombres de los personajes parecen máscaras –lo son en verdad– de funámbulos en los que late el mendrugo interno de los diálogos de los 7 locos: la mofa por el mismo hecho de estar hablando, el sufrimiento mismo de la hablar, el habla como máscara del padecimiento. Todo es un amplio y violento titeo, concepto que Viñas había aislado en sus trabajos de crítica literaria para señalar el modo de deshonor arteramente a los inferiores. En *Tartabul* hay titeo, no obstante, sin que nadie sea inferior. Excepto que se remedan, se chasquean, se escarnecen, se zumban –Oliverio Gironde abre absurdamente la novela–, a sí mismos.

Enmascarada, la novela encierra su propia aventura joyceana, en por lo menos los reventones internos de la escritura rememorante; pero también hay otra burburja titilantemente encerrada en *Tartabul*, que por momentos parece una extremación humorística de ciertas descripciones de Lezama Lima en *Paradiso* –orfebrerías místicas sobre objetos, animismos que en Viñas son concesiones a la ironía o al fastidio con el que se recarga el conversador aunque cercanas (¿barroco Viñas?) a la cosmología lezamiana. De ahí las comillas, habituales, en ciertas frases que no se sabe ni quién las dice ni si forman parte de un entumecimiento general del discurso que no debiera estar ahí. Viñas se molesta con lo ya dicho, pero es necesario seguir diciendo en un falso presente absoluto, que de repente hace aparecer aquellas comillas en intercesiones que revelan algo que dice alguien miles de años antes, pero está allí como frase estereotipada que se puede seguir escuchando una vez más: ¿no es que son así los verdaderos diálogos? Solo encierran un monólogo enloquecido que disimula su deshilachamiento con la invocación de varios personajes, que remitirían, porque no, al mansillesco “conversando conmigo mismo”. Viñas conversa consigo mismo a través

de álteres femeninos y masculinos, y desciende hasta las fuentes turbias del lenguaje, al que hace recorrer su propio arco secreto, desde la delicada obscenidad siempre flotante hasta la sensación flotante en todo momento, de que se trata de discusiones irresueltas con casi todos los personajes de una historia intelectual transcurrida, apenas velada por alusiones nerviosamente imprecisas, hasta que aparecen no pocos nombres propios.

Tomemos el caso de Daniel Hopen, personaje cuyo apellido Viñas escribe sin hache: grafía equivocada. La discusión en el Tortoni sobre la lucha armada entre el Tapir y Daniel Hopen es amarga, se confronta una idea militarista de la política con la idea del coraje un tanto jauretcheana que tiene Viñas, todo ello contado con los entrecruzamientos que sostienen *Tartabul*: una serie de mosaicos partidos y voces que entrañan sentencias que se van apilando, como salida de un diccionario que ha mezclado la secuencia normal del alfabeto, el nexa entre texto central y nota al pie y tronchado frases que quizás aparezcan como continuación inesperada en algún lugar donde ya su origen quedó perdido. La memoria como urdimbre actuante pero fracasada, es decir, una elegía en la que el llanto es la cuerda interna que recorre todos los dichos, sin abandonar ni el consuelo de la parodia ni el aire circense que es el “revés de la trama” que Viñas ahora ha convertido en un tapiz del cual ya no sabemos que está al derecho y que está al revés.

En *Tartabul* está sepultado el sistema de nexos histórico narrativos que habitualmente sostienen una novela –o que por lo menos sostenían las de Viñas de sus comienzos, y sin duda *Los dueños de la tierra* u *Hombres de a caballo* mantienen un equilibrio entre acciones, escenas, cuadros vitales, diálogos o conflictos que se atienen a lo que *Tartabul* ya consagra como elementos a ser sumergidos en capas soterradas de la conciencia hablante: todos son espectros que teclean una epistolografía negra. Son epigramas que actúan como reliquia moral, las verdaderas acciones a golpes de sarcasmo lamentativo, seguidos de todas las menciones posibles a un sarcasmo redentor por la vía de lo irrisorio. Una cuestión amorosa que contiene un comentario sobre el *linimento Sloan*, a modo de darle un colofón despechado, grotesco. Esta escritura que remeda telegramas apócrifos o el acto de pegar obleas engomadas en una pared con palabras-talismán –modismos o “ademán” que le atribuye a Sarmiento como vivacidad corporal de la escritura–, deja el sentimiento de que solo así hablan los sobrevivientes y solo así se sobrevive, hablando en el descuartizamiento de la memoria. O con la memoria descuartizada.

Montaje de cartas perdidas, viñetas, inscripciones en los carros, recorrido autobiográfico en círculos aflictivos o fraseo sin retornos que se entrecortan con una parodia al hablar de la gran ciudad –decir, por ejemplo, la palabra “Apart-hotel”–, que en el oído fino de Viñas suena como un escándalo idiomático... a ser perdonado. *Tartabul* perdona. Es una enciclopedia deshojada, cuyo personaje Tartabul, tomado del interior mismo de la literatura argentina (está en *La Bolsa* de Martel, pero probablemente represente la idea de que el testigo siempre tiene o debe tener algo de payasesco sino quiere tomarse en serio el martirologio de serlo). Idea cíclica de la historia –fin de siglo XIX, fin de siglo XX, los “últimos argentinos”, idea mesiánica que trata como “requisitoria y fellatio”; con alusiones en el borde de la agonía, asomando apenas una pizca que permite rescatarlas de la correntada, de la pérdida de sentido, si se comprende que estamos ante un manual de retórica que prefirió romper las ataduras con cualquier pedagogía u orden explicativo. Viñas marchó así hacia el anarquismo de la letra, al collage anunciado de una locura que en literatura significa un acto voluntario, un proyecto de salvación personal como sobreviviente que solo guarda en su memoria un conjunto de retumbos de sus frases anteriores y las recombina como un poseído.

Los monólogos son lo que queda de diálogos remotos, quizás sucedidos, ya destrozados, con secuelas de barroca obsenidad y claves encubiertas, en cierto aspecto, de un confeso marechalismo. Situación rememorada entre Tapiro y Moira: *“Le hablé de Tupac-Amaru. La plaza del Cuzco, Moira. Que yo había visitado. De los caballos tironeándolo. “Nada, Moira se impacientaba”. Y de los brazos arrancados... y de los... (ahora monologará Moira) De todo lo que me hablaste, es asunto de otros. Y del dolor –perdón, perdón– del que empezamos a hablar en primera persona. Qué infierno ni que Tupac-Amaru. Yo, Tapiro. Yo: dolor. Mi cuerpo, siempre y vos te lo sabés de memoria, me jodió toda la vida. Yo. Cuerpo, Tapiro. Yo. Una superficie de carne.”* El método está plenamente presente, totalmente circuncidado por el juego entre un plano y otro de la conversación, en los que nunca decidimos si estamos hablando de la historia o de nuestro yo, o en todo caso, de la imposible razón que sensatamente nos obliga a mantener circuncidado el Yo, pues solo promete –por lo menos en Viñas–, el desemboque en el cuerpo, las superficies de carne, lo que hace de esta narrativa un arte ambicioso de la memoria. Memoria histórica y corporal, memoria personal y memoria del país en la tradición de la “evocación de las sombras” para entender una tragedia. Viñas lo hace elegíacamente, sin programa político ni descripción de caracteres humanos en tanto caracteres sociales, como en Sarmiento. Subsiste la cuerda biográfica, pero descuartzada, como Tupac Amaru, como monólogo que tiende a perder su sostén gramatical y esparcir sus piezas de planeta roto.

Esta experiencia de escritura mitológica, libertaria y basada en un proyecto de hermetismo esclarecedor –éticamente formulado: se trata de renovar la persona moral del intelectual desolado– exige nuevos lectores. Sería fácil decir que apela al lector capaz de ver desciframientos detrás de cada embozo –a pesar que la novela esta cubierta de nombres reales que rodean a los arquetipos gran-viñescos: Tartabul, Griego, Tapiro, Moira, Pity–, por lo que más adecuado sería pensar que el lector de esta novela debe construir un proyecto de lectura desacostumbrado, mítico e insultante. Debe ser también, como lector, un lírico fracasado capaz de extraer del infortunio los pedazos candentes de la reconstrucción de la vida, ergo, de la literatura.