



Piedras 1664, 2^o "E"*

Autor:
Monteleone, Jorge

Revista:
Boletín de reseñas bibliográficas

1997, 5/6, 151-155



Artículo



PIEDRAS 1664, 2º "E"*

por Jorge Monteleone

Retorna esta imagen: estoy frente al edificio de la calle Piedras 1664, voy al departamento E del segundo piso. Una construcción espaciosa, clara, de los años cuarenta. Hay largos pasillos, escaleras anchas. No sé por qué, si sólo debo subir dos pisos, el acto se parece a esa litografía de Piranesi llamada *Subiendo y bajando*, en la que unos personajes diminutos caminan y caminan, suben y bajan, dan un número indefinido de pasos en escaleras que se abren a un segundo nivel, que se abre a otro y a otro que, inadvertidamente, se halla en el punto de partida. Sólo que en el edificio de la calle Piedras hay sol y se oye un vago bullicio de escolares. Yo mismo soy una especie de escolar: voy a mi clase de alemán. El profesor me abre la puerta. Estoy en una habitación dominada por bibliotecas altas. Mi vista, como siempre, la recorre y se fija en un conjunto pequeño de seis libros de color turquesa: son las obras de Rilke. Luego estamos sentados a una mesa, profesor y alumnos, y del principio al fin de la clase tomamos mate. El profesor escribe sus ejemplos con un lápiz negro al que invariablemente se le rompe la punta. El profesor tiene unos ojos húmedos, de atención lúcida. Estas minucias son ahora como talismanes. El profesor se llama Ramón Alcalde. Soy el último en irme. El profesor se apresura a mostrarme el número uno de *Paradoxa*, que tiene sobre el escritorio. "¿Conocés esta revista?" me pregunta. No la conozco. "Es excelente. La hace gente de Rosario, tenés que hablar con ellos", me dice. Entonces abro este número ocho de *Paradoxa* y leo en la última página la carta de Ramón Alcalde, donde relata lo que acababa de hacer allí. Leo: "Entre la gente conocida (amigos, alumnos, algún periodista decente -no es totalmente oxímoron-) empecé a hacerla circular, como también en algunos parajes menos poluidos de la Carrera de Letras". Verifico los datos que certifican la veracidad del documento -así figura la carta en la revista: en la sección "Documentos", luego de las traducciones de Barthes inédito en castellano. Catorce de junio de 1987, firma: R. Alcalde, Piedras 1664, 2º E.

* Presentación de la revista *Paradoxa*, 8, Rosario, 1996. Texto leído en la ciudad de Rosario el 13 de diciembre de 1996.

Debo decir que leí la revista desde esa carta, a partir de esa carta, como si fuera un origen de lectura, pero en el umbral mismo de la imagen que retorna. Como un agua muerta lo ha impregnado todo y asisto a la extrañeza de la coalescencia. De pronto, la serie de ensayos se me vuelven una especie de cartas, como la otra. Cartas en cuya prolija argumentación, que apenas disimula una cierta fiebre de la inteligencia -como esas enfermedades de un trópico imaginario que aúnan la obsesión a la lucidez y la fantasmagoría a la razón-, surgen de pronto precisas explicaciones de la imposible imagen que retorna, la imagen que comienza en el edificio de la calle Piedras.

En su ensayo "Discurso sobre el amor" Sergio Cueto hace una lectura sesgada de *La invención de Morel*, como una alegoría de la relación amorosa. Halla cuatro rasgos básicos de una filosofía del amor. El primero corresponde a la vulgaridad del amor, a la cual se pliega "para afirmarse como la lejanía inaccesible de lo vulgar" (p.9). El segundo, corresponde a la negación del mundo, por la cual la amada misma se vuelve una eterna ausente en ese estar más allá del mundo. El tercero, a la irrealidad de la amada, ya que sólo un irreal puede irrealizar el mundo. El cuarto, se corresponde a la ausencia de relación como modo de relación amorosa infinita, a partir de la muerte de los amantes que se sitúan en un más allá. Si considero, en primer lugar, que la experiencia amorosa es una apoteosis de la experiencia, una celebración de las sensaciones y un éxtasis del deseo, y luego descubro en cada rasgo señalado por Cueto la sucesiva desaparición, la continua irrealización, podría concluir que, en verdad, no hay experiencia amorosa ni hay, siquiera, experiencia, si hay duración. Ya que toda experiencia, por intensa que sea, muere para convertirse en su imagen: sólo entonces recuperaría su duración. La condición última de esa imagen durativa consiste en que la muerte habite indefinidamente la experiencia de la cual nació. De ella sólo quedan vestigios materiales, algunas líneas, algunos libros, algunas casas o, apenas, los vagos y efimeros daguerrotipos del ensueño diurno: las vulgaridades a las que nos acostumbramos con distracción y lamento.

Con el ensayo de Darío González, "Última aproximación a la imagen" mi sospecha se perfecciona. En una lectura que es complementaria de la de Cueto, González observa, al leer *La invención de Morel*, que el único espacio en el que podría determinarse la posibilidad o la imposibilidad del amor es el de la imagen. Al afirmar la realidad de la imagen, al afirmar que la amada -y ahora podríamos decir la experiencia del amor o, simplemente, la experiencia- debería reconocerse en esa imagen, se abre la posibilidad para que esa espera de un reconocimiento equivalga a "la espera de un alma". Un alma que venga a reunir la fuga precipitada de las sensaciones. El sujeto debe irrealizarse en la imagen para ingresar en el

espacio de una espera infinita. Agrego que esa espera es la única posibilidad de duración: esa espera es la muerte. ¿Y acaso vivir en la imagen, entregarse a la imagen no es, inversamente, vivir la anticipación de lo que nos espera, el núcleo irradiante del fatal desapego? De hecho, Pasolini había pensado, de algún modo, en esa inversión: sólo gracias a la muerte, decía, nuestra vida puede ser expresada. Lo recuerdo otra vez: con la muerte, el continuo de la vida desaparece, pero a cambio tenemos *un sentido*. El montaje es al film lo que la muerte a la vida y, asimismo, el tiempo cinematográfico no corresponde al continuo de la vida, sino a la vida después de la muerte.

La confluencia de la vida y la muerte en la imagen artística alcanzó una aguda sensibilidad en Poe, razona Juan Pablo Dabove en su ensayo "Edgar Allan Poe: el arte de Horror", donde analiza el cuento "El retrato oval". Esa fábula ha llevado las cosas al extremo. Leo: "la posibilidad de la Vida, para el Arte, precisa y literalmente, es la Muerte". Cuando la imagen comienza a irradiar Vida, ha ocurrido antes la Muerte como condición u origen del Arte. La imagen afirma simultáneamente la Vida y la Muerte. Y algo más: la imagen aparece como una zona neutral, un sitio en constante desplazamiento entre el más allá y el más acá, el "retornar sin lugar". De un modo sigiloso, por esa apresurada lectura de lo que persiste al razonamiento, creo comprender por qué se adelgaza y se borra en mi agenda la dirección que reproduce la carta de Ramón Alcalde en la página 126: Piedras 1664, 2º E. La imagen retorna sin lugar, pero dramáticamente, como en un escenario donde se representa el recuerdo de unos gestos y se oyen unos ecos sin voz. Ahora comprendo por qué nunca llego al departamento o llego, en verdad, mediante un número indefinido de pasos, de escalones: un número tan indefinido y variable que sólo explica una innumerable postergación. No es un lugar lo que retorna en la imagen: retorna una apertura, un hiato, lo que ha quedado abierto en el espacio de la vida como la huella de un muerto. A tal punto que, a veces, imagino lugares, como el de la calle Piedras, en una semipenumbra donde aguarda la plenitud de los objetos que alguna vez entraron en el campo de visión: la alta biblioteca, los volúmenes, las lámparas, los lápices, el polvo, el escritorio. Todo está allí, todo está allí todavía, día y noche, ahora mismo, ayer, mañana, todo está allí, pero *vacante*.

Cuando leo el ensayo de Alberto Giordano, "Manuel Puig y la fascinación del mal gusto" pienso en esto, otra vez, de un modo oblicuo. Pienso en lo que declara: el misterio de una intimidad extraña. La imagen suspendida posee una fuerza hipnótica: en esto radica su fascinación. De pronto la imagen es efecto de un mal de ojo, de una visión que se apartó y, sin embargo, continúa fijada. Eso mismo ocurre con la imagen que retorna y cuya familiaridad nos la vuelve cercana y, a la vez, irremediabilmente bizarra. Pienso de un modo oblicuo, dije, lo que escribió

Giordano, y no creo traicionarlo. En éste, como en otros ensayos de Giordano, siempre hallo algo que nunca adivino si es deliberado -lo cual no importa, ya que tiene toda la fuerza de una voluntad. Lo que me interesa no es tanto el tema ni los argumentos de sus ensayos, es decir, lo que aparenta ser su verdadero núcleo. Todo ello, por supuesto, es admirable: corresponde a elecciones críticas cada vez más refinadas y rigurosas, siempre a contracorriente de lo establecido, en una prosa de extraordinaria nitidez. Me interesa más o, mejor dicho, me fascina, aquello que Giordano afirma al sesgo de su tema: su pudoroso centro secreto. Es decir, no tanto lo que afirma sobre Puig, sino lo que dice *a través* de Puig. Lo advierto en ese fenómeno que corresponde a la fascinación por algo irresistible -aquí, el “mal gusto”, formas que misteriosamente se apropian de una conciencia y que a la vez se viven en una intimidad extraña y una distancia íntima. Si ocurre en Puig, más me interesa aprenderlo de Puig.

O aprender -tal vez, reconocer- “La lógica del continuo”, que analiza Judith Podlubne en César Aira. Mediante una rápida transposición, me ayuda aquí a descubrir lo infundado de la imagen y, a la vez, su inestabilidad de pasaje. La ley del continuo guardaría relación con el movimiento de lo imaginario: “siempre más allá de sí mismo y ni siquiera allí”, leo. Y acaso ese movimiento renueva además la condición inexplicable de la imagen: su inutilidad, el vacío que la vuelve contingente.

Luego, el ensayo de Juan Ritvo, “1885, irrupción del decadentismo”, parece hablar menos de la imagen que de su arqueología. Quiero decir: ese retornar de la imagen como un vaciamiento de la vida posee una filiación, una historia posible o, al menos, un remoto parentesco con esta doctrina estética que oscuramente nos representa con un previo destino de ruina. Pero Ritvo hace algo más, algo cuyo alcance y dificultad lo hace único: crea una imagen del decadentismo donde el pasado retorna. Lo suyo no es una reconstrucción histórica -esa tarea ya está hecha-, ni es -aunque valga por ello y lo realice- sólo un texto que nos permite comprender o salvar la distancia hermenéutica con el movimiento. Lo suyo aspira a ser un episodio del decadentismo. Y, misteriosamente, *lo es*. No sólo porque transcribe las minuciosas injurias y las doradas réplicas que circularon en ese tiempo, sin abjurar nunca de sus preferencias personales; no sólo porque evoca las interpretaciones y exégesis que lo siguieron, sin omitir su opinión; sino también porque su lugar de enunciación es el lugar privilegiado del decadentismo: *el fuera de lugar*. Ritvo mismo lo ha descrito y, al hacerlo, se ha descrito: “el fuera de lugar es el lugar por excelencia de la nueva forma a la que incesantemente le conviene la alegoría del crepúsculo -*circa horam sextam*-; la de un objeto aurático que está a punto de desaparecer en la más profunda de las indistinciones, la de un contemplador

que se aferra a conservar el horizonte aún cuando acaba, ya, de extinguirse". Ese movimiento temporal es de plena conciencia en Ritvo: el pasado retorna *desde* el presente, es decir, *ya*, en una trama en la cual el siglo diecinueve se entrelaza como si, mediante un repliegue del tiempo, fuera posible la reunión y como si, a la vez, los efectos de aquellos hechos no hubieran cesado.

Cuando Juan Bautista Ritvo describe los aguafuertes de Méryon o las fotografías de Marville, describe a la vez su increíble suspensión en un tiempo y una ciudad perfectas entre la ruina y el futuro, como los amplios bulevares que abrían la sombría ciudad medieval a una luminosidad de imperio. Esa ciudad es París y ese tiempo es el fin del siglo XIX. ¿Acaso hay algún parisino que hoy pueda vivir allí, irónico y veloz, habituado a las hondas perspectivas y al bullicio al que lo arroja la diaria ciudad; acaso hay algún parisino que se halle en mejores condiciones de comprensión o de comunión que Juan Ritvo para mimar el avatar decadente? No sólo al apartarse en Rosario, esa ciudad que no es la capital de un país, junto a un río que no es el Sena, en su biblioteca particular y, yo diría íntima, Ritvo reencuentra la ciudad del decadentismo, sino, acaso sobre todo, porque al escribir su ensayo aún no había estado físicamente en París... Y todos deseamos que vaya a París, siempre que su libro esté avanzado, cerrado sobre sí, vuelto, digamos, a la noche de Idumea en la ucronía mallarmeana, al horizonte de un oro que declina en bruscos abanicos, alas que claudican, decenios.

Con la lectura del decadentismo, la imagen retorna. Monótono, doy los mismos pasos incontables subiendo y bajando las escaleras del edificio hasta el segundo piso de la litografía soleada de Piranesi, a reunirme con la lengua alemana mientras Ramón Alcalde escribe *das Schicksal* con lápiz negro y rompe la punta de grafito, en el lugar mismo desde donde envía la carta a *Paradoxa* que ahora leemos: Piedras 1664, 2º E. Y ahora, con el saber sonámbulo que da una esencial ignorancia, ahora mismo, cuando vuelvo a ese lugar, comprendo la oscura inocencia de la repetición.