

ESCRITURA/CONTRA ESCRITURA: *EL ENIGMA DE LOS MÓDULOS DE EDUARDO LABARCA*¹

Eduardo Barraza

Universidad de los Lagos
ebarraza@ulagos.cl
Chile

Nadie se debe extrañar de que el conferenciante se ande por las ramas. Pongamos el siguiente caso. El conferenciante va a hablar sobre la enfermedad. El teatro se llena con diez personas. Hay una expectación entre los espectadores digna, sin duda, de mejor causa. La conferencia empieza a las siete de la tarde o a las ocho de la noche. Nadie del público ha cenado. Cuando dan las siete (o las ocho, o las nueve) ya están todos allí, sentados en sus asientos, los teléfonos móviles apagados. Da gusto hablar ante personas tan educadas. Sin embargo el conferenciante no aparece y finalmente uno de los organizadores del evento anuncia que no podrá venir debido a que, a última hora, se ha puesto gravemente enfermo².

Este libro de Eduardo Labarca supone poner en práctica un acto de desciframiento de un misterio o de un enigma que ha ocurrido en el mundo de las letras, al modo como sucedería en un relato policial, por ejemplo, o luego de un vaticinio. Desde esta perspectiva se trataría investigar un secreto cuando no de pesquisar un hecho luctuoso o delictivo en el cual participan una víctima y su victimario. Acotado este marco, y conforme trataremos de anticipar en lo que sigue, el incidente enigmático concierne a la institucionalidad literaria, a la producción, circulación, consumo y consagración de libros y de autores.

Uno de los primeros aspectos (o enigmas) que intrigan a Labarca, en sus "módulos", es que la literatura no está inmune —ni al margen— de nuestra sociedad, tiempo, mundo y cultura globales, uno de cuyos rostros son las asfixiantes megalópolis: "Como liberarnos de veras de la ciudad omnidevorante? ¿Cómo huir de las pantallas azuladas, de los bólidos de acero, de la ganadería consumista, de los prodigios sonoros, fotoeléctricos, cibernéticos, de los satélites de arriba y de los submarinos de abajo?" (50); pero, al mismo tiempo, hace notar que la sociedad literaria es "conservadora" tanto como "permeable", a los embates de la globalización. Quién habla hoy día de "prefacio" de un libro como el que precede estos módulos? Quién reconocerá en el "módulo" (13) un nuevo género literario más allá de los consagrados por la academia

Si la literatura puede ser entendida como "un texto y su metalengua",³ buena prueba de ello son estos "módulos" de Eduardo Labarca. En ellos, apelando a la experiencia que ha puesto en práctica en sus libros anteriores, el autor pone ante la mesa del lector todos los componentes de la institucionalidad literaria (sus críticos, obras y autores) tanto como del "decálogo de la República de las Letras, (52) en que trata de legislar sobre preguntas recurrentes como ¿Qué es lo que hace que una obra sea literaria? O ¿De qué componentes de la vida se ocupa la literatura? ¿De la realidad, de la historia, del lenguaje, de los sueños, de los hombres, de los literatos?

Tengamos presente que estos "módulos" responden a una tipología textual propia del ensayo, la ponencia, el homenaje o la conferencia que se dicta con autoridad y seriamente en congresos o eventos similares, a petición de una comunidad académica y literaria, al modo de reflexiones o discursos conceptuales sobre la literatura y los literatos. De ahí la afinidad de estos "módulos de Labarca" con nuestro epígrafe. Las conferencias-módulos de Labarca traducen una parodia, desenmascaran una actividad discursiva que asiste a su desgaste desde el momento en que se ha transformado en una mercancía con calendarios, costos y empresas que han descubierto en ellas un preciado "nicho de mercado" y de marketing. Labarca carnavaliza esta fórmula como cuando propone sus instrucciones sobre cómo triunfar en el intento de "escribir un bestseller en el siglo veintiuno" (105-126). El hecho es que Labarca cree y des-descrea en las conferencias, homenajes, y en el dictamen de las academias.

¹ Eduardo Labarca. *El enigma de los módulos*. Santiago de Chile: Catalonia, enero de 2011. Citaremos por esta edición. Transcribimos, aquí, una versión abreviada de la presentación que hicieramos el 11 de enero de este año.

² Roberto Bolaño. "ENFERMEDAD Y CONFERENCIA". En: " LITERATURA + ENFERMEDAD = ENFERMEDAD". En: *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

³ Walter Mignolo. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.

Cito: "¿Cómo huir de la farándula literaria, de los críticos, académicos, universidades, simposios, encuentros de escritores, institutos, cocteles, hoteles, aviones? ¿Cómo escapar de una metrópoli de eventos culturales (50)".

Por eso, lo característico de estos módulos es que en ellos asistimos a una serie de conferencias posibles, vale decir, prefiguradas por un orador, pero no escritas ni menos pronunciadas ante un público. Sea porque el conferenciante quede sumergido en un río ("Jornada al encuentro de Christian Lalive d'Épinay", 127-134), desaparezca de improviso ("Adiós a Megalópolis: fábula para el siglo XXI", 45-54), se declare enfermo ("Un viaje hacia Munich", 83-104) o pierda las claves cibernéticas desde donde extrajo sus informaciones ("Escritores cibernéticos", 55-82). Por medio de estrategias como éstas, Labarca recupera para el texto literario su índole más específica, su condición de artificio, de objeto artificialmente manipulado por medio del lenguaje y, por lo mismo, auto-referente. Un mundo verbal que proclama leyes autosuficientes que no rigen en el mundo de la naturaleza. Es el mundo propio del Quijote en el cual una de sus leyes es que leer provoca la locura, siendo obvio que ni el libro ni la lectura son un tóxico semejante. O ¿adónde llegaríamos si nos orientáramos en nuestro mapa de ruta por las indicaciones de Huidobro: "los cuatro puntos cardinales son tres, norte y sur". Ya no se trata de las clásicas preceptivas, conforme a las cuales la literatura se reduce a la expresión de la belleza por medio de la palabra ni menos a la confesión o escritura de vivencias, subjetividades o denuncia del mundo social e histórico para mejorarlo. En este mundo posible de los "módulos" aparece un escritor identificable como un sujeto "nacido en un país lejano que se cae del mapa" "que vive en Austria", un "Eduardo Labarca" invitado por Universidades europeas a dictar conferencias y homenajes, que habla de sus obras y de sus premios y de sus amigos literatos y académicos. Pero quien habla en el texto no es quien habla en la vida y este Labarca es y no es, a la vez, el conferenciante sumergido en las aguas del río Lemán, por ejemplo, no sino un sujeto verbal que fuera del texto se ahogaría como cualquier otro mortal⁴.

De este modo, los módulos de Labarca no se reducen a una simple propuesta de un nuevo género textual o a la re-escritura del discurso de la conferencia, o el ensayo o el homenaje. Se trata de teorizar, de analizar la metalengua de la literatura y de las convenciones de las prácticas que suscribe la comunidad literaria de críticos y usuarios. El "enigma" de estos módulos es que en ellos se transgreden las fronteras asignadas a los géneros referenciales "aquéllos donde al revés de lo que ocurre en los géneros ficcionales como la novela, autor y sujeto de enunciación (o "narrador") coinciden: son el mismo"⁵.

En estos módulos, Labarca legaliza, valida la esfera ficcional de lo literario de tal manera que reproduce en ellos las mismas normas del mundo de la actividad literaria concreta. Tales módulos habrían sido "recopilados por Cielito Gattabayan" una estudiante de postgrado y analizados teóricamente por el académico Lupus Thoruld de la Universidad de Vrnika

"Antes de conocer a Eduardo Labarca me llegó el eco de sus módulos" (13), sostiene Thoruld. La lógica de su afirmación es tan válida como otras muchas que podemos pronunciar o escuchar, leer o escribir. Salvo que su coherencia sólo rige en el mundo ficcional de estos "módulos". En ellos, al modo de Borges —a pesar de lo que diga o haga el Labarca de carne y hueso— se percute un efecto de realidad al desprevenido lector que sorprendido por esa apertura del texto baja la guardia y no advierte que está frente a un discurso posible de existir sólo en las páginas del texto⁶. Menos si —muy al estilo de Borges— quien habla de Labarca y de sus módulos, es un supuesto profesor emérito de una prestigiosa Universidad europea que patrocina una tesis que investiga "El módulo como nueva forma literal-literaria" (13). La erudición de Thoruld identifica al "módulo" en los términos que lo ha hecho Paul Zumthor⁷ como una "actuación vocal antes de la escritura", similar a la actuación (*performance*) del juglar medieval quien "adaptaba el tono y la trama de un poema épico, hagiográfico o pastoral o satírico al *locus* donde lo presentaba y a la *facies* del público. Declamador, escenario, poema, voz, audiencia: componentes dinámicos de una obra momentánea. La palabra sin la escritura. La voz del juglar dando alas a una leyenda que al cabo de cien años el escriba asentaría en pergamino" (21-22). La investigación de Thoruld lo ha llevado a formular algunas conclusiones como éstas: "el valor del módulo radica en el encantamiento colectivo, ficcional y/o poético que logra crear en el momento", es una "una especie de reality televisivo con cámara oculta", se trataría de una "oralidad antes que de escritura" en la que participan "textos

⁴ Una aproximación a este procedimiento la tenemos en el recurso llamado "cameo" conforme al cual un personaje real aparece como tal en un texto de ficción.

⁵ Géneros referenciales son "aquéllos donde al revés de lo que ocurre en los géneros ficcionales como la novela, autor y sujeto de enunciación (o "narrador") coinciden: son el mismo". Leonidas Morales. *La escritura de al lado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001: 11.

⁶ Lo propio de Borges es proponer un "efecto de realidad" conforme al cual el mundo ficticio no sería tal sino que tendría su propia existencia historizada.

⁷ Paul Zumthor. *La letra y la voz*. Barcelona: Cátedra, 1998. La referencia a este autor es una de las pocas claves que Eduardo Labarca ha señalado respecto a los "módulos". La actitud jugla-resca es recogida en la nueva portada de los módulos (abril, 2011).

orales, modulados, dichos, grabados" que conducen a "un juego de espejos y de acción" que "protagoniza el propio conferenciante" (22)

En estos módulos, Eduardo Labarca proporciona una especie de intrahistoria de sus textos anteriores, con lo cual llega a contradecir la afirmación del "conferenciante" respecto a que "hablar de la obra propia es antiliterario" (19). En "La novela traicionada" (1993) prefigura su tesis —poética y ficticia a la vez— sobre la novela histórica que pondrá en práctica en *Butamalón* (1994), en tanto que "Cómo escribir un best-seller en el siglo veintiuno" (1997) es un módulo que anticipa *Cadáver tuerto*,⁸ novela que convoca a que los acontecimientos de las tres últimas décadas del siglo XX revelen su significado para los lectores e intérpretes históricamente situados.⁹ En particular, la fórmula para "escribir un *best seller*" es un decidido ensayo de "poética-ficción" en el cual se debate sobre la autonomía del novelista frente a la historia que ficcionaliza. Al modo de una fábula protagonizada por "talleristas" o aprendices de escritores se proclama la ficción como un sagrado derecho del autor. Tal "sacralización" del espacio privado del fabulador deriva en una radical "de-sacralización" de la historia que efectúa el novelista, frente a la "sacralización" de la historia que postula el historiador. El "novelista/novelado" —en el "módulo" a que hacemos referencia— refiere que su proyecto es escribir "una novela histórica en clave metadiegetica", en la que el teatro sirva de marco a la narración. Se trata de escribir

La gran novela que falta de Salvador Allende. Tiene la forma de una ópera salsa que se va creando y representando a lo largo del libro: Allende, la Tencha, la Payita, Pinochet [...] se va escribiendo y representando en presencia de Allende, dentro de la novela cuyo protagonista es Allende, quien después de muerto se está viendo a sí mismo, o sea a Allende (118).

Vale decir, más que una fórmula de *bestseller*, se trataría de una contra-fórmula, ya que se pretende desestabilizar también el género de la novela, pues, llevará en su interior —como fórmula triunfadora— su doble paródico: el carnaval, lo grotesco, el teatro y los géneros televisivos (radioteatro, series policiales, comics, comerciales, el *reality*, avisos subliminales) como ocurre en *Cadáver tuerto*, con todos los riesgos de recepción al postular la autonomía de lo literario frente a la historia. El "tallerista" aludido tiene clara conciencia de su transgresión "Voy a quedar peleado con todo el mundo y sin poder volver a Chile quizás hasta cuándo. Pero a cada cual le contestaré: `Alto, compadre; alto, comadre! Ficción: el sagrado derecho del autor a fabular y mentir que reconoce el mismo Aristóteles' (114).

No extrañará entonces que la proclamación de "este sagrado derecho a la fabulación" conduzca "allende" los límites espacio-temporales como ocurre en *Cadáver tuerto* pero, también, "allende" y "aquende" de los grandes relatos utópico-sociales de la historia nacional. La fabulación muestra las raíces desnudas de los encantamientos discursivo-sociales y la cruda percepción del desencanto: "pretendíamos hacer parir la Historia saltando sobre su vientre de chancha preñada para instaurar mil años de felicidad en la Tierra que sería el "paraíso de toda la humanidad" (2005: 15).

En el módulo "Un viaje hacia Munich" (1997) el tema es una conferencia a dictar sobre el trigésimo aniversario de la muerte de Ernesto Che Guevara (1997), a quien se califica como "uno de los VIP más seductores que pueblan el imaginario colectivo de fines de nuestro siglo XX" (83). Al respecto, el conferenciante sostiene que "Una verdad perdurable no puede componerse sólo de verdades" (101). "Mentir y decir la verdad a la vez" —agrega— es el privilegio tanto de la historia como de la novela. La historia oficial se hace colectiva recurriendo a puestas en escena simbólicas que concilian lo mítico y lo humano, por cuanto —muy al modo de Borges en el cuento "Tema del traidor y del héroe"— el Che, acosado, tuvo una "muerte shakespereana como los santos" (102).

"Por su naturaleza el discurso ficcional es plurisémico y equívoco —hace constar Fernando Aínsa— aunque intente ser persuasivo y convincente al modo histórico. En todos los casos, trata de reproducir —como anticipa Barthes— un "efecto de realidad", una "ilusión referencial" conforme al principio aristotélico de la *Poiesis*: la *mimesis* de la realidad. Lo cotidiano, lo inmediato se incorpora a la ficción, por lo cual el cosmos novelístico se hace realista y verosímil. Ello permite hablar de "estrategias de persuasión", entre las que destaca la ilusión de *mimesis* del diálogo o del monólogo. El historiador habla de lo que sucede, no lo re-

⁸ Cfr. Eduardo Barraza. *De La Araucana a Butamalón*. Valdivia, Estudios Filológicos, n. 17, 2004 y "*Cadáver tuerto* en el marco de la novela histórica reciente". *Revista Alpha*, n. 30, 2010.

⁹ Cfr. "Cómo escribir un best seller en el siglo veintiuno", (1999), en: Karl Kohut y José Morales Saravia. (eds.). *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Frankfurt/ Main - Madrid: Vervuert, 2002: 431-444 y "*Butamalón*. La guerra de la Araucanía en el crucifijo y la lanza del fraile Juan Barba o La novela traicionada" (1993), en: Karl Kohut (editor). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuert, Iberoamericana, Americana Eystettensia, Serie A, Actas, 16: 219-229.

produce ni trata de hacerlo, mientras que la ficción se presenta como "realidad" a través de las voces múltiples del discurso dialógico que la caracteriza"¹⁰.

En estos módulos como anticipábamos, Labarca es y no es Labarca: el autor con una bibliografía a cuestas, conferenciante invitado, novelista. Estos módulos son y no son, a la vez, discursos efectivamente pronunciados en un seminario académico, ni que efectivamente hayan sido objeto de estudios de posgrado. El enigma de estos módulos es que en ellos —más allá de "la letra y la voz"— se pone al trasluz la singularidad de las llamadas frases apofánticas que rigen el discurso literario. Según recuerda Félix Martínez Bonati estas frases son "capaces de expresar juicios en los cuales reside la falsedad y la verdad al mismo tiempo";¹¹ aquéllas "en que la forma lingüística propia del juicio no se acompaña de la intención de *dar por sentado*—de afirmar— lo que se enuncia, esto es de pretender su verdad. Se puede "enunciar —agrega Martínez Bonati— como mero despliegue de un pensamiento posible de expresar por medio del lenguaje (1972:57). Y este "pensamiento posible de expresar —ficcionalmente acerca de la historia— por medio del lenguaje" es lo que demandan las convenciones del texto novelesco para ser tal, y las de estos módulos en particular. Y todo ello ocurre porque —según Martínez Bonati— "el mundo narrado se constituye ante nosotros como el narrador, en frases miméticas dice que es" (1972:71). En suma, se trata de no acoger "con reservas" las frases afirmativas del narrador, puesto que si así ocurriera —según advierte Martínez Bonati— una narración de esta índole estaría "inhibida para fundar mundo; (pues) la imagen que propone queda incierta, insubstancial, porque no recibe la adhesión de una conciencia plena" (1972: 70).

Vale decir, el pacto narrativo exige la primacía del narrador por sobre el lector. El contrato de lectura prescribe —en letra chica, tal vez— que el lector no debe polemizar respecto al modo como el narrador dice que es el mundo que le narra. Todo narrador conmina a percibir su relato como una "realidad verbal antes que como denotación referencial". Pero, ningún texto novelesco tiene por qué declarar que es ficción, como ocurre en *Cadáver tuerto* cuando se reitera que no es una novela sino una fábula radio-teatral ("Y así, queridas auditoras y amigos auditores de *Escucha Allá*, termina la *Fábula del juez perseverante, el cirujano concienzudo y el general desconfiado*" (2005:13). "La realidad había perdido sus últimas fronteras" (aquéllas que presuntamente la separan de la ficción) reflexiona Lutraro en esta novela, pero ello no impide que entre "realidad" y "ficción" se produzca una especie de puerta giratoria, un vaivén traslaticio, una ficción dentro del juego de la ficción, que permite el ingreso a la dimensión del "acullá", como en la pre-novela homónima de Labarca (1990). Se trata de una ubicuidad, de un estar en todas partes, emergiendo y sumergiéndose en el más allá de las referencias concretas que lindan con la ficción. Labarca es el escritor que vive en Austria, nacido en un país que se cae del mapa, el conferenciante invitado que termina por no dictar las conferencias que le solicitan las academias universitarias europeas. Es el narrador que se declara parricida de Borges en la ficción de unas notas que le escamotea la entusiasta tesisista Cielito Gattabayán (24, 26) al tiempo que confiesa que el "lenguaje alado (de El inmortal) me daba esperanza, me ayudó a sobrevivir (a la tortura) y engendró en mí un agradecimiento eterno" (25). En estos módulos, Labarca es un escritor lúdico que no resiste la tentación de hacer realidad la palabra dicha o escrita, actuando la referencia textual a Borges (24) cuando se fotografía al modo del Manneken Pis de Bruselas, para la portada de la primera edición estos módulos.

Labarca se divierte y nos divierte. Estas "performances" del conferenciante-modulante en los escenarios de la academia subvierten el protocolo de un género y un largo y tradicional modo de oír, leer y de entender la literatura con estos juegos verbales e histórico-ficcionales respecto a nuestra historia literaria. Desde esta perspectiva, Labarca aborda transgresivamente la gravedad teórico-metodológica de la literatura y del canon de la escritura literaria —y de sus consagraciones— mediante un juego incesante y un desenfadado dinámico y vital como el de estos enigmáticos módulos literarios, o instrucciones para leer, armar y actuar las complicadas piezas (módulos, también) de un artefacto literario.

¹⁰ Fernando Ainsa. "Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana". En: Karl Kohut (editor). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la pos-modernidad*. Frankfurt-Madrid: Vervuet, Iberoamericana, Americana Eystettensia, Serie A, Actas 16, 1997: 118.

¹¹ Félix Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix-Barral, 1972: 56.