

**UNA LECTURA ANTI-NARCISISTA:  
MATAR A TITULO  
de ARTURO CERRETANI**

**noé jitrik**

Con justicia, crítica y público celebraron la aparición en 1974, de obras de Roa Bastos y de Carpentier publicadas ambas en Buenos Aires. Textos de aliento, se recortaron sobre una doble sensación nada particular, nada rebuscada: por un lado el clima político reinante en la Argentina y, en general en el Cono Sur (apto más bien para la preocupación por lo inmediato), no hacia esperar textos de "ficción" que suelen provocar impaciencias y rechazos; por el otro, después de las explosiones del "boom", nada había alimentado el apetito de platos fuertes del público en los últimos años. El público podrá sentirse bien servido puesto que en ambos autores hay una inflexión progresiva, sus respectivos textos retoman, como suele decirse, una "problemática", pero incluyen lo que antes podía denominarse la "preocupación formal" y que en verdad implica una verdadera reflexión, en el texto, sobre la escritura. El viejo sueño de Macedonio Fernández parece realizarse: no sólo la mentira del realismo es denunciada, no sólo una cierta teoría de la producción de la escritura anima la escritura misma sino que, al mismo tiempo, esa vieja y vacilante, discutida institución que se denomina Literatura Latinoamericana se presenta a la faz del mundo con la densidad e inteligencia que William James le estaba a punto de reconocer hacia el 1900.

Hay de qué sentirse orgulloso por las dos razones primeras: porque a pesar de las sombrías perspectivas que desde cierta política se tienden sobre el continente, el trabajo de algunos hombres no teme reivindicar una fuerza que no es, ya se sabe, la del prestigio que otorga el éxito sino la de la acción que de la palabra emana; y porque, también, a través de obras concretas, contundentes y densas, el continente declara que no se puede volver atrás en una capacidad de formulación adquirida y manejada con la soltura que otorga la madurez. ¿Pero hacen verano dos golondrinas? ¿Son estas dos obras las que mejor encarnan las condiciones en que se mueve la literatura latinoamericana? Probablemente se pueda manejar aquí la teoría del iceberg: son picos altos que tienen una base escondida; si no existiera una conciencia

general y generalizada de la orientación que debe seguir en las actuales circunstancias el trabajo sobre la palabra, estos dos textos no podrían tampoco existir o, si existieran, no podrían ser entendidos como acaso —ojalá— lo son.

Esto no quiere decir que “todo” lo que se escribe en Latinoamérica presupone **Yo, El Supremo** o **El recurso del método**; tampoco que ambos textos “recogen” experiencias silenciosas sobre las que se apoyan “para” representar, como abogados de prestigio, tendencias que de otro modo no lograrían su absolución; descartadas estas relaciones mecánicas, sí podría decirse que numerosos hilos van de textos poco “exitosos” a éstos que, justicieramente, lo son, que quien haya seguido las pulsaciones de la narración en Argentina, Uruguay o México, podrá advertir o comprender muy rápidamente hasta qué punto es la literatura entera la que no quiere quedarse atrás y no dos hombres que, iluminados, seducen por la persistencia de su genio.

No quiero hablar, ahora, de todos los textos cuya acción es tan potente —por lo que en ellos quiere significar— como la de estos dos; podemos muy bien imaginar que irán siendo descubiertos, que irán atravesando las trabas que hoy podrían explicar por qué no ejercen su fuerza: no soy escéptico sobre esta lucha secreta pero tampoco soy optimista: es fácil comprender que la tesonera, definida y aristocrática búsqueda de Carpentier, el “artista” consecuente con su arte, tiene más fácil acceso a la receptividad de un público que, de una u otra manera, quiere ser alimentado con imágenes —aunque también haya obras— que los relatos misteriosamente aislados de Felisberto Hernández; igualmente es fácil comprender que la ejemplar evolución de Roa Bastos atraiga, por sí misma, en una época en la que las evoluciones y las rendiciones de cuentas no tienen por lo general manifestaciones tan espectaculares: es fácil comprender que atraiga más, por ejemplo, que los textos vanguardistas, difíciles de seguir, sin tema ni personajes, que muchos escritores latinoamericanos consideran como el camino más justo.

Sí quiero hablar, en cambio, de un libro que también vió la luz en Buenos Aires, hacia fines de 1974 y que se integra perfectamente, en tanto cima y culminación, con los de Carpentier y Roa Bastos. Se trata de las tres narraciones, “nouvelles”, que con el título de **Matar a Titilo\***, presentó después de muchos años de silencio el escritor argentino Arturo Cerretani, en general poco conocido en hispanoamérica —lo que quizás pueda entenderse— y también poco conocido en la Argentina —lo que no puede entenderse a menos que para entenderlo uno se sitúe en la óptica del mercado o de los prestigios que grupos orgánicos se entregan como parte de estrategias complejas para destacarse y sobrevivir. A mi entender, esta tríada de textos provee un material que será indispensable para comprender qué caracteriza una etapa en la historia que todavía no se ha escrito pero que se vive ansiosamente con cada libro que se publica: la historia de la escritura del continente.

Una primera tentación consiste en establecer semejanzas y diferencias; decir por ejemplo que si **Yo, El Supremo**, en su sistema acumulativo y fragmentarista, implica una potente puesta en cuestión de la “estructuración” de la “novela”, y que si **El recurso del método** propone una recuperación racionalista y neoclásica de la acumulación histórico-natural del Caribe, **Matar a Titilo** se sitúa ante todo en la perspectiva de un movimiento sinóptico que tiene por objeto —que deriva en— la creación de un ritmo verbal en una doble instancia: enmarcar una historia con el absoluto rigor de lo necesario, organizar las frases tan contrapuntísticamente como para crear un efecto de

---

\* Arturo Cerretani: **Matar a Titilo**, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

lectura profunda. Semejanzas: una similar creación de un espacio de lectura; diferencias: el punto de la escritura que deviene escenario de la creación del espacio de lectura (estructuración, ideología primaria, ritmo). Pero hay más: en *Matar a Titilo* el tema es restringido, los "temas" son restringidos, a la manera de la vieja novela; en las otras dos los temas son grandiosos y en esa diferencia —que personalmente me parece trivial— tiene su fundamento, creo, el inadmisiblemente desconocimiento que se tiende en torno a toda la producción de Cerretani.

La situación es ésta: desde el estallido del "boom" la literatura latinoamericana, especialmente en su narrativa, implica un principio de ruptura con el chato realismo social precedente, influencia existencialista incluida; en algunos casos la ruptura es más exterior que decidida o que inaugural, en otros evidentemente se propone una nueva perspectiva que está más allá del impacto publicitario; de todos modos, y como secuela, quedó que se trata de hacer una sabia o prudente síntesis entre grandes temas e innovaciones formales: esta receta se invalida en el huevo mismo pues restituye, con su aquiescencia acerca de lo formal, la escisión forma-contenido que constituye el fundamento mismo del chato realismo con su pretensión de transcribirlo y juzgarlo todo de la realidad. Vivimos en la secuela, somos sensibles a los grandes temas, apreciamos los cortes temporales en el relato, la disociación de los planos, la anulación de los personajes, el estallido de las frases y, por lo tanto, la realización sistemática de una obra que en principio no ofrece grandes temas ni propone rupturas estridentes en lo formal hace su intento sospechoso, marginal. De este modo, se deja de ver algo mucho más apasionante, a saber la constitución de una "unidad" en cuyo proceso se dibuja el apasionante secreto de lo que permite constituir la, de lo que puede significar tanto en su proceso como en su relación con una sociedad en la que se alimenta, de la que emerge y a la que, por su objetivo unitario mismo, pone en cuestión.

El establecimiento de semejanzas y diferencias no da para mucho más: en el mejor de los casos se corre el riesgo de taxonomizar, lo que desubica casi siempre porque casi siempre, después de la taxonomía viene la comparación y de allí a la apología hay un solo y fatal paso. Por otro lado, no se podría renunciar a lo que viene después del cuadro de relaciones: la valoración de unos aspectos respecto de otros; no podríamos quedarnos sólo con el cuadro, deberíamos tomar partido por tal o tal aspecto lo que implica otro riesgo, el de la preceptiva, o sea el de "lo que hay que hacer, lo que es moderno, lo que se ajusta más a una cierta teoría que en su formulación encarna lo más justo o deseable para la sociedad entera". No adoptaremos esta posición: la escritura —como trabajo sobre lo imprevisible— sugiere que siempre hay más caminos todavía ignorados y otros secretos, que las revoluciones siempre están por hacerse y que la teoría que las guía ha funcionado no por decisiones sino porque no podía ser de otra manera puesto que la escritura, como actividad humana, no puede estar al margen de lo que quiere, puede o no puede imponer una ideología en curso en la sociedad histórica en la que se produce.

La obra de Arturo Cerretani comienza a trazarse entre 1930 y 1940. Desde sus primeros textos (*Celuloide*, 1933) hasta *Matar a Titilo* se registra una doble tensión: por un lado se trata de una sostenida, reconcentrada, minuciosa inquisición que forma un rompecabezas; la imagen que entre todas las obras se compone es la de una infancia perdida en un mundo también perdido; por el otro, esa búsqueda se musicaliza, un ritmo narrativo diferen-

te ordena cada texto y le confiere características diferentes, música que se centra en la sintaxis de las frases y que las hace politonales, pluridimensionales. De este modo, Cerretani tiene su *Apassionata*, que es *La puerta del bosque*, tiene sus sinfonías, *La viaraza* y *El deschave*, tiene su tocata, *Retrato del inocente* y *La violencia*, tiene sus "cuadros", los tres relatos de este último volumen. En cuanto al primer nivel, los niños encarnan la exasperación de la experiencia inicial de una ciudad y sus mitos, encarnados a su vez en personajes vistos como desde abajo, agrandados. El conflicto narrado es siempre el la desmitificación del espejismo: el ser mítico no era tan grande, el niño no era tan débil, el recuerdo —y el recordar— era más productivo que la fragilidad de lo recordado y, en esa integración de planos, las palabras están siempre a punto de quebrarse para entregar esa complejidad. La música es la respuesta: va delineando las frases que van subiendo y dirigiéndose, un ritmo se ha producido y, a su vez, determina el perfil de la historia, lo que podemos entender como su sintaxis. Esa vasta empresa (*Celuloide*, *El bruto*, *la violencia*, *El pretexto*, *María Donadei*, *La puerta del bosque*, *Retrato del inocente*, *La viaraza*, *El deschave*, *Un parque a la vuelta*, *Matar a Titilo*) no ha sido reconocida aun como una de las mayores a que ha podido aspirar la literatura argentina. En función del "ambiente" (un Buenos Aires de arrabal, encerrado en sus orígenes modernos), en función de personajes (prostitutas, marginales solitarios, sirvientas, macrós, asesinos, perseguidos), en función de una maestría descriptiva, algunos lo han reducido a empresa populista y, por lo tanto, menor pero a pesar de eso incómoda: una vez que se definen así ya no se sabe qué hacer con esos textos, porque no son sainete aunque tengan personajes de sainete, no son de denuncia aunque en esas novelas no haya qué comer, no son psicológicas aunque los personajes razonen exhaustivamente sobre la profundidad de sus conflictos. Un lenguaje austero y concentrado, un rigor monacal en la exposición desbarata esas inclusiones y abre la obra entera a una consideración inédita que tampoco tiene que ver con los enfoques que puede suscitar una obra como la de Borges; para situarnos, la obra entera de Cerretani es una prolongación ultrarrefinada de lo que estaba concretamente y en ciernes en la obra de Roberto Arlt, cuyos alcances, asimismo, solo ahora empiezan a vislumbrarse.

La literatura argentina entera parece girar sobre estos dos polos: Arlt-Borges, Boedo-Florida. No en vano para un patriarca fundador como Manuel Gálvez las suaves guerras de ambos grupos terminaron con la armonía antigua, postmodernista y realista, y en consecuencia, dieron lugar a la moderna literatura. Desde que se formuló esa bifurcación lo más razonable pareció buscar una síntesis; entretanto, se podía condenar a los boedistas por sus limitaciones culturales, a los floridistas por sus pretensiones universalistas: exceso en el fondo, impostación en la forma. Síntesis deseable, por consecuencia, que aparece más que como una necesidad surgiendo desde el fondo del desarrollo de la escritura como una ingeniosa solución a los términos dados de un conflicto. Y de pronto, aparece la síntesis triunfalmente: Onetti. Pero, entretanto, se deja de lado la propuesta Macedonio Fernández que es en cierto modo la propuesta Lezama Lima —y se deja de lado la propuesta Cerretani que puntualiza y precisa algo que estaba en Arlt y que el propio Arlt abandonó en favor de su acentuación psicológico-metafísica explícita, a saber un trabajo en el inconciente de la palabra tal como se puede ver en *El juguete rabioso*. Cerretani, de este modo —como ciertamente también Onetti— no reúne ambas líneas sino que ejemplifica un desarrollo que tendría que servir para desovillar un proceso más vasto, para llegar al

espacio en el que ciertas condiciones de producción inciden de una manera específica en una manera de escritura y permiten engendrarla. Y eso, ya se sabe, no es nunca cuestión individual sino social, a través de la determinación de ese espacio se determina también las características, necesidades, designios, limitaciones, modelos, apetencias de toda una cultura.

Por eso, este nuevo libro —que tiene que hacer volver a todos los anteriores— constituye un motivo de interés especialmente aquí, en latinoamérica, y ahora, en que el proceso cultural y político argentinos aparecen como enigmáticos y preocupantes. Si realmente se quiere saber algo, en un nivel muy específico, de cómo se forma la palabra argentina, si se lo quiere saber no a través de las mistificaciones publicitarias o el culto a las vedettes, se debería aprovechar esta oportunidad ya que así como en el plano de su escritura propiamente dicha Cerretani ofrece un modelo de condensación, su obra entera es, a su vez, modelo de una condensación mayor, histórica, puesto que en su obra, como lo hemos venido diciendo, están encerrados diversos momentos y problemas, diversas experiencias y tentativas, diversos acontecimientos que, de otro modo, han aparecido siempre sueltos y pintoresquizados, aislados de su sentido que era sentido del todo. Quizás ese examen empiece a hacerse, ahora que la fiesta argentina parece en receso y que será necesario considerar su drama preliminar y su melancolía actual con instrumentos críticos que van más allá que los objetivos de una cierta política editorial.

**Matar a Titilo** incluye tres relatos: “El perdulario”, “Matar a Titilo”, “Exposición y defensa de Arsenia”. Los críticos podrán decir si se trata de “novelas cortas” o “cuentos largos”; podrán decir, asimismo, que como “nouvelles” constituyen un acontecimiento pues los escritores latinoamericanos son pocos proclives a este género: no es un misterio que la novela sigue ejerciendo el imperio, con los impactos que a veces produce y la mistificación repetitiva a que arrastra; podrán señalar la exacta articulación, la rigurosa economía que los organiza; por mi parte, dos notas me preocupan: cómo se va engendrando, en qué consiste la música de que ya hablé y, en segundo lugar, por qué, uniformemente, hay una primera persona que relata.

No quiero dar ejemplos, hacer citas, trozar el texto; quiero deslizarme a su alrededor para sugerir cómo se constituye mi propio espacio de lectura: y mi espacio de lectura tiene como centro o como polo la recepción musical que se suscita, un efecto que también se le atribuyó y atribuye a Carpentier. Música es ante todo resultado de una sintaxis en su doble sentido: sintaxis de la frase y sintaxis de la narración. Ambas coinciden, ambos planos se funden y necesitan aquí: ante todo se trata de una acumulación compleja y no de un desglosamiento simple; los planos sintácticos se organizan, las situaciones, descripciones y funciones son convocadas en crescendos y disminuidos, ciertas modulaciones predominan. Se advierte en esta organización —que la lectura necesita completar, en la que no hay satisfacción parcial sino última de cada frase, orgasmática —un trabajo de depuración, de selección rigurosa, de supresión implacable: es como si el espíritu que preside este trabajo hubiera decidido eliminar todo lo que no sea estrictamente indispensable, como si se estuviera produciendo la operación de liquidar el narcisismo lo que, a su vez, da nacimiento a toda riqueza. El narcisismo es algo así como la neurosis de la inclusión, como el predominio del gusto por la formulación primera, el desapego enfermo por el ajuste: el narcisismo impide el placer de un resultado que es o debe ser vibración, palabra potenciada, aparición del significante que tiende sus redes semióticas y permite

ver, si se hace el trabajo correspondiente, en qué consiste escribir, qué transforma y modifica, qué produjo y sigue produciendo.

Vasto problema el de la narración: quién narra y por qué. Aquí es la primera persona, lo que tiene, de entrada, un doble recorte: por un lado se trata de la "responsabilidad", lo que implica una actualización, siempre perturbadora, de los vínculos que ligan al autor, como ser real, con el sujeto narrativo, ser ficticio; responsabilidad en tanto contenidos o experiencias vehiculizadas por la narración, al pertenecer por igual al autor y al narrador, proponen, a su vez, el problema de las transformaciones operadas; por otro lado, se trata de la "verosimilitud": si alguien cuenta su historia en primera persona es posible que se quiera hacer creer en la existencia de una coherencia, pero aquí no hay nada de eso, a una voz en primera que "representa" a un asesino mediocre y que es su propia voz le corresponde un lenguaje disparado, lanzado a zonas siderales, sometido a todo tipo de elaboración, con un tipo de intertextualidad eminente, en virtud de lo cual la verosimilitud queda discutida y más puesta en cuestión que si se tratara de literatura fantástica. Categorías, en consecuencia, que se fracturan y que, como tanto la historia y el lenguaje subsisten, muestran la absoluta perduración de algo mucho más antiguo y siempre subsistente que es el "contar" mismo como gesto, como estructura fundamental de comunicación, como abrazo erótico, como cercanía de los hombres en la palabra que los liga y los hace encontrarse. Conclusión: textos eróticos, trabajo transformativo en la palabra, desmitificación de la literatura, unidad de un proyecto, producción, finalmente, de un espacio de lectura en el que ya no solo las palabras del texto operan sino las que nosotros operamos, las que en nosotros se levantan para indicarnos que la literatura no es el comentario inocuo y reiterado, cultural y aceptado, de ciertas acciones sino una actividad del cuerpo productivo, un campo en el que el sentido, de pronto, puede a su vez lanzarse y tomar forma.