

Autor: Lucia Serrano Pereira - APPOA

Título: El cuento machadiano: una experiencia de vértigo

Dispositivo: Mesas Simultáneas de Trabajos Libres

Era de noche, 1850, el bachiller Duarte se hacía el nudo del la corbata para ir al baile a encontrar los finos cabellos rubios y los ojos azules de Cecilia, noviazgo de hacía apenas una semana:

“Su corazón, dejándose prender entre dos valses, confió a los ojos, que eran castaños, una declaración en regla, que ellos transmitieron puntualmente a la chica, diez minutos antes de la cena, recibiendo respuesta favorable enseguida después del chocolate. Tres días después, estaba a camino la primera carta, y de la forma en que las cosas iban, no sería de admirarse si, antes de final de año, ambos estuvieran a camino de la iglesia.”

Pero en ese momento, una interrupción: el mayor (amigo de su fallecido padre) que llega con un mamotreto de papeles, “un drama”, que escribió y que quiere leer para Duarte.

Nueve y media, Duarte nota con melancolía; el drama constaba de siete actos, no traía nada de nuevo a no ser la letra del autor, versaba sobre un envenenamiento, dos encapuchados, veneno, chica secuestrada, muerte, robo de testamento, etc. Once de la noche, el tiempo volaba, recién final del segundo acto, Duarte muerto de cólera; medianoche, el baile estaba perdido...

De repente, lo ve al mayor que se va, encolerizado, y enseguida entra un policía que lo acusa a Duarte de un robo: una zapatilla turca azul, finísima. Duarte no tiene tiempo de nada y es metido dentro de un automóvil, que sale a la disparada. Y ahí lo inusitado: “- Ah! Ah!” Dice el hombre del automóvil. “Acaso pensaba usted que podría impunemente hurtar zapatillas turcas, filtrar con muchachas rubias, hasta casarse con ellas...y encima reírse del género humano.”

Torsión¹ en la narrativa.

¹ Examinamos la pertinencia de la grafía del término en portugués, entre *torsão* y *torção*. *Torsão*, según Houaiss, deriva del lat.medv. *torsio*, se refiere a torcedura, reversión. *Torção* deriva do v. lat. *torques*, indica retornar, curvar. Optamos por *torsão* pues parece preservar más la significación de reversión, de revés, que será importante para el desarrollo propuesto.

Con los ojos vendados llega a una casa, bronces, espejos, alfombras... Duarte, desnorteado, piensa en una explicación nueva y definitiva: la zapatilla es metáfora, es el corazón de Cecilia que él había robado, esto debía de ser algún castigo... Un cura, un viejo, un ceremonial lo esperan: no robaron la zapatilla, alguien la trae - el viejo le revela al joven: usted se va a casar con su dueña, va a escribir un testamento (poniéndola a ella como heredera) y tragarse una droga del Levante.

“Veneno! Interrumpió Duarte

- Vulgarmente es ése el nombre; yo le doy otro: **pasaporte al cielo**”

La muchacha aparece, divina, etérea, ojos azules como los de Cecilia.

“¡No quiero! ¡No me voy a casar!” Se arroja por la ventana, salta muros, carrera vertiginosa, finalmente, herido y jadeante entra arrastrándose en la última casa que encuentra, y cae en una silla. Allí un hombre lee el Periódico cuyas hojas de repente van disminuyendo, y que él reconoce: es el mayor, que dice— “¡Ángel del cielo, estás vengado! Fin del último acto.” Duarte se refriega los ojos, perdido. ¿Dónde está? El mayor le pregunta su opinión. Excelente, dice el joven. Pasiones fuertes, ¿no? dice el mayor. Fuertísimas...¿qué horas son? Las dos de la mañana, el mayor se va y Duarte piensa:

“...inquieta y fértil fantasía, tu me has salvado de una mala pieza con un sueño original, me substituiste el tedio por una pesadilla: fue un buen negocio. (...) me probaste una vez más que el mejor drama está en el espectador y no en el palco.”

Zapatilla Turca (“A chinela turca” nombre del cuento de Machado de Assis) sorprende por el efecto, por el equívoco. Perdemos el piso, en la lectura, ¿fue sueño, devaneo, fue un juego con los elementos del drama del mayor? La línea de tensión es bien delineada, en el cuento, con el pasar de las horas y el desespero de Duarte - la melancolía, la cólera, la desistencia; pero hay otro tratamiento del tiempo, en el cuento, que no es del mismo orden, que trabaja paralelo al nervio, al nudo de la narrativa: la rapidez con que Duarte “ve” evolucionar su aproximación a Cecilia, el deseo correspondido, pero al mismo tiempo lo que eso incita de perturbador. Aquí se articula un revés crucial para la trama, que no es evidente: precisa ser leído. La rapidez entre dos valses desembocando rápidamente en

casamiento antes del final del año podría ser todo lo que Duarte podría desear en materia de acceso a Cecilia, pero lo que Machado de Assis desarrolla en el cuento, ese “saber del escritor” es que esa perspectiva de acceso directo al objeto de amor y deseo puede ser también un encuentro perturbador. De la fascinación a la perturbación, una torsión, veneno y muerte. Nada más genial de lo que ahí se nombra simplemente como *pasaporte al cielo*. Ironía.

Y eso constituyó el norte de mi trabajo: la torsión que surge en la narrativa machadiana, que incide sobre el lector como vacilación, pérdida de suelo, “efecto de vértigo”: pensarla como un efecto singular que informa de la torsión que está en la estructura. Y que constituye, propongo, un principio de composición de cuentos² que marcan el estilo de Machado de Assis.

Efecto de vértigo – con la lectura de los cuentos, se fue constituyendo la hipótesis del “efecto de vértigo”, de esos puntos de giro, como lugares en la ficción machadiana que pone en cuestión aquello que en la vida tiene relación con lo que es faltoso, por estructura. Los enigmas, las hendiduras, los terrenos discontinuos, sin respuestas totalizantes, y con los cuales tenemos que arreglarnos.

Machado construye vértigos en el hilo narrativo de sus cuentos, y esos momentos de torsión o de “pliegue” que desacomodan al lector no es raro que funcionen como operadores de pasajes:

Pasajes donde el escritor recoge los elementos fantasmáticos de la subjetividad que están en el imaginario social y que él lanza para dentro de la ficción.

Pasajes donde se juega lo que es del orden de las discontinuidades, de los enigmas que interrogan cada uno: origen/muerte, y el encuentro con el otro sexo. Justamente los enigmas de la subjetividad que también fueron los grandes interrogantes para Freud. Eso constituye para mí algo de genial en el recorrido de estos cuentos que me parece que “registran”, como si fuera una firma, el estilo machadiano: como si un efecto de vértigo surgiera de cerca cada vez que está en juego, algo de esos

² Encuentro eso en un conjunto de cuentos que puede ensancharse, pueden incluirse uno u otro, los que reconocí en esa condición vienen a partir de Papéis Avulsos, contemporáneos del cambio de estilo de escrita de Machado, con Brás Cubas en la novela.

enigmas, índices de las discontinuidades y del trato con la alteridad. Eso también transporta la obra en el tiempo, y constituye su profunda actualidad.

Hay todavía una tercera zona de pasajes, referente al tiempo y contexto de la escrita de Machado en un Brasil que se depara con la modernidad (aquí el trabajo de Benjamin auxilia), con sus cambios y contradicciones. (ej. Capítulo de los sombreros)

Vértigo como operador de pasaje

El vértigo puede ser pensado con la simultaneidad (y también el pasaje) entre la fascinación y la perturbación. Así como el juego de lo continuo/descontinuo. Cuando se está, por ejemplo, a gran altura, y se va hasta el borde para examinar el vacío, no es raro que ese movimiento de curiosidad y aproximación provoque la impresión de un imán, como si de repente el vacío ejerciera en continuidad una atracción y con ella algo del desfallecimiento. Pues es también el momento en que algo del horror se revela, del propio agujero. Juego entre lo continuo y lo discontinuo, las dos caras del vértigo: la de la fascinación y la de la perturbación. El real que irrumpre en medio de la fascinación, como faz perturbadora.

Roger Caillois, en sus estudios antropológicos, apunta que en la situación del vértigo se trata de “dejarse aspirar por el abismo”. Es una experiencia de pérdida, pero de una pérdida en el consentimiento, “un abandono comandado por la fascinación que aliena”, y él trabaja esto también, además de los ritos de pasaje en sociedades tradicionales, con las figuras del jugador que no logra dejar el “mantel verde”, incluso yendo para la ruina, o del hombre arrastrado por la figura de la mujer fatal (cuya fatalidad no depende tanto del objeto, como de la inclinación, de la atracción).

Pero lo más interesante, que él señala, es que si un pájaro no puede desviarse de la mirada de la serpiente, o las mariposas de la atracción de la luz, el hombre es el único que, además de todo, crea, tiene una imaginación capaz de crear objetos de vértigo donde la realidad tiene poco que ver con eso.

Seguí a través de Vértigo de Hitchcock (Un cuerpo que cae); del vértigo que Freud examina en su bello artículo sobre la Gradiva - a partir de la ficción de Jensen. En esta, el joven arqueólogo se enamora de un bajorrelieve, en un museo de Roma; una figura de mujer que camina de una forma peculiar: el detalle de la posición del

pie lo deja completamente hipnotizado, y él que era un investigador y sólo tenía ojos para la ciencia, empieza a investigar/comenzar una muy sutil aproximación a las mujeres a través de la investigación científica de la posición de ese pie. Sueña un sueño en vértigo, delira, piensa que aquella mujer greco- romana pasó por la calle, que era un fantasma de Pompeya, hasta descubrir, siendo sacado de la nube con la ayuda del propio fantasma que a final de cuentas era su vecina, amor de infancia que estaba también enterrado.

La cuestión allí es la de poder avanzar sobre la cuestión de que lo real emerge para el sujeto por un detalle, como el piecito de la Gradiva (la que camina), como en Machado con la zapatilla/ Cecilia.

Si el efecto de vértigo, en la lectura, viene por esa subversión en la narrativa que se hace vehicular por esos trazos de detalle, el movimiento de torsión gana espacio y dirige nuestro interés hacia la cuestión de la estructura.

El escritor argentino Ricardo Piglia ha venido trabajando sobre la hipótesis a respecto de la operatoria formal en los cuentos, observando la arquitectura resultante de la producción de los grandes cuentistas. Propone (en el libro *Formas Breves*) dos tesis sobre los cuentos:

1) un cuento cuenta siempre dos historias. 2) el cuento es un relato que encierra una historia secreta. Él da un ejemplo mínimo retirado de las notas de Tchecov: "Un hombre en Montecarlo va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida". Segundo Piglia, la forma del cuento está condensada allí, en la contramano de lo que sería previsible: jugar, perder, suicidarse. La anécdota desvincula dos historias tramadas: la historia del juego es una, la historia del suicidio es otra, viene por otro lado; el cuento trabajaría la tensión y la trama entre las dos.

Al mismo tiempo que postula esa duplicidad, Piglia resalta los puntos de intersección, en los cuentos, detalles, que articulan los pasajes entre las historias y las colocan en simultaneidad. Así como el "pasaporte al cielo", en la Chinela turca, y en eso me vino el salto: Lacan trabajó la estructura del sujeto con esta figura topológica que es la banda de Moebius, donde tenemos una superficie enigmática y paradojal: aparentemente es una cinta con dos caras, un dentro y un fuera, un "cara o cruz". Pero la banda tiene una torsión que cambia radicalmente su estructura: desarticula lo dual, subvierte la separación entre externo e interno. El derecho y el

revés ahora en continuidad quedan como que contenidos uno en el otro. La formulación de Ricardo Piglia – cada cuento cuenta dos historias- nos permite articular la dualidad, pero el acento que da a los puntos de intersección puede permitirnos dar un paso más: formular esos lugares en la estructura del cuento como los de una torsión, así como en la banda de Moebius. El “pasaporte al cielo” como la propia torsión que, en la narrativa de los cuentos de Machado, va muy cerca del propio funcionamiento de la estructura del sujeto. Traspasando la dualidad, la ironía gana lugar: ¿no es a través de ella que Machado traza sus pasajes, escribiendo “una mirada oblicua” a través de lo que algo de la verdad atraviesa ?

La ironía machadiana trae eso, es el lugar de pasaje, hace el corte del suelo, es vehiculadora del vértigo (que viene por el detalle), y es una forma de la oblicuidad (cierta torsión) en la escrita. Transponiendo la dualidad e insiriendo la cuenta del 3 en la jugada (los puntos “equívocos”, que sirven a un lado y otro), llegamos cerca del dicho espírituoso, del chiste, en Freud, que es una de las formaciones del inconsciente - y cuando el chiste acontece, se corta, “lee”, puede aparecer lo que estaba allí cifrado en medio del propio decir, el chiste, el supuesto, el deseo que circula en medio de la escena, en la estructura.

Y en eso Machado comparte un goce con el lector, transmitiendo en el mismo movimiento algunas verdades duras y algunos enigmas fuertes de la condición humana. El encuentro con el Otro sexo, el origen y la muerte, la alteridad, cuestiones que siguen interrogándonos y constituyendo nuestras ficciones.