

EL ARTE COMO EXPRESIÓN DE SÍ MISMO: Yo era una mujer casada, de César Aira

Marcos Nahuel Lomuto¹

ABSTRACT:

El presente ensayo desarrolla una lectura posible sobre la novela *Yo era una mujer casada* de César Aira, partiendo del supuesto ofrecido por Giordano en "Discusión"², a saber, que este texto literario no representa aquellas realidades que nos inquietan, pero sí intenta ser la experiencia de esas extrañezas.

En primer lugar, se problematiza brevemente el concepto y los efectos de la ficción con el objetivo de dejar planteado, a modo de hipótesis, que esta novela puede ser leída como la autopercepción de la lectura literaria. En segunda instancia, se cuestiona que esta percepción vuelta sobre sí misma atiende a las oposiciones que existen en el signo para, luego, argumentar que este texto nos devuelve al movimiento del lenguaje, a la experiencia olvidada de todo acto de habla. Finalmente, y retomando los planteos que se irán desprendiendo a lo largo del ensayo, se traen a colación algunos conceptos propios de la psicología, de la filosofía del lenguaje y de la hermenéutica con el fin de construir una lectura de esta novela pensada desde la puesta del manifiesto de la forma.

Palabras claves: efecto de ficción- realidad- símbolo- forma- vanguardia

APROXIMACIONES POSIBLES

Es innegable conjeturar, a pesar de la imposición de una obra como necesaria para nada, con una fuerza que es inútil (Robbe-Grillet. 1957)³, que esta novela se nos presenta como una percepción, como un salto que va del pensamiento, el discurso, la razón, a lo real de la realidad. Aira mismo, en *La innovación* (1993)⁴, nos plantea este enunciado al cuestionar los nombres convencionales de "nuevo" e "innovación", tal como refiere Robbe-Grillet: "Fulano tiene algo para decir y lo dice muy bien. ¿No podríamos adelantar, por el contrario, que el verdadero escritor no tiene nada para decir? Debe crear un mundo, pero a partir de la nada, del polvo". ¿Por qué *Yo era una mujer casada* podría presentársenos, entonces, como ese salto que es el mismo efecto de ficción, de la técnica, de la forma?

Conocemos, desde los argumentos de Cueto (1990)⁵, que la ficción es el centro del lenguaje ya que interroga y se interroga por lo que está en el origen del lenguaje. Es pues, diverso del lenguaje diario, pero sin ser por ello diferente a él. En el uso diario,

¹ Profesor en Lengua y Literatura, egresado del Instituto de Formación Docente N° 127 "Ciudad del Acuerdo" de San Nicolás de los Arroyos, Provincia de Buenos Aires, en el año 2014. Especialista Docente de Nivel Superior en Escritura y Literatura. Actualmente, estudiante de la Licenciatura en Enseñanza de la Lengua y la Literatura, en la Universidad Nacional del Litoral. Correo electrónico: lomutomarcos@gmail.com.

² GIORDANO. *El efecto de irreal*, en "Discusión", Suplemento de Crítica literaria de la Revista de Letras- Año 1- Número 1. Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. UNR.

³ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*. Cactus serie perenne. 1957.

⁴ AIRA, César. *La innovación*. 1993.

⁵ CUETO, Sergio. *El lenguaje de la ficción*. 1990

las palabras no traen ninguna representación a la conciencia ni nos entregan la presencia de las cosas de las que hablan; son sólo intencionalidad. Todo lo contrario en un relato. Allí las palabras no disponen de un referente seguro, es decir que nosotros como lectores no somos existentes de ese mundo narrado pero sí tenemos la experiencia de ese mundo en tanto "no lo vivimos". En otras palabras, lo experimentamos- de ahí la importancia de aproximarnos a un concepto sobre ficción- bajo la forma de la fascinación de las palabras. Ante esta cuestión, Cueto afirma que el lenguaje de la ficción se detiene en la presencia jamás presente de la cosa. Dicho esto, ahora sí cabe el siguiente interrogante: si la ficción es la "question" del lenguaje porque la lectura nos interroga a nosotros, seres que hablamos, ¿de qué manera pensar esta novela como la pregunta más profunda, y por tanto, como la autopercepción de la ficción?

Contreras, en "Intervención" (2003)⁶, ya nos anticipa que la literatura de Aira, a la que prefiere llamar como *el punto de vista-Aira*, no operó en ella como un principio de explicación sino más bien como un principio de verosimilización que adoptó la forma de un relato: específicamente el cuento de la supervivencia, del comienzo y del fin del mundo. También podemos hallar esas lecturas en *El vestido rosa*, en *Las ovejas* y en *Emma, la cautiva*. No obstante, en vez de detenernos en estas interesantes narraciones, cuestionemos esta idea del comienzo y del fin como opuestos que trascienden por todo el relato de *Yo era una mujer casada*. Robbe-Grillet dice, al respecto, que las novelas tendrán más verdad cuanto más contradicciones impliquen, cuanto más equívocas sean. "Medir las distancias (entre el objeto y yo), sin odio, sin desesperación, entre aquello que está separado, debe permitir lo que no está, lo que es *uno*, puesto que es falso que todo sea doble- falso, o al menos provisorio"⁷. ¿Cuáles son las distancias en esta novela? ¿Por qué es posible pensarlas desde las oposiciones que existen en el signo?

El título puede provocarnos varios interrogantes, y no las concernientes a la pre-lectura sino a las reflexiones realizadas con posterioridad, una vez que la historia pareciera estar finalizada. En primer lugar, "Yo era una mujer casada" juega como definición, como identidad, el hecho de estar dentro de una norma. Así está configurada *ella*. Se podría tratar de un enunciado que opera como una construcción propia para esta voz narradora, no obstante podemos pensar que las experiencias nos forman y eso no significa que nos identifiquen. Este personaje (que parece estar configurado como *Ella*, aunque lo pondremos en discusión más adelante) también piensa, a saber, siempre habla desde el pensamiento, desde el cambio, desde la luz de su encuentro con la estatua, de ahí que el relato tome la forma de una especie de autobiografía, y que- por sobre todo- comience explicando que *era* una mujer casada. ¿Por qué este uso del pasado si, en el desenlace, nos hallamos nuevamente en la continuidad del matrimonio? ¿Principio y fin? ¿No es lo que le dilucida la estatua- *esfinge*? En el capítulo II, particularmente, hay un tratamiento acerca del tiempo que funciona, desde esta interpretación, como el prisma de la novela: "...¿La vida no era un círculo?... Los colectivos soplaban por un cuerno detrás del horizonte: un llamado de atención. Salían de la niebla, o de la noche, con sus colores y sus números. El vacío gelatinoso del que emergían no había terminado de darles su forma definitiva, venían inventando los cambios, la bocina, la frenada. Pero ya venían llenos: siempre había una humanidad previa, retrocediendo al infinito hasta el comienzo del mundo. A veces la espera se prolongaba. En realidad, todo era cuestión de demora o de

⁶ CONTRERAS, Sandra. *Intervención*. Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. UNR. CONICET. Dic. 2003.

⁷ Op. Cit. 2

adelanto... Del otro lado, a mis espaldas,... algún maxiquiosco que abría... ¿El comercio volvería a la vida, después de la noche?"⁸.

Esta cita parece muy interesante ya que no sólo trae a colación este pensamiento en torno al tiempo y a las oposiciones sino además a la idea de forma, de arcilla moldeada, de invención e imaginación, al efecto de lo "irreal"; en fin, al planteo dilucidado en el punto de partida. Momento de involucrarnos más en esta aproximación.

Observemos el siguiente enunciado de la novela de Aira:

"Era una violencia puramente física; no quiero decir que me pegara... Era física en el sentido de que era... cómo decirlo, exterior, visible, objetiva. En cierto modo, un modo muy retorcido, lo reconozco, se la podría haber tomado como un espectáculo" (2019:Pág. 8)

Ya en otras partes del relato, el sujeto de la enunciación se refiere y construye al marido como "actor" y "prestidigitador", aquel cuerpo que se transformaba- pese a la inmovilidad- en un felino, el marido que con gestos de divertida curiosidad observaba la agonía de su esposa. ¿Es la "mujer casada" la observada y por tanto un objeto, o más bien, es ella como idea de sujeto quien ve que la miran risiblemente como objeto? ¿Hacia dónde señala el "ser ella", y más como mujer casada que forma parte de un espectáculo? Podemos entender este concepto como arte, sobre todo por lo expresado en la novela:

"Era más bien como si hubiera desembarcado junto a mí un hombre proveniente de una civilización lejana...con otros paradigmas, otra lógica, que trasplantados se volvían incomprensibles... En esta distancia insalvable estaba lo peor de la crueldad" (2019:Pág.8).

¿Es la distancia, entonces, esa falta de comprensión de lógicas, la que provoca el espectáculo/la ficción? No olvidemos que el sujeto de la enunciación decide decir que el "marido" está en el lugar de artista cuyas innovaciones son ignoradas por sus contemporáneos. Artista, actor, prestidigitador que arma las cabezas (maniqués) de los padres de ella con papel maché y también quien crea una muñeca a partir del robo del "sobre Chanel", aquel que compone un tango, el hombre que convence a un niño para que invente una historia falsa ante los acreedores y así evitar algunos pagos. Ahora, en esta forma autobiográfica, ella piensa; ella se ubica en el rol de espectadora de todas estas ficciones (incluso la de su matrimonio violento) que claramente no comprende pero donde sí hay una voluntad de aproximación.

¿No se trata de esto el leer literatura? Volvamos a Contreras: no parece haber explicaciones, respuestas, sino conexión con problemas críticos, con conceptos teóricos y categorías. Saer, en "Narrathon" (1975)⁹, expresa: "La escritura reside en hablar, en tanto ciego, a los demás, para que vean, no la realidad, sino más bien la ceguera de que sufren y de la que, en la mayoría de los casos, no son conscientes más que a medias".

Ella, por tanto, puede ser leída como la alegoría de la lectura ficticia. Todas estas reflexiones nos llevan a reversionar el título a los fines de un interpretante, en términos de Peirce. Un interpretante que reúna las reflexiones ofrecidas hasta el momento. Quedaría: Yo ahora pienso que era aquella que recepcionaba el arte (siempre violento, en el sentido de que rompe estructuras-esquemas) sin entenderlo, pero ¿por qué intentar comprenderlo desde mi lógica? ¿cómo debe mirarse el arte? Podría redondearse mejor de la siguiente manera: Yo era aquella espectadora de las distancias artísticas. ¿Era? ¿Ya no lo es más? El desenlace da cuenta de otras

⁸ AIRA, César. *Yo era una mujer casada*. 3° edición. Bs. As. Blatt y Ríos. 2019.

⁹ SAER, Juan José. *Narrathon*. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°25, 1975. p. 161-170.

cuestiones (tal vez a modo de hipótesis) que trataremos más adelante, sin embargo resulta obvio que todo decanta en esta noción del tiempo que hasta suena a física cuántica.

Si *Yo era una mujer casada* ("y lo sigo siendo") puede ser equivalente a mi interpretación de "Yo era aquella espectadora de distancias artísticas" ("y aun lo soy"), dándonos la oportunidad de leer este enunciado como el pensamiento y la percepción de la lectura ficticia, de la lectura vuelta sobre sí misma. Entonces es el momento de reunir algunas ideas que se fueron desprendiendo en estas pocas páginas, y sumarlas a nuevas reflexiones: el lenguaje de la ficción nos devuelve al movimiento mismo del lenguaje, a la experiencia olvidada de todo acto de habla. Giordano¹⁰ nos explica que esa irrealidad no es meramente lo opuesto a lo real ni tampoco se trata de otra realidad, sino más bien "lo otro" de la realidad, lo que, para constituirse, la realidad niega, enmascara. ¿De esta manera se mueve el lenguaje literario, artístico? ¿El efecto de "irreal" es la devolución al movimiento del lenguaje, hacia sí mismo? Propongamos decir, valiéndonos de estas ideas, que *Yo era una mujer casada* es ese moverse (y también el "inmovilizarse", como argumentaremos más adelante), es el mismo efecto de ficción que significa, en palabras del autor nombrado, aparición del enmascaramiento, afirmación de la negación. Lo que aparece es que algo se oculta, lo que se afirma es que algo se niega, y ese algo incierto la literatura lo revela en su incertidumbre: ese algo no es nada, ni siquiera la nada (Giordano, pp. 33). Símil al planteo de Saer (1975), para quien es natural que en las narraciones haya una somnolencia positiva que provoque, sobre todo, el abandono de la pretensión de un sentido.

Y, ahora sí parafraseando a Contreras (2003), la literatura de Aira emerge como un punto de vista que confronta con otros tales como la cultura literaria inmediata y los valores que circulan naturalmente instituidos en el campo literario, generándonos reacciones, respuestas y posicionamientos diferentes. Entonces podemos cuestionarnos, ¿qué es lo que se enmascara en esta novela y cómo sucede la aparición? Comencemos por la segunda parte de esta pregunta, ya que, por muy sencillo que suene, la aparición es el relato en sí mismo, pero en ese caso ¿por qué estaría enmascarado/oculto? Posiblemente porque vaya contra lo hegemónico, porque implique lecturas a contrapelo, porque no es lo que circula institucionalmente. No obstante hay algo más. El sujeto regente de la enunciación, en esta forma autobiográfica y hasta- si se quiere- de relato de aprendizaje al estilo *Demian* de Hermann Hesse, le da lugar a *ella* para definirse de otros modos (que nunca se desprenden de "era una mujer casada"):

"Por supuesto que las cabezas...eran obra de mi marido. No es que las hubiera hecho con sus manos... Eran obra de un escultor amigo suyo... Tenía que ser él, porque no había otro que dominara la técnica necesaria. Yo no lo conocía; lo había visto un par de veces, de lejos. Pero no se necesitaba más para saber que era de esos vagos que se amparan en el título de "artista" para no trabajar y permitirse todos los desórdenes." (2019: Pág. 41)

"Yo nunca le había conocido ningún interés por el arte. Más aún: pensar que la sensibilidad del artista, así fuera en su más mínima y rudimentaria expresión, pudiera colorear su personalidad, era algo que no se le ocurriría a nadie que lo conociera. Un absurdo, una ilusión competente. Salvo que el arte fuera algo distinto de lo que yo siempre había creído que era, o hubiera evolucionado en una dirección desconocida para mí. Había tanto que me era desconocido... (2019:Pág. 43)

En estas citas podemos observar que *ella* está construida desde la incompreensión, aunque con el deseo de entender qué pasa, o mejor dicho, más que entender, de

¹⁰ Op. Cit. 1.

captar, de dejarse experimentar por aquello nuevo que irrumpe en su vida. Y justamente esto que *llega* es pura expresión artística; espectáculos que le parecen absurdos debido a que no ingresan en sus estructuras, no están en sus conocimientos previos normalizados sobre el arte, sobre la ficción. De todos modos esto no significa que luego venga, de pronto, la iluminación, y tenga en sus manos todas las respuestas. *Ella* continúa con ruidos, ruidos que no merman, pero sí que comienza a atender con otras percepciones. Tal vez la única respuesta a la que arriba (sobre todo por lo narrado en el desenlace, en lo que decantaremos más adelante) es que existe abandono de la pretensión de un sentido, como plantea Saer (1975):

“La escritura reside en hablar, en tanto ciego, a los demás, para que vean, no la realidad, o una realidad, sino más bien la ceguera de que sufren y de la que, en la mayoría de los casos, no son conscientes más que a medias. La estructura de la novela ha de ser... la estructura de esa posición incómoda de la conciencia en que la ha puesto, o la ha venido poniendo, durante siglos, la opresión... El escritor ha de tratar, en lo posible, de habituar sus ojos a la oscuridad y a reconocerla, y hacérsela reconocer a otros, hablando de ella. Ninguna otra ha de ser su función. Eso que hay que decir sería, entonces, para mí: que no puede saberse, del acontecer, nada. Y que lo que creemos saber ha de ser, probablemente, falso.”

Lo nuevo, esto que llega, lo que *ella* percibe es el hermetismo, lo incomprendible, imposible e inalcanzable. En palabras de Aira (1993)¹¹, el salto del arte nunca llega ni a lo nuevo ni a lo real; ha llegado, parte de él, pero no lo sabe, no puede saberlo ni decirlo. Es el discurso de la lengua incomprendible, misteriosa. *Yo era una mujer casada* es esa lectura ficticia que se sabe puro misterio, ya que es la mirada sobre el arte mismo, el arte como intento de llegar al conocimiento a través de la construcción del objeto a conocer, a saber, el mundo entendido como un lenguaje. ¿Conocer, o más bien, intento de actuar el lenguaje?

Ya Contreras (2003) nos dice que el impulso que define la escritura de Aira es el realismo, o su vocación, o su deseo. En este sentido, Aira quiere funcionar como un dispositivo orientado a la producción de un efecto de real, efecto que resulta de la figuración de una inmediata conexión con la realidad, pero también de la postulación de un método que tiene como aspiración incorporar fragmentos de la realidad y que da por resultado una deformación del relato: una incoherencia, un salvajismo formal, un carácter caótico.

Esta vuelta que le da al realismo (con respecto al vínculo creativo entre lo real y el artista) sucede en el desplazamiento del conocimiento- del orden de la representación- a la acción- al orden de la performance-, lo que significa que la literatura de Aira no quiera conocer la realidad, sino “hacer realismo”, siendo la percepción (*Yo era una mujer casada* funciona como alegoría de ello) pura actuación, la opción formal que crea un mundo. “La percepción en Aira no se quiere experiencia de conocimiento, ni intelección mediata de la realidad, ni posibilidad o imposibilidad de aprehender el mundo, sino antes bien pura acción”¹².

Si el artista, por tanto, está dando un paso adelante, colocándose a sí mismo dentro de la materia con la que hará su obra, estaríamos hablando de expresionismo, equivalente al método de introyección en la teoría psicológica (Aira, 1993). *Yo era una mujer casada* es ese paso, esa Pascua, ese salto hacia adelante montado en las palabras, donde ya no se ve la materia pero sí se la toca y se revuelve con ella. A continuación citaremos algunos enunciados de la novela donde podremos ver cómo esa materia, ese mundo que se actúa se hace opaco y se deforma para hacerle lugar al intruso/ al monstruo, en términos de Aira. “Las palabras son delegados nuestros en

¹¹ AIRA, César. *Artt*, en Paradoxa n° 7. Rosario: Beatriz Viterbo. 1993.

¹² Op. Cit. 5.

el mundo, en la naturaleza, y allí se ocupan de cambiar los contornos de las cosas o de darles contorno. La literatura es la épica de este trastorno.”¹³ Es expresionismo, es una opción formal, es una escotomización (del griego antiguo *skótos*, “tinieblas”, “oscuridad”), término usado en el psicoanálisis para describir el mecanismo de ceguera inconsciente, mediante el cual el sujeto hace desaparecer los hechos desagradables de su conciencia o de su memoria.

De todos modos es inútil pensarlo en términos psicológicos, debido a que la opción formal crea su mundo, y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera. De ahí que la novela trabaje constantemente con la idea de las posibilidades y de los binomios: “Claro que la separación siempre estuvo en el aire como posibilidad; lo está en todo matrimonio, del que es algo así como la esencia. Pero nunca me acerqué ni siquiera a pensarlo. Quizás porque no tuve tiempo.” (2019:Pág. 6). Aira expresa, de un modo muy interesante, que el monstruo salta a la vista pero también puede disimularse en lo habitual, hacerse visible por rutina, como lo que vemos todos los días. Los formalistas rusos basaron su teoría justamente en esta percepción adormilada, de la que nos despierta el arte mediante maniobras de extrañamiento. Y el monstruo en sí, para aclarar mejor estas reflexiones parafraseadas de Aira, es un ejemplo fugaz de la humanidad, que tiende a la explicación. Lo humano, explica este escritor, quiere asistir a lo humano, y no dispone más que de sí mismo para efectuar la coincidencia, lo que significa que una parte quedará en las sombras. *Ella* (y no su marido)- tal como los personajes de Arlt que Aira trae a colación- es un monstruo de percepción: la percepción quiere percibirse a sí misma, se repliega sobre sí para hacerlo, y entonces se le escapa, en la novela, todo un giro de espacio-tiempo, por ejemplo, en torno del escultor cuando dice: “El escultor no hacía nada. Su obra, si había sido obra, estaba en el pasado” ante el cual queda boquiabierto. Es que en el arte la percepción es acción, no contemplación; no tiene nada que ver con el conocimiento. La percepción es el grito de horror, la carcajada del loco, el rayo destructor, el crimen. *Ella* (construida desde el yo a la manera de autobiografía, o mejor aún de voz proyectada desde el diván) es, en este drama expresionista, el único personaje, el monstruo, y los demás (el marido, el niño, el amigo artista, sus padres, la estatua, la Compasión y la Recomendación, sus amigas, la gente de la calle) son irradiaciones de su esencia íntima. Su única compañía- aunque más no sea para proyectar su soledad- es la conciencia, una sombra proyectada contra el mundo.

Hablemos de la conciencia. En *Arlt*, Aira sostiene que ésta se presenta (y es) el Monstruo, y se revela como tal, monstruosa y mutilada. ¿En qué sentido? Las culturas mismas lo han querido explicar con mitos y fábulas, la temática inextinguible de la “sed de conocimiento”: el pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. De allí radica su mutilación. *Yo era una mujer casada*, ese *ella* desde el yo, es pura conciencia que no se tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanece invisible. Del mismo modo que en los personajes casados de Arlt: “el matrimonio en sí queda oculto en un repliegue de la realización de los posibles. El matrimonio en Arlt es un ready made”¹⁴. Conciencia que se piensa desde binomios de posibilidades: matrimonio-separación, conocido-desconocido, placer-culpa, vida imaginaria-realidad tangible, movilidad-inmovilidad, comienzo-fin, causa-efecto. Parece no haber diferencias; todo es uno.

¹³ Op. Cit. 10.

¹⁴ Expresión artística del Dadaísmo que trata de transformar objetos de uso cotidiano en obras de arte sin modificar su aspecto externo, siendo su principal objetivo generar una sensación de absurdo y de sorpresa, y de este modo socavar todo concepto artístico tradicional/convencional.

“Y ahora, cuando podría haber experimentado la gratificación de dar por terminada mi racha de mala suerte, o la de iniciar los años buenos, el Fin y el Comienzo se enroscaban sobre sí mismos en un nudo borromeo... No sé nada de arte, pero quizás toda estatua es una especie de máquina de transmutar opuestos... Me di cuenta de que todo lo malo y terrible que me había ocurrido no era, como yo había venido creyendo hasta entonces, motivado por la inmovilidad, la permanencia, sino por el cambio y el movimiento” (2019: Pág. 104).

Este nudo borromeo está en la conciencia de este decirse “yo era una mujer casada”. Expliquemos este término que provoca una ruptura epistemológica en la teoría freudiana clásica: tres registros- lo real, lo simbólico y lo imaginario- están articulados, sin que lo real (como lo pensaba Lacan en la década del 50) sea autónomo con respecto a los otros, por ende, ninguno prevalece sobre el otro (2009)¹⁵. La principal propiedad de este nudo es que basta que un cordel se corte para que todo el conjunto anudado se disperse; si uno de los registros no se sostiene, el conjunto deviene imposible. Todas las posibilidades manifestadas en la novela quedan circunscriptas en este nudo, cada parte de la dicotomía no existe sin la otra; es más, se enroscan para la transmutación constante, infinita.

Cada uno de los opuestos, cada una de las posibilidades transmutadas por la estatua y enredadas en un nudo provocan, o más bien apuntan,- y ahora sí podemos adentrarnos más en la cuestión- no a suprimir las distancias sino a multiplicarlas. *Yo era una mujer casada*, como alegoría del arte, de la ficción, de la lectura ficticia, en este encuentro con la estatua, hace Pascua de la incomprensión de las expresiones artísticas hacia la acción, que equivale a multiplicar esas posibilidades, esos mundos posibles, tales distancias. Aquí, al modo de Robbe-Grillet, hay perspectiva trágica, ya que tales distancias artísticas ahora multiplicadas, ahora infinitas y siempre posibles, demuestran que nada permanece intacto, que todo se desgarrar, todo se fisura. Y justamente, como expresa este Yo, la victoria consiste en ser vencido: con tantas oportunidades de morir de dolor o deshacerme en lágrimas y suspiros, había sobrevivido...bien o mal, había sorteado el fin trágico día tras día...Lo que había obtenido era el tesoro de la vida...Y si el precio había sido convivir con un cónyuge inconveniente, lo aceptaba... (2019:Pág.116). La revelación ocurre en el encuentro con la estatua (descrita como alegoría de la Benevolencia), quien le dilucida la llegada al final de un camino largo y accidentado, siendo al mismo tiempo un comienzo. “Típico de mí, que los opuestos se me aparecieran juntos”(2019:Pág.103). Gracias a ello, percibe que había sido esclavizada, no por la permanencia tal como lo venía construyendo, sino más bien por un movimiento perpetuo que había agotado sus fuerzas, un encadenamiento laborioso de causas y efectos, “un trayecto que se repite varias veces al día”. Pensemos, en torno a lo dicho, que *Yo era una mujer casada* es ese eterno movimiento, esa acción, ese lenguaje que se mira a sí mismo. Una vuelta a la forma artística, a lo estético del arte.

En el capítulo IV, el Yo contempla un combate alegórico entre la Recomendación y la Compasión, tan distintas pero sumamente dependientes una de la otra. “Pude ver, en la momentánea separación, todo el daño que se había hecho hasta entonces...Sólo las mantenía en pie una enemistad a muerte, una demanda cósmica de sobrevivir a expensas de la otra” (2019: Pág. 78 y 79). ¿Cómo le pertenece este combate al Yo? Obsérvese que la victoria aquí también resulta en ser vencido, ya que la Compasión- cual Jesucristo en la Resurrección, o Harry Potter en la muerte de uno de los horrocruxes- pierde contra la Recomendación, y es ahí donde “el cuerpo, que al

¹⁵ FARRÁN, Roque. *LA LÓGICA DEL NUDO BORROMEIO: UN PARADIGMA DEL CORTE ESTRUCTURAL. NOTAS PARA UNA FILOSOFÍA PSICOANALÍTICA*. Nómadas, vol. 22, núm. 2, 2009. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

empezar a erguirse lucía gordo, casi redondo, se adelgazó al desplegarse de él dos alas, que siguieron abriéndose y abriéndose con sonido de papel celofán” (2019: Pág. 82), dándole lugar a la Autocompasión que levantaba vuelo, vencedora a su modo, vencedora sin haber combatido, y partía en busca de otros desafíos y otras victorias. Este opuesto anudado puede ser leído como alegoría del infinito movimiento al que pertenece el Yo (casada y separada): la recomendación/el consejo sobre lo que puede resultar ventajoso o beneficioso-podemos ubicar aquí a la voz de las amigas, que es su propia voz llena de doxas sociales- le gana a la compenetración en el sufrimiento del otro, a saber, a la acción de aliviar o reducir una situación dolorosa. No obstante, de ese choque emerge y asciende el hecho de ser cálido con uno mismo cuando se halla con sus propios dolores, insuficiencias, defectos y fracasos. Podemos pensar que lo importante es este apogeo, que logra simbolizar- desde esta lectura- la victoria del reconocimiento del dolor. Robbe-Grillet plantea al respecto: “¿podemos escapar de la tragedia? “El hombre es un animal enfermo”, escribía Unamuno en “El sentimiento trágico de la vida”; la apuesta consiste en pensar que se lo puede curar, y que, en ese caso, sería insensato encerrarlo en su mal. Esta lucha, se me dirá, es justamente la ilusión trágica por excelencia: pretender combatir la idea de tragedia es ya sucumbir a ella”¹⁶.

Es raro que ahora, en este comienzo del exordio, traigamos a colación a un crítico cuyo enfoque es social con respecto al planteo de la forma estética que sostuvimos, sin embargo necesitamos realizar una explicación que ayudaría a la comprensión de este análisis y que su involucramiento no desandaría nada. Hablamos de Voloshinov (2009)¹⁷, para quien la auto-observación, que es la comprensión del signo interno de la persona o, en otras palabras, el encuentro de la psique subjetiva entre el organismo y el mundo exterior, suele plantearse como tarea a personas examinadas durante un experimento psicológico, donde lo dicho por la persona sometida es el registro psicológico o experimento de tal registro. No obstante, la auto-observación puede seguir otra dirección si tiende hacia una auto-objetivización ética y moral. Consideremos que esta dirección sucede en *Yo era una mujer casada* antes del encuentro con la estatua, de su experiencia con el combate, y- cómo no- antes de su actuación como Payaso, es decir, cuando prevalecían las doxas y el yo era auto considerada un objeto; luego, mediante la forma del registro que configura al relato, el yo ingresa en este encuentro de la psique subjetiva donde la palabra es representada como signo bajo la forma de un discurso interno. En términos de Voloshinov, la palabra posee una particularidad que la convierte en el medio predominante de la conciencia individual: llegó a convertirse en el material sígnico de la vida interior, esto es, de la conciencia (discurso interno). *Yo era una mujer casada* es esa conciencia, ese Monstruo.

Para finalizar, aproximémonos a esta idea de “signo”, que en dicha novela es el discurso interno, la vuelta a la palabra, al lenguaje estético y artístico. Boasso (1986)¹⁸ sostiene que el evocar de un poeta es llamar al ser mediante la expresión creadora. El poeta en el fondo deja que actúe en él una repetición mítica cosmogónica: desciende al caos primordial psíquico para desde allí, mediante la metáfora y el símbolo, producir el alumbramiento poemático, que es nada más y nada menos que lo siguiente: el signo o símbolo jamás ha de ser traducible a pensamiento conceptual redondamente

¹⁶ Op. Cit. 2.

¹⁷ VOLOSHINOV, Valentín. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. 1° edición. Buenos Aires. Ediciones Godot Argentina. 2009.

¹⁸ BOASSO, Fernando. *Símbolo y mito*, en “Literatura y Hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana” de García Cambeiro, Fernando. Centro de Estudios Latinoamericanos. Dirigido por Graciela Maturo. Bs. As. 1986.

terminado- como sí hace la ciencia que trabaja sobre el objeto y no logra representar el ser-, sino que ha de ser palanca que proyecte a un hacerse del pensamiento (tal como se expresa el yo en esta novela). El signo/ este relato, entonces, es arco con cuerda tensa para disparar su flecha, fisurando los espacios rumbo al infinito. Podrá ser descrito desde varios costados, pero siempre quedará algo insondable, oscuro e indeterminado. Por eso suele ser siempre sospechoso para una mente crítica racionalista que solamente admite las ideas claras y distintas. El símbolo nada prueba, nada explica: solamente sugiere, señala. Nos proyecta a la esfera del ser. *Yo era una mujer casada* es pura alegoría del símbolo, de este fluir del discurso interno que proyecta al ser: "Decidí trabajar de Payaso...era una máscara, un disfraz... Si no se me había ocurrido antes, en las tantísimas ocasiones en las que una demencia verdaderamente creativa se había apoderado de mí, fue porque el Payaso es lo inesperado mismo, lo imprevisible, lo que salta al vacío" (2019:Pág.108). El payaso es un símbolo, pero sobre todo el símbolo es como un payaso que muestra, expone, al tiempo que esconde y oculta. El símbolo siempre es el resto de una ausencia, de una falta, de una pérdida: justamente la máscara del payaso era el arma más eficaz para superar las represiones. Muchos tímidos lograron expresar lo mejor y lo peor de sus personalidades gracias a este recurso...

Yo era una mujer casada, desde este enfoque ofrecido a lo largo de todo el ensayo, es leído en clave de vanguardia, esto es, alejada de la perspectiva de los estudios culturales, cuya focalización es la literatura sólo como discurso social. Como vanguardia, claramente también es un discurso social pero relacionado con la práctica artística de la escritura. Esta novela, por tanto, es la puesta del manifiesto de la forma, tal como plantea el Formalismo Ruso. El Yo se pierde dentro del laberinto verborrágico, quedando encarcelada dentro de las palabras. Es expresionista, una especie de agotamiento de todo lo que venía proponiendo y enfocando la teoría literaria y la literatura. Con *Yo era una mujer casada* hay desenfoque de todos aquellos planteos, mirando esta vez la forma, la dimensión estética en sí misma, la ficción como centro del lenguaje. Robbe-Grillet nos dice que hablar del contenido de una novela como de algo independiente de su forma, equivale a borrar todo el género del dominio del arte. Y esta novela nos plantea esa alocada parodia.

BIBLIOGRAFÍA:

- AIRA, César. *Artt*, en Paradoxa n° 7. Rosario: Beatriz Viterbo. 1993.
- AIRA, César. *La innovación*. 1993 PDF Disponible en: <https://www.funcionlenguaje.com/index.php/es/sala-de-lectura/rincon-bibliografico/1332-la-innovacion-cesar-aira.html>
- AIRA, César. *Yo era una mujer casada*. 3° edición. Bs. As. Blatt y Ríos. 2019.
- BOASSO, Fernando. *Símbolo y mito*, en "Literatura y Hermenéutica. Estudios sobre la creación y la crítica literaria desde una perspectiva latinoamericana" de García Cambeiro, Fernando. Centro de Estudios Latinoamericanos. Dirigido por Graciela Maturo. Bs. As. 1986
- CONTRERAS, Sandra. *Intervención*. Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. UNR. CONICET. Dic. 2003.
- CUETO, Sergio. *El lenguaje de la ficción*. 1990. PDF. Disponible en: <https://www.cetycli.org/cboletines/293adfecb7-cuetob1.pdf>
- GIORDANO. *El efecto de irreal*, en "Discusión", Suplemento de Crítica literaria de la Revista de Letras- Año 1- Número 1. Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes. UNR.

FARRÁN, Roque. *La lógica del nudo borromeo: un paradigma del corte estructural. Notas para una filosofía psicoanalítica*. Nómadas, vol. 22, núm. 2, 2009. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por una nueva novela*. Cactus serie perenne. 1957. PDF. Disponible en: <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2016/08/por-una-nueva-novela-alain-robbe-grillet.pdf>

SAER, Juan José. *Narrathon*. In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, n°25, 1975. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1995

VOLOSHINOV, Valentín. *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. 1° edición. Buenos Aires. Ediciones Godot Argentina. 2009.