

Imagen y revolución, literatura y experiencia: *El gusano máximo de la vida misma* de Alberto Laiseca

Candelaria Díaz Gavier

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Si se tuviese que decir en pocas palabras cómo es la escritura de Alberto Laiseca, se diría, quizás, que es una hipertrofia de imágenes que ya conocemos. *El gusano máximo de la vida misma*: un personaje monstruoso de película de terror clase B, las citas a Shakespeare o a Wilde, las cloacas de Nueva York, las cloacas de Buenos Aires, la prostituta, la “cheta”, el necrófilo; a la vez que intervienen imágenes fugaces del escritor, de Alberto Laiseca.

Pero lo que se muestra en forma de pastiche (Jameson, 1983), es decir, como imitación de escrituras “originales”, como repetición de imágenes precedentes que no mostrarían más que la incapacidad de experiencia del presente; es un gesto (Barthes, 1986) que oculta a la literatura como último recoveco de la experiencia. Desde ese impulso, las imágenes de Laiseca no son pastiches, sino traducciones. Diríamos desde Benjamin que, en tanto traducciones, esas imágenes manifiestan una intención: la de dar cuenta un “parentesco” (que posibilita la traducibilidad) con sus originales.

En ese parentesco se ubica el realismo de *EL GUSANO MÁXIMO DE LA VIDA MISMA*, pero no un realismo según el cual se representa el mundo, sino un realismo de imágenes. Se trata, diríamos, de una “política poética” (Benjamin, 1980), esto es, de un ámbito de imágenes que se hace ámbito corpóreo de lo revolucionario. Aquí, la literatura como posibilidad de experiencia, y en tanto tal, revolucionaria.

El gusano, la nobleza sajona, *alligators*, cloacas neoyorquinas...

Alberto Laiseca nos narra la vida de *El gusano máximo de la vida misma* en la ciudad de Nueva York. Es un monstruo casi nada verosímil, como si fuera una máscara obvia de un actor mal pagado de una película clase B, que va en búsqueda de mujeres con las cuales tener relaciones eróticas. No es un monstruo aterrador sino que “era tan asqueroso el gusano máximo de la vida misma, que la puta no había podido impedir irse erotizando de a poco” (p. 15).

Se trata en realidad de un pasaje por una hipertrofia de imágenes de la cultura de masas. Personajes de películas de terror “bizarras”, cloacas de Nueva York, una gorda reina de las cloacas pariente de la realeza de Inglaterra, prostitutas, toda clase de *undergrounds*, necrófilos, etc. De una cultura de masas, diremos, que es más bien de raigambre norteamericana.

Parece entonces que la novela de Laiseca no podría tardar en calificarse de *pop*, esto es, en ese movimiento que consiste en la repetición, como una cita que revoluciona al arte al recordar precisamente a ese arte que citándolo, debe destruirse.

Para Roland Barthes, el *pop art* se caracteriza por su uso de lo “despreciado” (1986): las imágenes de masa. La reproducción mecánica es el medio a través del cual “acepta convertirse en una *imaginería* (...)” y hacer de la repetición su motivo, también motivo de la cultura de masas.

Las imágenes de *El gusano máximo de la vida misma* (1998) son copias de cierta cinematografía norteamericana, de cierto discurso publicitario también, pero a condición de entender por copia aquello que dijo Barthes respecto de las obras de Warhol: están al lado y no detrás (*Ibid*).

Esta aproximación tiene la ventaja de volver insuficientes lecturas melancólicas sobre una originalidad perdida en la producción cultural posmoderna. Más bien, se diría que esta sería una lectura posmoderna de la literatura, antes que una lectura de la literatura posmoderna. Pienso que ese tono melancólico es el ímpetu de la noción de *pastiche* de Frederic Jameson (1983).

La novela de Laiseca no debe encontrar dificultades en ser leídas desde este ángulo. Esto es, como una suerte de “parodia que ha perdido el sentido del humor” (Jameson, 1983: 170). Nos las veríamos con una suerte de narrativa resignada, de cara a la imposibilidad de innovación y a un catálogo cerrado de estilos ya patentados.

La novela de Laiseca *sí* es un *ready-made*, o mejor, muchos *ready-mades*. Sin embargo, es tal la obviedad de este carácter, que no puede menos que volvérsenos sospechoso. Y ya Barthes nos arroja una pista segura: el *pop art* guarda una “trivial conformidad entre representación y cosa representada. (...) El *pop art* desea desimbolizar el objeto, darle la opacidad y el obtuso empecinamiento de un hecho” (Barthes, 1986: 206), y lo que aparece como hecho es el estereotipo, o mejor, la imagen estereotipo que se hace hecho. La obra de arte no hace más que exponer su trabajo, que es el de mostrar que las cosas “...nunca han sido ‘producidas’ (por la Naturaleza) sin ser de inmediato ‘reproducidas’” (Barthes, 1986: 210).

De modo que allí donde con Jameson, nos lamentaríamos por la pérdida de la originalidad, con Barthes entendemos en el *pop art* la restitución de una “distancia”: al hacer de la imagen estereotipo el hecho (y no, como el arte tradicional, hacer de la imagen la representación, siempre de segundo orden, de un hecho original), hace del estereotipo una imagen que es *mirada*, esa es la distancia.

Todo indica que el arte *pop* se las arregla de alguna manera para restituir el “aura” a la obra, que tanto huye a la imagen reproducida, según lo entiende Benjamin (1989), haciendo al mismo tiempo, todo para defenestrarla.

El gesto de este realismo *pop*

Sospechábamos de la obviedad del carácter repetido de las imágenes de *El gusano máximo de la vida misma*. En efecto, la obviedad del acto de mostrarlas, podría decirse, con cierta gratuidad, deja un resto, un “suplemento”. Es el gesto (Barthes, 1986) de un realismo que está en donde se excede. Muchas, muchas imágenes que ya conocemos, que ya hemos visto, pero ¿en qué consiste el realismo de esta novela? Consiste precisamente, en ese excedente de imágenes y de evidencia de su carácter de repetición.

Esto explica la obstinación por el realismo, por parte de una literatura que habla de un gusano enorme que podría ser el papel tanto de un actor de un filme de terror como de una película porno. Decir que el realismo de esta novela reside en el gesto es decir también que no reside en la comunicabilidad de su mensaje, ni tampoco en su significación.

Sin lugar a dudas se trata de un gesto desafiante, por cuanto plantea un realismo a partir de aquello que el realismo tradicionalmente ha querido suprimir: las imágenes. Pero no se trata de imágenes que representan lo real, y que por lo tanto, correrían la suerte de una lente que distorsione, ubicada en el medio del observador y lo observado.

La aproximación de Walter Benjamin a la noción de imagen es esclarecedora y permite comprender cómo desafía el gesto del realismo de Alberto Laiseca.

En efecto, cuando Benjamin se refiere a *En busca del tiempo perdido*, nos dice que en tanto relato, no de una vida, sino del recuerdo de una vida, Proust se ubica en el mundo de los sueños, que es el mundo de lo semejante. La imagen sería esa “realidad preciosa y frágil” (Benjamin, 1980: 22) que suscitaría la nostalgia de un mundo tergiversado por la semejanza. Pero seguir ese mundo de la semejanza, continúa Benjamin, es lo que hace aparecer en la obra de Proust la eternidad como un tiempo entrecruzado.

De un lado, la nostalgia porque no es más que la imagen que fue el “botín” del triunfador, el cual “se le designa como bienes de cultura” (Benjamin, 1989: 181), tal como lo denuncia la crítica a la Historia del materialismo histórico. Pero de otro lado, la fe en una “iluminación profana”, el relampagueo de la verdadera imagen de la historia, y fijarla “tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro” (*ibid.*).

El tiempo entrecruzado de Proust, es la historia que no es entendida continua e ilimitada, sino que es aquella dada por la iluminación profana, que *porque* se sabe imagen, se sabe en deuda con todo lo que haya acontecido. Solo a la humanidad redimida por el Mesías que pueda dar con esa imagen, puede citar cada uno de sus momentos.

En otro texto en el que Benjamin habla sobre el Surrealismo, nos dice que la ebriedad de imágenes, ese estado de vigilia que el surrealista experimenta como pasaje de imágenes es de inspiración materialista, pues el proyecto surrealista consiste en “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (Benjamin, 1980: 58). Benjamin se pregunta entonces si se trata de una política poética, como la del socialista utópico que

“ve ese futuro más bello de nuestros hijos y nietos” en que todos se porten como si fueran ángeles” y en que cada uno tenga tanto “como si fuese rico” y en que cada uno viva “como si fuese libre”. Pero de ángeles, riqueza, libertad, ni rastro. Todo son solamente imágenes. (*Ibid.*: 60)

El proyecto surrealista comparte la ebriedad de imágenes, pero a diferencia del socialismo, es de inspiración materialista porque parte de la desconfianza, una desconfianza que lo acerca al *Manifiesto Comunista* en la medida en que “...descubre en la acción política el ámbito de las imágenes...” (*Ibid.*).

Y entonces el ámbito de las imágenes se hace ámbito de lo corpóreo, ya que el materialismo logra su cometido sobre el sustrato de una ebriedad que produce un “relajamiento del yo”. En este sentido, cuando el ámbito de las imágenes se hace ámbito corpóreo, cuando el texto recupera su sentido de tejido, y se comprende como un trabajo, las imágenes son posibilidad de experiencia de la comunidad, que es otra forma de decir redención.

¿Por qué vive en las cloacas el “gusano máximo de la vida misma”? Porque “...ya, por razones emotivas, [el gusano ha tenido relaciones frustradas por la muerte o el desamor tanto con una cheta como con una puta] no podía vivir ni en los barrios bajos, ni en los conchetos, el gusano abrió una boca de tormenta y se internó por las cloacas de Nueva York” (p. 21). Es que el gusano es un *underground*, que son los únicos que bajan a las cloacas plagadas de *alligators* y ratas: “...a los *undergrounds* no hay quien los pare. En todas las cloacas de las grandes ciudades hay marginales que se meten a buscar las cosas que pierde la gente...” (p. 23).

Las cloacas como lo bajo, lo subterráneo, lo oculto (especialmente las de Nueva York cuyas luces están rotas y nadie se atreve a bajar a arreglarlas por temor a los cocodrilos), son algo así como la expresión más hiperbólica (y de nuevo, el excedente) de un lugar común sobre lo marginal, lo *underground*. No podría ser más obvio, y en esa obviedad, el pasaje fugaz de una imagen.

Me parece interesante aproximarnos a esta novela desde la lectura de las cloacas como imagen, ya que es tan excedente su carácter evidente, su trivialidad, que adquiere ese movimiento de pasaje, y pone al enunciador en el mismo sitio donde estamos los espectadores, en el de la mirada.

Es que la imitación de imágenes hollywoodenses, de imágenes ya vistas, ya conocidas en *El gusano máximo de la vida misma* se realiza bajo el vaho de la ebriedad. Y así como los surrealistas en vigilia experimentaban esta ebriedad como un pasaje, el *tejido pop* de esta novela también nos hace experimentar esas imágenes como en pasaje, ya que su enunciación, como en todo *pop art*, hace gala de un tema por demás pertinente: la alienación del sujeto. Cultura de masas como motivo, imágenes de masas en pasaje fugaz, el enunciador está alienado, el se convierte en su mirada, igual que el espectador, y su yo se ha relajado.

Pero, ¿dónde esas imágenes se hacen ámbito de lo corpóreo? Dónde se hagan acción, allí reside el realismo de Laiseca. Y es que el gesto del realismo de Alberto Laiseca es la traducción.

Sus imágenes son traducciones de aquellas imágenes “originales”. Entendemos, desde la noción de traducción de Benjamin (1971), que no apuntan a la “comunicabilidad” de las originales, sino que consisten en mostrar la supervivencia de aquellas. Las imágenes traducidas son más que comunicación, diríamos.

Las imágenes traducidas de *El gusano máximo...* son la abrupta mostración de que ciertas imágenes de la cultura de masas son “traducibles”, o tienen “traducibilidad”, para conservar la analogía que Benjamin hace con el concepto de “criticabilidad”, que da la nota de la vida y el valor de una obra. Esa traducibilidad significa que existe un parentesco entre las imágenes originales y las traducidas. En ese parentesco se posa el gesto realista: el realismo no está en lo que se comunica, ni siquiera en lo que se puede entender, sino en la supervivencia de las imágenes, en la evidencia de que están en vida.

Es por eso que no podemos entender que el realismo de Laiseca tenga identidad con el realismo tradicional, cuyo soporte ha sido la comunicabilidad y el mensaje. El de Laiseca es el gesto, el suplemente de esa hipertrofia de imágenes triviales: son imágenes traducidas.

Desde la lectura que hace Paul de Man de “La tarea del traductor” de Benjamin, por la que “la relación entre la traducción y el original no debe entenderse por analogía con los procesos naturales (...), debemos entender el original desde la perspectiva de la traducción” (*La Resistencia a la Teoría*: 129). *El gusano máximo de la vida misma* no es la imitación de muchas imágenes de la cultura norteamericana, sino que esas imágenes deben ahora leerse desde la perspectiva de su supervivencia en la traducción de la novela de Laiseca.

En este gesto realista, me parece que por las imágenes traducidas el texto se vuelve tejido, se vuelve trabajo, y como tal, recoveco de la experiencia: la literatura como acción política, como ámbito corpóreo, como revolución.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Fernández Medrano, C. (trad.). Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter. 1971. “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*. Aguirre, Jesús (trad.). Buenos Aires, Edhasa.
- , 1980. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Aguirre, Jesús (pról. y trad.). Madrid, Taurus.
- , 1989. *Discursos Interrumpidos I*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus.
- De Man, Paul. 1990. (...) “Conclusiones: *La tarea del traductor* de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la Teoría*. Elorriaga, Elena y Francés, Oriol (trads.). Madrid, Visor.
- Jameson, Frederic. 1983. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en Foster, Hal (comp.). *La posmodernidad*. Grüner, Eduardo (pról.). Pérez, Esther; Ferrer, Christian y Mazzco, Sonia (trads.). Barcelona, Kairós.
- Laiseca, Alberto. 1998. *El gusano máximo de la vida misma*. Buenos Aires, Tusquets.

CV

CANDELARIA DÍAZ GAVIER ESTUDIA LICENCIATURA EN LETRAS MODERNAS EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, EN LA QUE CURSA EL ÚLTIMO AÑO. HA PRESENTADO EN DISTINTAS INSTANCIAS, “EL ESTADO NATURAL. UN ENSAYO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL ESTADO PERONISTA EN ANTÍGONA VÉLEZ DE LEOPOLDO MARECHAL” Y “POESÍA Y MACERACIÓN. TRES POEMAS DE ALBERTO GIRRI”, ENTRE OTROS TRABAJOS. ACTUALMENTE, PROYECTA SU TRABAJO FINAL DE LICENCIATURA SOBRE EL REALISMO EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.