

Ariel Williams, el escriturador magnánimo

por Marcela Domine
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

RESUMEN

Este artículo propone una lectura crítica de la producción de Ariel Williams, escritor patagónico contemporáneo. Reflexiona sobre el trabajo con el lenguaje presente en sus textos, y la creación de una lengua literaria propia. Se detiene en una nueva relación con los géneros que implica un vínculo entre géneros discursivos y literarios y la teoría de géneros, ya que rompe las referencias genéricas de la lengua para la representación de lo femenino y masculino. Finalmente analiza una representación diversa de la cultura popular, mediante la cual el autor se apropia de textos marginales para su producción literaria.

Palabras clave: literatura argentina - lenguaje - géneros

ABSTRACT

This article suggests a critical reading on the contemporary Patagonian writer Ariel Williams. It reflects on his work through the language present in his texts, and the creation of his own literary language. It points out a new relationship with genres which show a link between discursive and literary genres and gender theory, since he breaks the rules of language for representation of gender (masculine/feminine). To conclude, it analyses a diverse representation of popular culture through which the author takes marginal texts for his literary production.

Keywords: argentine literatura – language - genres

*El ser é una quiniela clandestina
donde siempre gana el catorce.
Ariel Williams, Conurbano Sur*

“Los poemas me surgen como un mundo”

La trayectoria de Ariel Williams es extensa.¹ Entrar a su producción escrita es entrever universos que raramente palpamos en la vigilia: mundos de intuición y no de razón, de pedazos de sueño, de lo oscuro y lo invisible, de lo cruel y lo salvaje. El jurado formado por Jorge Boccanera,

¹ Egresado de Letras, docente universitario en su Chubut natal, miembro fundador de la revista “El perseguidor” junto al recordado Diego Viniarsky. Formó parte del CELPAT (Centro de Estudios Literarios de la Patagonia) y del Grupo Literario Verbo Copihue. En el año 2000, fue seleccionado para participar de los talleres de reflexión y producción poética coordinados por Diana Bellessi y Arturo Carrera, que se llevaron a cabo en Comodoro Rivadavia y Puerto Madryn, organizados por la Fundación Antorchas y la revista virtual Revuelto Magallanes, dirigida por el poeta Cristian Aliaga. Desde el año 2001, participa en el Festival Internacional de Poesía, organizado y realizado en Buenos Aires. Y su recorrido sigue.

Publicó entre otros *Viaje al anverso* (Ediciones del Desierto, Trelew, 1997), *Lomasombra* (Terraza Libros, Bs. As., 2003), *Conurbano sur* (Editorial Limón, Neuquén, 2005), *Los fronteirantes* (El suri porfiado, 2008), *Discurso del contador de gusanos* (también en El suri porfiado, 2011), y las novelas *Daier Chango* (Editorial Jornada, 2010) y *Cementerio de cigarrillos* (Raíz de dos, 2012).

Antonio Gamoneda, Juan Gelmans y Gonzalo Rojas que le otorgó un premio a *Los fronteirantes* ² acierta magníficamente cuando afirma: “Imágenes con paisajes del fin del mundo y personajes salidos como de un cuadro de Goya se disputan una semipenumbra de bocas triturando pedazos de cordero y pescado crudo. Las palabras mordidas, acopladas, terrosas, se hacen una con la tierra rala; tejen con hondura el murmullo del olvidado, justo en el centro de la nada”. Y esta percepción de los jurados se relaciona con el modo en que construye sus libros a partir de un plan que ya implica un mundo; siempre como un todo: “Los poemas me surgen como un mundo-lenguaje que se abre de golpe, a veces, en un primer poema; pero casi siempre, más bien, en una primera tirada de poemas, frases, imágenes, personajes, voces que de golpe abren un mundo poético. Escribo libros de entrada; mis libros no son “antologías personales” de lo que fui escribiendo durante un tiempo.” (Williams en entrevista publicada por Tela de Rayón).

Su origen galés le inclina el nombre con una tácita tilde en la A: “Podría haber sido distinto, pero soy quien soy porque viví la historia que me tocó vivir y con quienes me tocó hacerlo. Podría haber sido un montón de personas diferentes, pero soy quien soy porque nací descendiente de galeses puritanos, chacarero, en el momento en que me tocó serlo”, afirma el autor.³ Los ancestros galeses —el hálito de colectividad— vitalizan al sujeto de sus textos que siempre es colectivo, tribal. La colonia toma cuerpo en hombres fuertes, brutales, que andan en manadas:

estos hombres con caras devoradas por el viento
lunar [...]
gruñen como si no tuvieran ojos;
tienen el gusano parado por los sueños
en los que están metidos.
(Williams 2008: 35)

Sin embargo, las multitudes que deambulan en los textos de Williams se adscriben a cualquier lugar. Al representar a los migrantes, y por extensión a quienes han salido de su territorio y se adaptan a cualquier otro, extiende la definición de su sujeto nómada también a la colectividad pobre brutalizada por el trabajo, a los pauperizados del conurbano bonaerense, o los niños huérfanos del dinamitado Albergue Warnes.

hay un niño perro en las casas del Warne.
[...] Nadien me nació nadien me murió
dentre nadien vivo, sinon perros,
gentes del pasillo de la vida
gentes en hueso del destino:
al que me llevare, le mordiera el hijo
(Williams 2005: 85)

Esas hordas acompañan al yo lírico o al narrador por una suerte de Libro del Caminante, de *road movie* patagónica con paisaje de duermevela; aunque la oscuridad de sus textos no siempre es agonía: a veces simplemente hace que el lector ponga la cabeza en la pequeña puerita de Alicia para

² Concurso de Poesía Olga Orozco de la UNSAM, 2008. Se puede leer el fallo del jurado en www.unsam.edu.ar/publicaciones/nomada/Premio%20Orozco

³ Vale la pena compartir la cita completa: “Podría haber sido distinto, pero soy quien soy porque viví la historia que me tocó vivir y con quienes me tocó hacerlo. Podría haber sido un montón de personas diferentes, pero soy quien soy porque nací descendiente de galeses puritanos, chacarero, en el momento en que me tocó serlo; porque viví parte de mi infancia y toda mi adolescencia bajo los efectos de una dictadura asesina; porque mi existencia ha transcurrido en un país en el que “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Y también porque, por suerte, nació mi hijo, porque mis padres se deslomaron para darme una educación, porque siempre hubo gente buena, porque hubo y habrá amor, porque pude escribir algunas cosas que no me disgustan”. Extraído de Tela de Rayón Editorial: www.teladerayon.com/Articulos/Articulo.aspx?id=37040.

asistir a todo lo dormido mientras el lenguaje se hace trocitos. “Alicia se manducó el rabbit” (Williams 2005:38).

La cita de lo popular

Es sabido lo que le aconteció a Manuel Puig con su novela *Boquitas pintadas*. La recepción de gran parte de la crítica fue negativa: no la consideraban literatura, sino cultura popular; y la razón — además del contenido “sentimental” de la novela — era el uso de fragmentos de canciones populares en los epígrafes.⁴ Citar la letra de un tango, o un bolero, ponía en crisis lo literario porque rompía la diferencia entre lo alto y lo bajo que, en ese momento, establecía la diferencia entre cultura e industria cultural.

Actualmente, la compenetración entre ambos universos es absoluta por lo que no valdría la pena retomar esa discusión; salvo por el hecho de que en los epígrafes de Puig había un acontecimiento levemente escandaloso: *pretendían* hacer entrar al campo de las letras elementos considerados de mal gusto.⁵ En un momento en que los discursos literarios se interrelacionan con los discursos de la historia, la biografía, la cultura popular, la cultura de masas, la tecnología y muchos similares *qué texto* podría entrar a la novela para hacerle un poco de ruido, para soplar los últimos restos del buen gusto y conectar al lector con el lado claramente no-literario de los discursos escritos. Respecto de qué discursos hay una posición firme de expulsión del espacio literario. La respuesta salta de pronto nítidamente: los libros de autoayuda.⁶

En la novela *Daier Chango* —cuyo título sintetiza claramente la mezcla de lo gringo y lo “gringo” (uno como extranjero asociado a lo inglés, el otro como se llama al hombre de campo con origen europeo) — cada capítulo se abre con una cita de *Tus zonas erróneas*, el famoso libro de autoayuda de Wayne Dyer. El protagonista de la novela de Williams, que toma obviamente su nombre de la fonética del apellido del autor, es de nuevo un sujeto nómade, itinerante, que sale en búsqueda de su hermano pero elige perderse en el camino. En todo ese recorrido, el personaje tiene una brújula, las citas del libro de Dyer. Considerado una de las obras más leídas y respetadas de toda la literatura de autoayuda circuló durante el terrorismo de estado. Ante el horror imperante, el “enfócate en ti mismo” que proclamaba el libro amarillo, como se lo conocía, fue uno de los tantos modos de desentenderse de la realidad.

Tanto la apelación a *Tus zonas erróneas* como el recurso a las letras de tango en Puig son apuestas a la construcción de una cultura popular, sin olvidar la ironía con que se apropian estos géneros profanos.⁷ En el caso de la apropiación de un libro de circulación masiva, como es la elección de Williams, se puede recordar el concepto de “camp” (Susan Sontag 1984 [1969]: 303-321), que la teórica estadounidense define como “una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas”. Es desde esta perspectiva que la alusión a un libro claramente ajeno a la alta cultura introduce un rasgo de la construcción de una “nueva” o “novedosa” cultura popular, porque la incrustación de lo bajo en lo alto (de lo masivo, no literario, no intelectual) en el campo de lo letrado plantea una ruptura. Siguiendo las teorizaciones de Sontag, no se trataría de lo camp ingenuo, sino de lo camp intencional, de la voluntad de introducir un elemento mediocre, de mal gusto.

⁴ Para el problema de la relación de la narrativa de Manuel Puig con la cultura popular y lo “camp”, se puede ver el texto de José Amícola (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Grupo Editor Latinoamericano.

⁵ La cultura popular ha sido abordada desde muy diversos paradigmas teóricos. En este caso, se puede consultar de Pierre Bourdieu, *La distinción* (1979), donde el teórico francés propone el problema del gusto como eje de exclusión de la cultura popular.

⁶ En este punto, se puede mencionar el libro de Fabián Casas, *Breves apuntes de autoayuda* (Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2011), en el que el escritor presenta breves artículos de *crítica* cultural y literaria. El género “autoayuda” funciona, en el título, de modo tal que clasifica estos textos como *no-literarios*.

⁷ Para el problema de la construcción de la cultura popular y su apropiación de géneros profanos ver Oscar Blanco, Marcela Domine y otros (bajo la dirección de Ana María Zubietta) (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós.

Pero al mismo tiempo una erudición sin límites de ambos escritores. Todo se puede citar, todo se puede apropiar. En los noventa, la estadía de Ariel Williams en Buenos Aires para hacer la carrera de letras le activó locamente la máquina creativa que ya traía de su Trelew donde nació en 1967. Fervoroso lector, siempre se lo veía con un libro cuya amplitud temática podía ir de los filósofos románticos a una novela de naturalismo nacional. Los libros eran triturados por Williams, exprimidos hasta la última gota, para pasar inmediatamente a otra cosa, otro libro.

Se podría decir lo mismo respecto de tu escritura. Williams recorría magnánimamente —es decir generosamente— los géneros. Atraviesa con fuerza y profundidad la narrativa, logrando atmósferas y personajes intensos, y también deslumbra en la poesía. Entre los textos publicados, se encuentra poesía, novela, prosa poética. No faltan, tampoco los intertextos cultos, como explícita remisión a la novela de Miguel Vitagliano, *El niño perro* en la segunda parte de *Conurbano Sur*. Impacta, también, la reescritura del cuento de Borges “La forma de la espada” dentro de la novela *Daier Chango* en la historia intercalada del gaucho que, con más de cuarenta años, se enamora de una púber. La historia es breve, pero en ese intenso recorrido, el gaucho enloquece por el amor de la chica, la roba, es engañado y abandonado. Williams convierte el conflicto del honor tan caro a Borges, en el conflicto del hombre que al entrar en la madurez desespera por una joven. Ubicado correctamente al final del capítulo, el “y ahora desprécieme”, no deja lugar a dudas.

En el paralelo entre la cita del libro de consumo masivo y del cuento de Borges o la novela de Miguel Vitagliano hay que leer la operación de construcción de la cultura popular que Williams lleva a cabo en su producción escrita. La pregunta que se plantea: ¿qué es, en definitiva y hoy, lo popular? ¿O qué es la literatura (pregunta en los tiempos en que J. Ludmer nos propone las literaturas postautónomas)? Es que es todo la misma cosa, y al mismo tiempo es el borde. Observemos este texto:

¿Tienes a veces la sensación de estar desbordado por la existencia? ¿Paralizado por compromisos —afectivos, laborales... — que ya no te satisfacen? ¿Dominado por complejos de culpa o inseguridad? No proyectes tu insatisfacción en otros, la causa está en ti, en las zonas erróneas de tu personalidad, que te bloquean e impiden que te realices. Esta obra, quizá la más leída y respetada de toda la literatura de autoayuda, muestra dónde se encuentran, qué significan y cómo superarlas. Todo ello contado con la amenidad y sencillez de quien sabe que puede cooperar en la mejora de la vida de los otros. Saborea este libro y no te niegues la posibilidad de ser un poco mejor y mucho más feliz.

(Gacetilla de la editorial Clave para la difusión del libro *Tus zonas erróneas* de Wayne Dyer)

Si aceptamos la tachadura, este texto podría ser *literatura*, la presentación de una novela en la cual se explorará la soledad del sujeto en este mundo presente agobiado por la insatisfacción. El injerto en la escritura de Williams es al mismo tiempo un problema y una broma para la teoría literaria. El intertexto y el tejido de discursos, *la cita loca*, vienen a sofocar la angustia de la literatura con más literatura. *Y ahora desprécieme*.⁸

Voces voces otras voces

⁸ La cita “culta” también puede leerse en el homenaje a la Revista Literal que representa el *Daier* del protagonista: la exquisita aliteración de Freud en “El Fiord” de Lamborghini es respondida por A. Williams con el fonético y popular *Froi* como cita de autoridad en *Conurbano Sur*:

“PADRE DEL SUENIO

Hubo un prolema que yo nunca supe
si estaba durmiendo/cuando me ataron el alma.

Ese Froi” (Williams 2005:19)

La pluralidad de voces⁹ en la obra de Williams es un rasgo distintivo. Este procedimiento enriquece la construcción del yo lírico en sus libros de poesía, y del narrador en sus novelas porque las voces que se oyen en sus textos siempre tienen ecos de otras voces, resonancias de lugares populares, citas de otros textos. La *locuacidad* comunica su producción escrita —en una relación intertextual— con la literatura argentina y el best seller, con la influencia galesa e inglesa y con la poesía en lengua española de los orígenes por la resonancia de una lengua en construcción. Frente a los ojos azorados del lector aparece una lengua nueva, llena de ecos, *williamforme*, pero con indubitable apuesta a comunicar.

Don't lívida ma cuerpalma.
Do not lívida.
Cuerpa-mulalma, vienes
de los suenio[...]
Don't iu lívida, mula, ma cuerpalma;
del entramao de cierto umbilico
vinistes[...]
Cuando vienen los Umbros y dicen "yo",
degollando.

Do not lívida.
(Williams 2005: 22)

En este poema se percibe el complejo procedimiento de mascar el lenguaje —como se suele hacer con el tabaco, o las hojas de coca— dejando los rastros de la poesía medieval y clásica, del presente globalizado del inglés, de la gauchesca, las hablas de los migrantes y los *argots* urbanos para hacer una lengua nueva con el polvo de todo lo triturado, y con la historia de todo lo ya leído:

Y la rein, la lluvia, ónde stá,
ánde jue,
con la su su vestidura pálida[...]
qué faremmo hacer.
(Williams 2005: 47)

La vida y la muerte, la vida-muerte y sus recorridos, la señora Muerte que convive en un universo ensombrecido y afiebrado con los vivos ("muertea dormidera")¹⁰ muestra el uso de lenguajes como puente entre tradiciones viejas y nuevas, el campo y la ciudad, el cuerpo y el alma. En la esquina del solipsismo, desintegra también el "yo", por lo que no se admite entonces reenviar la poesía al centro del sujeto (burgués). Porque en el mundo de la pérdida de toda razón sólo puede haber percepciones sensibles que son colectivas, de las que el sujeto retiene fragmentos, trocitos de palabra y de sentido:

escucho hace días las voces de esos trajes,
puro viento a través de las camisas blancas;
anoche cayó un traje al suelo, no paraba
de boquear una palabra:
pureso, pureso, pureso, tres horas de palabra

⁹ "...cuando camino solo, me hablo a mí mismo, muchas veces en otros idiomas además del castellano, en inglés y francés (lo cual no quiere decir que los hable bien, ni mucho menos); caminando, el pensamiento deja que el cuerpo actúe automáticamente, la visión no necesita concentrarse en algo específico, la mente se libera para divagar, y escribía lo que me surgiera sentado en el banco de una plaza", fragmento de *La infancia de la escritura*, en el sitio de *teladerayón* en el que Ariel Williams cuenta el proceso de escritura de sus textos.

¹⁰ "La muertea dormidera/e la muchacha del ratito,/la señora que se hunde/en sus propio centro-siesta/del 'no quiero saber nada'" (Williams 2005: 23).

hablan *Lengua*
(Williams 2008: 39)

Pasado por el tamiz de la máquina de desmenuzar, que lo liquida en polvo y humo, el lenguaje solo comunica espejismos, conatos de comprensión que parece que acercan a los sujetos, pero en realidad los desconciertan:

Hay una mujer sentada en la ruta,
repitiendo con una parsimonia
suave y blanca y testaruda y monótona,
dice que “songorro et aushzileo”.
Nadien sabe qué le pasa
ot ocurren[...]

DI EN

(Williams 2005: 89)

Si el lenguaje ya no es lo que había sido, si la relación entre las palabras y las cosas se ha roto, entonces las cosas ya no son lo que son: “No soy perro, no soy na que se le parezca/Et semeje”, dijo el perro” (Williams 2005: 14). Como le ocurre a la Alicia del segundo libro, las letras reflejadas en el espejo ya no significan nada. Sin embargo, la poesía para Williams es la posibilidad de pasar al otro lado del mundo, o parafraseando a Carroll, al otro lado del espejo. El problema es que *Alicia se manducó el rabbit*. De ahí que solo queden espejismos, panorámicas de confusión y ausencia:

Hay peros que viene y dice
miau. El gato es su pero,
su otra lao del mundo, ande
las lengua rasgúnea dolido.
[...]
En el meadero del mundo.
cada uno es su gato Panzarriba.
(Williams 2005: 16)

Quién habla en la poesía de Williams, quiénes hablan así. La clave está sin duda en el plural (¿quiénes?) porque la voz es la incrustación de tantas voces que no se puede acertar a definir exactamente quién. Aunque sí “quiénes”: los marginales y marginalizados, los que no entran a la literatura por sí mismos, los doloridos y dolorientos, los agónicos y los pobres, los ausentes y los fantasmales: los que han perdido la lengua:

la llanura terrosa donde no existe
la gramática
(Williams 2008: 21)

Esta confluencia de voces y sujetos *borderizos* manifiesta la apuesta por *inventar* una literatura construida con restos y fragmentos de las voces populares. En su segundo libro publicado, el propio autor propone una feliz y atinada nominación para los sujetos que aparecen en su producción poética: son los *fronteirantes*, los que cruzan los bordes, las fronteras entre humano y animal, campo y ciudad, cultura y barbarie.¹¹

Provincia
está fuera de sí misma.
Camino con perros flacos, que vienen
de las quebradas;

¹¹ “Provincia /está fuera de sí misma. /Camino con perros flacos, que vienen /de las quebradas; /perros blancos sucios, sin pelo /en dos patas, torpes /sexos pegados al abdomen/apuntando hacia arriba”. LF, p.33.

perros blancos sucios, sin pelo
en dos patas, torpes
sexos pegados al abdomen
apuntando hacia arriba.
(Williams 2008: 33)

Lomasombra

La indefinición es lo que define y arma la constelación de seres a veces humanos, a veces animales, a veces fantasmales, ya que “todas las carnes son similares” (Williams 2008: 44), porque en definitiva los vivos que se alimentan de los muertos se vuelven muerte y van a la muerte. Bajo un cielo que es indefinición, cielo helado que es el pensamiento, un último desmenuzamiento de la identidad llega a la definición de género:

El niña
Llaman hombra
(Williams 2008: 32)

En *Lomasombra*, su segundo libro publicado, la apelación a la ambigüedad genérica es central. El título juega con la pluralidad de sentidos. Puede leerse “lo más sombra”, “loma sombra”, “lo más ombra”. Esta última es la más interesante porque alude a una suerte de femenino de la palabra “ombre”, y a diferencia de la cita anterior, le agrega la ausencia de “h”, que remite a un mismo tiempo a la “umbra” (sombra) y a la falta, lo mal escrito, la falla. Otra vez la urgencia por crear un nuevo lenguaje que impacta y descentra al lector. Pero insisto en que esos movimientos de descentralización, esas desterritorializaciones, son los que llevan al lector a la “umbra”, a la zona de oscuridad y deleite del lenguaje.

El yo lírico es nómade —como en todos los textos de Williams— y atraviesa espacios en los que deja huellas, restos de historias. *Lomasombra* comienza con “era era” y el relato de una muerte —“alguien cae a la sombra donde rueda/un vaso” (Williams 2003: 10) — y se cierra con el conflicto hombre/no hombre (que ya se puede intuir en el título: lo más hombre, lo “muy hombre”, llevado a la destrucción y la ironía):

Y dijo que, sin embargo,
hay otros que son no-hombres.
(Williams 2003: 19)

Aquí nos adentramos en el universo de “lo más ombra”, regido por un imperioso procedimiento de extrañamiento:

a la derecha, una puerta, una habitación
donde se mueve la enagua de un hombre
que acomoda pedazos de tela en una caja con tapa;
sus ojos transpiran mucho,
pasa un pedazo de tela blanca por su cara.[...]
vi unos hombres montar unos animales grandes,
relucientes, nerviosos, con caras largas extrañas [...]
uno de ellos me dejó entrar en su panza
hasta que parecía que los dos temblábamos.”
(Williams 2003: 23-27)

Este universo plenamente masculino caracterizado por hombres enormes y duros —como en manada— que “bailan o gritan o se ríen”, que se sodomizan o violentan —“algunos de ellos van entre los árboles/a un lugar oscuro/para bailar uno arriba del otro y sin ropa”, “vuelcan la mesa y se

clavan/triángulos finos brillantes en el cuerpo”— (Williams 2003: 20) pone al yo lírico en un borde que es sospecha, sorpresa, interrogante, y que exacerba el extrañamiento:

ahora soy por ahí también un hombre [...]
aunque, a veces, pienso que yo, por ahí,
soy también no-hombre
(Williams 2003: 29)

El universo de la masculinidad plena es silencioso (“ninguno de ellos dice nada”), pero a partir de la sospecha del yo lírico de ser también no-hombre se pone en movimiento la maquinaria del lenguaje. Por eso la segunda parte del libro —que se denomina “nombre nombre”, con la resonancia de no-hombre, o mejor: no-ombre— despliega múltiples referencias a la lengua y la escritura:

el viento como lenguas de señoras [...]
la corriente de ocho mil lenguas interiores [...]
dejando
la escritura de su paso:
nombres falsos [...]
un graffiti en el fondo de una lata
(Williams 2003: 34-39)

En el mundo compacto de los hombres hay sonidos y gritos; para entrar al lenguaje —y en especial a la escritura— el sujeto debe desdoblarse (“yo viajo para ser él” “del hombre dos veces”). Hay algo más: para obtener la escritura el sujeto debe triturar el lenguaje: la aliteración en “u”, que alude a la muerte, lo oscuro, la *umbra*, explota en el “lenguarayo” exasperadamente aliterado:

—solestoy, mufun suguirru, humu, escucho—
y sí, digo, mufun suguirru, humúo, humúo
(Williams 2003: 45)

El “lenguarayo” o lengua del yo, de nuevo, se arriesga al solipsismo. Para salirse el sujeto se aleja de la mismidad. De los hombres a quienes “los veo querer quererse, quisieran”, del pianista manco y “su mano sola”, es decir, de la imposibilidad. En su recorrido por Ciudad Sombra come un trocito del cuerpo de la Virgen — “el humo acre de un asado de `madrecita”— (Williams 2003: 47) y —como Alicia en el país— sale transformado: “Yo soy la mujer neutra”.

El escritorador magnánimo

En un artículo llamado “Ecrivans y écrivants” (Roland Barthes 1964: 201) el crítico francés jugaba con lo que se podría traducir como “escritores” y “escribientes”. A partir de preguntarse ¿quién habla? ¿quién escribe? encontraba en esa derivación del verbo “escribir” la diferencia entre el *ecrivain* a quien se le vedan dos modos de la palabra: la doctrina, puesto que nunca es nada más que un inductor de ambigüedad, y el testimonio, ya que al dar su palabra no puede tener conciencia ingenua. El elemento positivo del *ecrivain* está en que gana el poder de sacudir al mundo, dándole el espectáculo vertiginoso de una praxis sin sanción. En oposición, los *ecrivants* escriben para un fin (dar testimonio, explicar, enseñar); su palabra no es más que un medio. En la figura del *ecrivant* vemos cómo el lenguaje es devuelto a la naturaleza de un vehículo de la comunicación, de un instrumento del pensamiento.

Esta disyunción hace pensar en un escritor crítico y un escritor ingenuo. En el mismo artículo, Barthes afirma que nuestra época parece haber dado a luz a un nuevo tipo, el *ecrivan-ecrivant*, cuyo resultado es escribir sin escribir, comunicar pensamiento puro sin que esta comunicación desarrolle ningún mensaje parásito, este es el modelo que el *ecrivan-ecrivant* realiza para la sociedad.

En un libro posterior, *El grado cero de la escritura* hace esta afirmación sobre la poesía moderna:

Cada palabra poética es así un objeto inesperado, caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje; es producido y consumido con particular curiosidad, especia de gula sagrada. Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de la palabra poética una palabra terrible e inhumana. Instituye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin permanencia de intención y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la simple apelación a una palabra discontinua abre la vía a todas las sobrenaturalezas (Barthes 1972: 54).

Para Williams se podría proponer “escriturador”, porque remite al escritor como triturador de lo propio, lo exproprio y lo apropiado con la actitud atenta¹² del que tiene la intuición de que todo se ha perdido. En el *Discurso del contador de gusanos* la desolación ha pasado y ha quedado desierto. El paisaje patagónico es la atmósfera alucinada del vaciamiento de la fórmula cartesiana pienso luego existo: “Soy alguien que camina. Es la única definición que puedo dar de mí.[...]Al final a veces llego a casa. Casa no es el lugar adonde vivo” (Williams 2011: 13).

En este libro, cuyo género —prosa poética— parece funcionar como catalizador de la producción del poeta, el lenguaje, que había pasado por el extrañamiento y la ruptura, se sitúa en una zona deshumanizada. En el género más proteico para la construcción yoica, el yo —esa absurda constatación a la que la cultura nos ha sometido— es la nada, lo desconocido, lo inaccesible.

¿Y qué se yo si no es una bruja la que me puso acá? En este lugar que es una ciudad mediana. Que está en otro lugar al que le dicen “mundo”. Qué se yo si no hay un hechizo detrás de todas estas cosas bastante tristes. [...] Me quedé sin método. Sí, puedo caminar, y así parece que algo avanza hacia algún lado. Yo, por ejemplo. Voy para allá. Un pedazo de cosa que se cree un Yo. Que pierde gusanos lila por el culo. Y qué sé yo si la bruja me engaña haciéndome creer que soy yo. Y entonces soy de todos modos yo. Porque me engaña. A mí.

Pero para eso tiene que haber una bruja.

(Williams 2011: 14)

El fragmento expone la paradoja del ser en el mundo posmoderno. El sujeto ha perdido el método¹³ por lo que ya no puede dar cuenta de sí mismo, ni de sus pensamientos. En el *Discurso del contador de gusanos* los pensamientos se han trasladado de la cabeza al ano: “Me atraviesan unos gusanos color lila. Salen por el ano. Hace un tiempo, los llamaba ‘pensamientos’” (Williams 2011: 13). Sin método no puede haber racionalidad, pero tampoco existe el mundo mágico. La duda que no se resuelve con la afirmación de la existencia del yo es pura duda, que todo lo tiñe de fantasmagórico y efímero:

¹² “Hay una ‘mirada’ o más bien un ‘estado de alerta’ encendido permanentemente en el que escribe, que todo el tiempo procesa las percepciones, los recuerdos, las asociaciones y los “ecos” que los sucesos, las personas, las frases, los textos, los programas de tv, las obras de arte, etc., despiertan en su cabeza o en su cuerpo. No sé si ese ‘estado de alerta’ es una forma o algo parecido, pero creo que es un proceso más proteico y aleatorio que una forma”. (Williams en el sitio web ya citado).

¹³ René Descartes, *Discurso del método*, en el que el aparece el apotegma cartesiano “*cogito, ergo sum*”, traducido como “pienso, entonces existo” que sostiene las bases del pensamiento racional: “Pero en seguida advertí que mientras de este modo quería pensar que todo era falso, era necesario que yo, que lo pensaba, fuese algo. Y notando que esta verdad: yo pienso, por lo tanto soy era tan firme y cierta, que no podían quebrantarla ni las más extravagantes suposiciones de los escépticos, juzgué que podía admitirla, sin escrúpulo, como el primer principio de la filosofía que estaba buscando”.

A veces me parece que una bruja se inventó todo eso. Y otras cosas más como mis manos. Y los televisores. Esos son sin duda cosa de brujas. En ellos confluyen señoras malas. ¿Y el siseo de los álamos? ¿Y la saliva? ¿Y el ruido de los regadores en verano? ¿Y el ronquido de las mujeres? ¿Y la tristeza? ¿Y yo?
(Williams 2011: 29)

Todo es un engaño, y al mismo tiempo es imposible sostener la existencia de algo como “todo”. Los trozos de sí y de mundo, la sed y las necesidades del cuerpo, la mujer amada, entran en un sinsentido que no conduce a ningún lugar. Es el fin de la crisis, y después de la crisis, solo dudas. Como en “El terrón disolvente” de Elvio Gandolfo, hay en la literatura de Williams la sospecha de que algo nos trastorna masivamente para hacernos creer en la existencia del mundo visible. Pero cuando se suspende el efecto de aquello que nos confunde —que en el cuento de Gandolfo es un alucinógeno que está en el agua de todas las ciudades— aparece lo real. En el texto de Williams hay una mínima certeza al respecto:

Ahora sé esto: estoy en un pedazo de piedra más o menos grande. Que flota en el vacío. Lleno de tuberías vivas que se succionan materia unas a otras. Que desgarran los entretejidos que las hacen ser. Que también vibran juntas y hacen otras tuberías vivas.
(Williams 2011: 26)

El tono in-humano al que nos referíamos antes es el resultado de una escritura sin yo. No hay diferencia entre el yo y el mundo (*Saca la bicicleta. Pasea por sus pensamientos*). El yo lírico manifiesta cansancio. El cansancio de haber atravesado tanta cultura para terminar preguntándose qué es un yo. ¿Yo es un otro? ¿Sufro, luego existo? En la literatura de Williams yo es un *otros*; el sujeto centrado nos abandona y en su lugar surgen las multitudes:

Soy esa mujer que pasó en bicicleta. [...] Soy el chico que abre la camisa de la novia. [...] La vieja que barre la vereda a la noche. La nena que se pinta por primera vez ante el espejo. El hombre serio y blanco y callado en su catafalco. El camionero que apaga el motor al borde de la ruta. [...] La mujer que lo recuerda y lo desea en su cama. [...] Soy el muchacho que acaba de quedarse mudo. Soy la trapecista que descansa sobre una lona.
[...]
Hay gusanos en la vida, yo no sé...
(Williams 2011: 25)

Solo se sabe eso, pedazos de ideas, sujetos en tejido migratorio y colectivo. Después nada, volver a empezar, sin más certezas. Sin embargo no es un mundo sin misterio. Por el contrario, es un universo hechizado: el hechizo está en el lenguaje y en la escritura. *Semejante belleza de estilo sólo puede ser un hechizo*. Williams propone el pequeño pacto de aceptar una identidad efímera que solo resplandece mientras el lector recorre con sus ojos la superficie textual. Un pacto que tenga la duración del hechizo, y en el que el ser deslumbre en una reverberación que dure apenas hasta el siguiente pacto: el siguiente libro.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Grupo Editor Latinoamericano.
- BARTHES, Roland (1964). “Escritores y escribientes” en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- BARTHES, Roland (1972). *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI.
- BLANCO, Oscar, Marcela Domine y otros (bajo la dirección de Ana María Zubieta) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós.
- BOURDIEU, Pierre. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus.
- Oscar Blanco, Marcela Domine y otros (2000), *Cultura popular y cultura de masas*, Paidós.
- S/A (2007). “Ariel Williams”, en *La infancia del procedimiento. Poesía contemporánea*. Septiembre 2006 – Febrero 2008. Disponible en: <http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com.ar/2007/12/ariel-williams.html>
- SONTAG, Susan (1984) [1969]. “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral.
- WILLIAMS, Ariel (2002). *Lomasombra*, Buenos Aires, Terraza Libros.
- WILLIAMS, Ariel (2005). *Conurbano Sur*, Neuquén, Editorial Limón.
- WILLIAMS, Ariel (2008). *Los fronteirantes*, Buenos Aires, El Suri Porfiado Ediciones.
- WILLIAMS, Ariel (2010). *Daier Chango*, Trelew, Editorial Jornada.
- WILLIAMS, Ariel (2011). *Discurso del contador de gusanos*, Buenos Aires, El Suri Porfiado Ediciones.