

“Las noches de Goliadkin”: flor de truco.

Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin (J. L. Borges. Discusión. OC 1: 205).

Aquí estamos hablando los dos, et tout le reste est littérature, como escribí, con excelente literatura, Verlaine. (J.L.Borges. Fervor de Buenos Aires. Dedicatoria a su madre. OC 1: 9))

000

En el esquema de procesión de los números, la generación del 2 a partir del 1 se impone como una evidencia. En lo que sigue, leeremos “Las noches de Goliadkin” (*Seis Problemas*) como una demostración de la anterioridad del 2 respecto al 1. Defenderemos la idea de que esta anterioridad, por ser inherente al funcionamiento del lenguaje, es naturalmente extensible a lo literario. El rodeo por el 2 será lo que nos permitirá llegar al 1.

001

En “Las noches de Goliadkin”, el juego del truco tiene una centralidad que se extiende más allá de la circunstancia narrada. Los dos partidos de truco que juegan Montenegro y Parodi son lo que le permite al prisionero verificar su hipótesis : Montenegro es “medio botarate”. Pero también y sobre todo, las peripecias que vive Montenegro en el tren Bolivia - Buenos Aires pueden ser entendidas como una prolongada partida de truco en la que participa sin tampoco salir de malas. Por otra parte, el principio teológico de renuncia que preside la decisión de Goliadkin, “perder el alma para salvarla” encuentra paralelo en el noble principio truquero de “engañar con la verdad”.

002

El truco es un juego eminentemente basado en la performatividad del lenguaje ya que en cada mano existe la posibilidad de lanzar una serie de desafíos que el contrincante puede o no aceptar, pero sobre los cuales no puede no expedirse. Si bien su mecánica permite el jugar “callado”, es decir, sin que ningún jugador lance apuestas que acrecienten los puntos básicos en disputa en cada mano, el jugar “callado” no se opone al jugar desafiando sino que es más bien una variante táctica del desafío renovado que es la base del juego. Por otra parte, tanto los actos de desafío como los de aceptación de la apuesta -actos codificados en una serie de fórmulas que estipulan el monto en juego- van acompañados por una serie de comentarios de los participantes, destinados a engañar al rival respecto a las cartas que se poseen y que dirimirán la apuesta. El juego se sustenta en el “hacer creer” al otro, en inducirlo a conjeturas que lo conduzcan a su pérdida. Las invitaciones y aceptaciones a medir fuerzas, independientemente de las cartas que se tengan, deciden el partido. Por lo tanto, a menudo, no son los valores en sí de las cartas los que deciden una mano, sino lo que se logra hacer creer al rival acerca del valor de las cartas que se poseen. El hacer creer pasa obligatoriamente por una serie de fórmulas que codifican los actos de desafiar y de aceptar o rechazar el desafío. De alguna manera, se juega más con las cartas del otro que con las de uno.

003

Como queda demostrado en la celda 273, el actor Montenegro es un pésimo jugador de truco. También queda demostrado ahí el engaño del cual fue objeto durante el viaje Bolivia-Buenos Aires. Parodi atribuye tanta ineptitud al hecho de que Montenegro, al haberse “pasado la vida entre disfrazados, no vio nada raro en esa gente” que desempeñó la farsa que se desarrolló ante sus ojos.

Podría concluirse que Montenegro, personaje de papel en la medida en que es un compendio de citas asignables e inasignables, no está habilitado para lidiar con la realidad. Quien habla como un libro abierto no solo se hace acreedor de ridículo sino que también es presa fácil del engaño. Se le hace creer cualquier cosa y se medra a costa de su ineptitud. Por metonimia, la acusación recae sobre la literatura misma. En lo que sigue, discutiremos este punto de vista.

004

Montenegro sabe que, en la vida como en el truco, hay *bluff*. La derrota y el ridículo que lo acompañan a lo largo de la narración no proviene de un atolondramiento o de una candidez pertinaz que le hicieran pasar por alto la posibilidad del engaño. Montenegro no es ni quiere ser cándido. Explica la realidad que desfila ante sus ojos tratando de discernir el doblez que encierra. No desconoce la interpretación, por lo tanto la posibilidad de engaño.

Su derrota y su ridículo provienen de una lectura de la realidad en que todo es llevado a uno. Para Montenegro, la realidad es un conjunto de hechos que periódicamente confirman la (altísima) idea que tiene de sí mismo. En su lectura del mundo, Montenegro solo encuentra su propia versión de sí mismo. Salva lo insalvable gracias a una recuperación totalizadora de sí mismo para sí mismo¹. De ahí la impresión de "mundo al revés" al que nos somete su visión: mirando el mundo, Montenegro no logra más que verse y fundarse a sí mismo.

005

Isidro Parodi sigue el trámite opuesto. No solo porque, encerrado entre cuatro paredes, no ve nada y solo escucha, sino porque viene así, a sus afectos y respetos ("Es la historia de un hombre muy valiente aunque muy desdichado, un hombre a quien yo respeto muchísimo" (45)) luego de un pasaje por el otro. Parodi no interpreta el mundo relatado a

¹ Así por ejemplo, la disolución de su gris anonimato profesional en la tinta de la crónica roja: "[...] los cuantiosos lectores de los diarios de la tarde sabían que Gervasio Montenegro era un conocido actor, porque estaba acusado de robo y asesinato. Esta admirable confusión era obra exclusiva de Aquiles Molinari, el ágil periodista [...]" (35)

Como también la transformación de una cobardía en una valentía "este barbudo anciano [...] me elevó a una altura considerable, y me depositó frente al baño para caballeros. Mi reacción fue inmediata: entré y le cerré la puerta en las narices. Allí permanecí dos horas escasas [...]" (40)

O igualmente la transformación de un acto para congraciarse en acto desafiante: "[...] le ofrecí uno de los Avanti de Goliadkin y me di el gusto de encendérselo.

□Una bofetada con guante blanco!" (40)

O de un acto de avaricia en grandeza "A tout seigneur, tout honneur. [...] Un rápido examen me aconsejó la conveniencia de un Champagne El Gaitero, media botella. Brindé con la baronne." (44)

partir de sí mismo, por el contrario, del mundo relatado conjetura un posible Parodi: "También yo, en su [de Goliadkin] hubiera sido un miedoso" (47). El modo de escucha de Isidro Parodi comparte con Goliadkin, (y con el truco), un principio fundamental: *renunciar a su alma* (a su verdad) *para salvarla*.

006

En "Las noches de Goliadkin" nos cuentan dos veces la misma historia. Lo que en la trama funciona como planteo del enigma y posterior solución consiste en dos cuentos consecutivos. El mismo Parodi presenta su solución como un cuento: "Mire, para retribuir la lección de truco que usted le ha dado a este hombre anciano, que ya no sirve ni para jugar con un infeliz, le voy a contar un cuento. Es la historia de [...]" (45).

Los elementos presentes en ambos cuentos son similares², solo cambia su organización. Como si la verdad fuera una cuestión de orden -de lugares asignados-, el cambio de posición modifica la sustancia del elemento, el cual pasa de la falsedad a la verdad y viceversa.

En ambas narraciones, la de Montenegro y la de Parodi, se deja oír la ironía. Sin embargo, la organización de la misma es radicalmente diferente. En un caso se trata de una ironía no compartida por el locutor (Montenegro), en el otro, de una ironía no compartida por el interlocutor (Montenegro). A Montenegro se le escapa tanto la ironía que supone confundir la "reclusión de benedictino" con la reclusión de quien paga la culpa de ser acreedor de un oficial de comisaría, como la ironía que supone llamar "obra cultural" a las audiciones radiales³.

² Como se ha señalado en más de una oportunidad, las reglas del género policial impiden la explicación a través de elementos ajenos al material previamente presentado.

³ "-Veo que estos sólidos muros no son obstáculo para mi fama -se apresuró a observar Montenegro.

- Qué van a ser. No hay como este recinto para saber lo que sucede en la República: desde las pillerías de todo un general de división hasta la obra cultural que realiza el último infeliz de la radio." (35-36)

La continuación del diálogo muestra que, como siempre, Montenegro no entiende nada. Y como siempre, el no entender es paralelo al llevar a sí:

"- Comparto su aversión a la radio. Como siempre me decía Margarita -Margarita Xirgú, usted sabe- los artistas, los que llevamos las tablas en la sangre, necesitamos el calor del público." (36)

Si entendemos los efectos irónicos como resultado del entrelazamiento de varias enunciaciones en un único enunciado, podemos explicar que ambos personajes produzcan ironía aunque ambos no la produzcan de la misma manera. En efecto, Parodi maneja la ironía, es decir que deja oír en su enunciado otras voces que sabe que no son ni pueden ser las suyas propias. Parodi sabe que la misma voz no puede afirmar que no sabe dónde queda Nápoles y simultáneamente referirse al Vesubio. Parodi, sin inconveniente, le presta su voz -como generalmente presta oído- a alguien que afirma que no sabe dónde queda Nápoles. Parodi dice lo propio pasando por el otro.

Montenegro solo conoce el trayecto que va del uno al uno. En esta medida, solo puede ignorar que citar en francés y llamar champagne a la sidra El Gaitero suponen necesariamente dos discursos diferentes. Su discurso es un compendio de citas, de intromisiones de otros discursos. Es el discurso de pura intromisión cacofónica de los tros, proferido por alguien que ignora la existencia del otro. No logra distinguir lo ajeno, ni decir lo suyo: menos aún consigue renunciar a lo propio para salvarlo. Montenegro encarna el plagio auténtico, el plagio del cleptómano, y no el plagio del caso social: ¿acaso no cierra el cuento apropiándose, ante los propios ojos de Parodi, de la solución a la que éste llegó? ⁴

El mosaico de citas ajenas que es Montenegro muestra, por el absurdo, la datividad del hablar: hablar es siempre hablar a alguien, hablar es constituirse uno mismo anticipando imaginariamente la escucha ajena. Hable con quien hable, Montenegro solo habla consigo mismo, solo anticipa su propia escucha satisfecha.

La ironía final, Montenegro apoderándose de lo ajeno el tiempo que le asegura al damnificado que no tiene nada que temer, puesto que él mismo usufructuará del botín ("Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades") es ácida. Montenegro renueva el gesto del deudor que despojó y encarceló a Parodi.

007

El hombre de letras, y con él la literatura, salen mal parados de esta historia.

⁴ "-Es la vieja historia -observó-. La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista. Yo siempre desconfié de la señora Puffendorf-Duvernois, de Bibiloni, del padre Brown y, muy especialmente, del coronel Harrap. Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades." (47)

Pero esto, siempre y cuando aceptemos que Montenegro, el actor citador y recitador, el compendio culturoso e inescrupuloso sea el hombre de letras de la historia. Dentro del mismo orden, deberíamos asimismo aceptar que el jarrito celeste de Parodi, lo cortante de sus intervenciones⁵, lo prosaico de sus imágenes⁶ son otras tantas emanaciones de un ser "bicho" inteligente "por naturaleza" y no "por cultura".

Esto supondría asumir el punto de vista de Montenegro, qui al no salir de malas en los dos partidos que jugó con Parodi "reconoció que el truco, en razón de su misma sencillez, no podía cautivar la atención de un devoto del chemin de fer y del bridge con remate."(45) Los antecedentes analíticos de Montenegro aconsejan desconfiar de sus juicios.

En lo que sigue, sostendremos la idea de que el hombre de letras de esta historia no es otro que Isidro Parodi.

008

En primer lugar, lo obvio: Isidro Parodi no es el hombre de letras encerrado en su torre de marfil sino el hombre de letras encerrado en la Penitenciaria de Buenos Aires. No obstante, con su encierro, ambos comparten el no vivir nada, si por vivir se entiende otra cosa que el comercio asiduo con palabras. Ambos viven de los relatos que les llegan de un mundo en el que no están. Ambos construyen, a partir de esos relatos, otros relatos que vuelven a ese mundo del que siguen ausentes. Como Perseos de entre casa, ambos tratan con el misterio evitando mirarlo a los ojos y lo reducen guiándose por su reflejo.

Como hombre de letras, Parodi puede escuchar historias que luego rehará a su modo. Como tal, salva su alma oyendo la ajena. Como tal, juega con las cartas del otro para decir lo suyo. Como tal, conoce la secreta afinidad entre la escritura, el truco y la ironía : todo está en hacer creer y nada en creérselo. Como tal, escucha al otro y no olvida que hablar es anticipar la propia escucha: como en una mano de truco, Parodi le dirige la palabra a Montenegro para hablarle al lector: sabe que el modo de escucha de Montenegro, modo apropiativo y mimético, le impide a éste distinguir voces e identificar ironías.

⁵ " -Deme calce, amigo Montenegro -dijo Parodi-. Ese tren tan raro de ustedes, ¿no para en ninguna parte?" (43)

⁶ "[...] mientras usted estaba pegado como un engrudo a la puerta de la baronesa, [...]" (46)

Por último, lo necesario. Como hombre de letras, o simplemente como hablante dispuesto a perder su alma para salvarla, Parodi sabe que el camino más corto para venir a uno da un largo rodeo por el otro.

"Las noches de Goliadkin" parece seguir un movimiento de inculpa-ción de la literatura que se disuelve ante la conclusión de que el empla-zado usurpa apenas una identidad a la cual el lector llega luego de su pasaje por el impostor

Sin excesiva dificultad podríamos imaginar a Isidro Parodi, en la sole-dad de su celda, diciendo "Aquí estamos hablando los dos..." "

*Alma Bolón Pedretti
Universidad de Aarhus*

Obras citadas

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares (Honorio Bustos Domecq). *Seis problemas para don Isidro Parodi. Obras Completas de Jorge Luis Borges en Colaboración..* Bar-celona: Emecé, 1997.