

fuera de mí o, lo que sería tal vez lo mismo: antes moría porque sólo hablaba y ahora no muero porque sí escribo». Esta cadena de «lo mismo» subraya la identidad del sujeto construida por lo escrito: la pluralidad del tú es el escenario del yo, donde hablar es extraviarse y escribirse es vivir. El yo exterior calla ahora en el yo inscrito: anida en la materialidad gozosa de la escritura proteica.

La noción, entonces, de que el sujeto puede construirse en el proceso de su discernimiento, está definida por la «exageración», que es la perspectiva sobre los hechos. No es casual, por eso, que esta novela sea una verdadera máquina de decir, que para operar plenamente requiere ensayar varias voces y dicciones antes de encontrar la autoridad de su propia voz. Los iniciales movimientos dubitativos del narrador son una estrategia discursiva para ganar su propio estatuto de hablante autorizado. Este «yo» es una figura abierta en el habla porque está vacía de discursos, y es así el escenario de varios «tú». Es claro que la emotividad hace que el «yo» no esté delimitado y se expanda, por decirlo así, hacia el «tú», a través de empatías e identificaciones. Este plano de las comunicaciones humanas está más allá del simple intercambio de información; supone el trabajo de la emotividad, una interacción exacerbada, una moral de la sobreinterpretación. Y convierte al diálogo en un espectáculo, no una complicidad. También añade los paréntesis del humor: «Ningún peruano orina solo». Cuando esta comunicación fluida no se produce, el yo padece los accidentes de la incomunicación. Y la incomunicación resulta dramática y a la vez cómica. Así ocurre en el diálogo de sordos con Inés. Y también con los parientes de Inés; y con los porteros españoles las dos veces que Martín visita España; y se da por asumida su incomunicación con los radicales de París. Estos contrastes refuerzan la noción de que hay un espacio de comunicación privilegiado en la interacción de la subjetividad, pero que es un espacio vulnerable y zozobranante. Por eso, el proceso de construcción del sujeto no se da en un monólogo sino en un coloquio, que está interpolado de diálogos internos. La novela, de ese modo, sería una frase. Una frase extendida en la duración del diálogo de los diálogos. Sería, por lo tanto, una secuencia de actos discursivos. Lo cual nos devuelve a la retórica.

Si en la retórica los actos de habla son un modelo de los actos de vida es porque su formalidad presupone la racionalidad ética de los códigos como bien común. De allí su regla fundamental: nada en exceso. El exceso es visto como el mal desde la perspectiva moral, y como la ruptura de la comunicación desde la perspectiva retórica. De modo que cuando *La vida exagerada de Martín Romaña* plantea una estética de lo exagerado, que hiperboliza tanto los actos de vida como los de habla, se puede deducir que, en primer término, estamos ante una nueva retórica. Una contra-retórica,

que subvierte la base discursiva de la sociedad burguesa, heredera de la moral del término medio y del bien decir. La exageración recusa por expansión, desde la apertura vital de su culto de la excepción y la teatralidad. La suscita el personaje marginal o extra-vagante, y supone un habla permisible, antieconómica. Frente al contrato comunicativo burgués que demanda intercambio de información en paridad y formalidad, la novela excede la norma social del habla económica; y hace de ese exceso la práctica central de su crítica de los valores tradicionales de la burguesía francesa y sus nuevas clientelas de clase media ilustrada. Claro que esa crítica alcanza también a la ética protestante de la concisión informativa y, en algunas instancias, confronta directamente el arduo, incólume sentido literal de algunas normas del habla en España. Por otro lado, frente a la actitud clásica que asume los nombres como suficientes para nombrar las cosas y que supone el orden del mundo en el orden de las palabras, esta novela prefiere creer que los nombres son un proceso donde se decide el carácter de las cosas y donde la realidad misma está por hacerse. Entre el paradigma romántico (el lenguaje es insuficiente porque dice poco) y el paradigma barroco (el lenguaje renombra y figura), Bryce sigue las aperturas de la oralización, que son las de un precipitado, proceso y dinámica, donde la fluidez, la pulsión, la digresividad, sugieren una representación cambiante como el escenario de un sujeto en construcción, flotante y alterno. Esta escritura del derroche ensaya su propia gratuidad, esa medida de su inocencia perdida entre los discursos y los códigos. Los valores de la persona social, esto es, del sujeto en comunicación, que propone la retórica clásica, son puestos en entredicho desde dentro de las mismas virtudes de persuasión y veracidad que el arte del bien decir se propone. Desde esta perspectiva, se podría incluso argüir que esta novela dramatiza punto por punto los valores de la retórica: Martín Romaña carece, por ejemplo, de autoestima, pero la autenticidad es su signo, a su vez confrontado por la amistad y el amor. Motivos que son instancias discursivas: actos de vida que se resuelven como actos de habla. Así, la novela, máquina de decir, sería un aparato retórico: al construir su arte del habla da forma a su propio sujeto. Decisiones, argumentaciones, apelaciones ocurren en la novela como un debate del habla: se dice mucho pero no todo se cree; los personajes se retratan en su habla pero unos y otros se contradicen; hay niveles de acuerdo pero hay muchos otros de desacuerdo. Esta acción retórica responde a los contextos comunicativos y en ellos se produce y reproduce, a veces con mayor riqueza episódica en el habla de las exageraciones. El peruano que en las calles del mayo parisino del 68 decide llevarse un adoquín a su casa como recuerdo de esa experiencia histórica, demuestra que, después de todo, París es un museo; pero convierte también a la histo-

ria (esa retórica demandante) en un acto de habla marginal y paradójico; tanto que el adoquín es como una sílaba del discurso de ese mayo grandilocuente.

Pero esta novela introduce en la acción retórica, en su carácter de acto único e instantáneo, la fuerza de su propio decurso y su propia dinámica. El habla gana, aquí todo su poder de ocurrencia temporal. Se convierte en la materia misma de la temporalidad, con la cual es posible rehacer la experiencia y modularla como una interlocución libérrima. Los paralelismos, repeticiones y circularidad del relato se basan en un sistema rítmico del habla evocativa, dialógica y humorística: enunciado en esa duración, el relato agudiza su capacidad comunicativa, contrapuntística. Recordar es volver a hablar, dar otro tiempo al diálogo, su recurrencia demorada. Esta es su verdadera búsqueda del tiempo no perdido: el tiempo hablado. Por ello, teniendo en cuenta la notoria actividad de esta revisión, las categorías aristotélicas de movimiento y cambio parecen aquí pertinentes. Las nociones de comienzo, medio y fin corresponden, como sabemos, al no-ser, al tiempo y al ser. En este esquema, materia es el estado indeterminado; forma, el proceso estructural; objeto, el estado sustancial. Una sorprendente formalidad interior en el proceso de la novela se nos revela en esta homología: desde su no-identidad, el sujeto recuenta el tiempo hecho verbo para generarse. El sujeto debe enunciarse a sí mismo para que su experiencia, al hablar, lo diga. Esa materia oral adquiere la forma circulatoria de la escritura que la teatraliza, autorreflexivamente: la potencialidad se manifiesta como inscripción. El sujeto en busca requiere, en fin, del objeto textual, donde se constituye como tal. Otra vez, si estamos hechos de tiempo, ese tiempo es cambio, el proceso en que nos re-hacemos.

De allí la calidad autorreferencial del habla: esta es un habla no final sino procesal, en proceso de ser hablada, que se refleja sobre sí misma porque reflexiona sobre su propio origen. Ocurre como una enunciación que rehusara disolverse en los enunciados que produce: tiene la nostalgia de su propia potencialidad, no la finalidad de su acto cumplido. Lo cual quiere decir que el habla sólo es casual en sus resonancias, ya que es un espacio analítico, un largo rodeo de retorno hacia la boca donde el tiempo empieza.

En cambio, en el episodio del «via crucis rectal» acecha la muerte. Notablemente, esta amenaza final parece convertirse en el propósito de la novela, al punto de que todo el registro, en apariencia anecdótico y casual, requiere de esta resolución de vía purgativa. No en vano después de esta experiencia límite, que bordea la locura y la muerte, la novela concluye con un epílogo en el que el narrador queda en posesión de su propia narración. La resolución, metafóricamente, demanda la expiación: el sujeto atrapado, cerrado (cosido), debe ser vaciado para recuperar su cuerpo y, claro, su voz. Como Oliveira en *Rayuela*, Martín experimenta en el manicomio

la agonía del discurso como un despojamiento: debe evacuar la penuria de su propio enmierdamiento. La irrisión, lo grotesco, extreman la expiación. Y el antiheroísmo de Martín lo recobra al final de su calvario de sujeto de la autenticidad pasiva. La enfermedad, por lo tanto, es el espacio de su salvación, ya que se trata de una metáfora del reconocimiento desde el cuerpo. Este cuerpo fantoche, carnavalizado, renace desde la amenaza de la locura, que sería su pérdida de lugar en el discurso. Ganar su propio discurso será, al final, escribir no una novela sino una vida. El Libro es algo más que la literatura: la vívida exaltación de una pérdida constante.

¿Cómo es que una novela confesional se nos ha impuesto como un texto dialógico? Hemos visto que esta novela trabaja desde la tradición discursiva del sujeto protagonista, cediéndole la palabra de la confesión, la autobiografía, las memorias... Es evidente, en primer lugar, un narrador que está escribiendo la novela como si escribiera una autobiografía. Martín Romaña, en efecto, habla en primera persona, aunque ocurre así mismo que es hablado en tercera persona, en una variante biográfica. Memorias, porque todo está ya en el pasado, pero también diario, o sea proto-autobiografía, porque además hay una especie de cronología anotada, intermitente. Martín está escribiendo el pasado desde el presente de la escritura, y lo hace en varios planos de inclusión hablada. El yo escrito es un yo que produce la escritura pero que es producto de la misma. Un sujeto enunciado y enunciador. A veces bochornosamente confesional, este libro convierte la confesión en una comedia. Asume la decibilidad de todo, y por ello rompe con los tabúes del decir. El habla misma es una comedia, y la confesión, una de las formas cómicamente puras del habla. Por lo demás, la confesión implica que la emotividad, aunque digresiva, es en sí misma habla. Y decir la intimidad es abrir lo privado para que sea verdadero. En la moral de la confesión (punitiva o cómica) lo dicho es lo cierto. El presente resulta así la notación del diario: alguien está escribiendo una novela sin saberlo, desde el diario de su escritura. La notación precipita las sumas del pasado: alguien está contando lo que ha ocurrido desde la perspectiva de lo que no ha ocurrido. La escritura llena la fisura (sutura) entre uno y otro abismo. Así opera el sistema inclusivo: un modelo de escritura incluye otro, y éste, otro a su vez.

Este sistema de inclusiones asume la ocurrencia, la resonancia, de una serialización de voces alternas. Y esta serie es una diversificación de diálogos internos, como ya hemos advertido. De modo que la vida hablada se convierte en vida escrita, y al revés. Porque en esta novela todos los problemas y dramas que se confrontan son verbalizables (todo es decible), empezando por el problema de cómo recordar para rehacer lo vivido con la forma libre y recurrente de lo escrito. Por eso, el carácter de aprendiz de