

Ignitus: un lugar, un texto, una explicación

Hugo Aguilar
haguilar@hum.unrc.edu.ar
Universidad Nacional de Río Cuarto

“Nada tan pertinaz, aguerrido y agotante como el afán elucidatorio”
Juan Filloy, *L’ambigú* (1982)

Ignitus no es un texto más. *Ignitus* es el texto que explica desde su descarnada apostura estructural las aventuras literarias de Don Juan Filloy. Obra de lectura inquietante, alienta en sus páginas un norte, una búsqueda, un sentido global que aspira a rodear como en un abrazo monumental al resto de esa aventura. Desde sus páginas se impone la necesidad de repensar aquella obra, y a la vez, reconocer que el motivo de su afán es la clave de su lectura.

Ignitus no es un texto más, pero tampoco un texto menos, diría su autor, resaltando sin soltar prenda, la paradójica posición del texto en relación con su universo literario.

Ignitus es una clave, un oculto cerrojo y una llave cifrada. Todo a la vez. Brilla incólume en su aparente soledad de texto único y clava sus garras en la tradición más conspicua de la literatura universal: la tragedia y su naturaleza, tensadas por la voluntad descomunal de los dioses y la frágil estrechez de los actos humanos. La tragedia es revisada como materia y como molde del destino de los hombres, pero también como una matriz de escritura, como un género puesto en suspenso desde la naturaleza narrativa del devenir textual.

Por estas razones, se hace necesario ubicar a *Ignitus* en el extenso universo literario del autor para despejar, con suerte, algunas incógnitas triviales que ayuden a orientar nuestros pasos. Quizás al final del camino nos esperen algunas respuestas.

Si acudimos a la prepotencia cerril de la clasificación y la aplicamos a la producción literaria de Filloy podemos reconocer tres etapas determinadas por las fechas de edición de sus textos. Es que en Filloy habitan múltiples escritores, muchos más de los que un autor común podría concebir: el narrador clásico de *Caterva*, el narrador de vanguardia de *L’ambigú*, el poeta finísimo de *Finesse* o el vate procaz de *Balumba*, el narrador transido por la picaresca criolla de *Los Ochoa*, el campeón mundial de palindromía de *Karcino* o el destructor de cánones de *Ignitus* o *Aquende*.

Sin afán notarial, pero sí con una cierta inquietud temporal, un indudable prurito escolar y una cierta necesidad topográfica podemos proponer los siguientes períodos de producción-edición de las obras del autor:

Etapa de *Caterva* (1931-1939): *Periplo* (1931), *Estafen!* (1932), *Op Oloop* (1934), *Balumba* (1935), *Aquende* (1936), *Caterva* (1937) y *Finesse* (1939).

Etapa de *Lámbigú* (1967- 1982): *Op Oloop* (1967), *Estafen!* (1968), *Ignitus* (1971), *Tal Cual* (1971) *Yo, Yo y Yo* (1971), *Los Ochoa* (1972), *La Potra* (1973), *Vil & Vil* (1975) y *L 'ambigú* (1982).

Etapa de *Karcino* (1988-2000): *Karcino* (1988), *Mujeres* (1991), *Gentuza* (1991), *La Purga* (1992) *Elegías* (1994), *Sexamor* (1996), *Decio8A* (1997) entre otros. En esta etapa podemos agregar las reediciones que se inician con la que la UNRC realiza de *Caterva* en 1992 y que continúa hasta hoy en diversas editoriales.

Entre *Finesse* (1939) y *La Potra* (1973) se reeditaron sólo dos novelas: *Estafen!* (1968) y *Op Oloop* (1967). La lectura de las fechas nos susurra que se produjo un silencio editorial de treinta y cuatro años, roto únicamente por las dos novelas reeditadas y por los textos cortos de índole diversa que aparecieron en los suplementos culturales de los diarios de tirada nacional más importantes del país.

¿Dónde queda *Ignitus* en esta maraña de nombres y de fechas? Si miramos bien la lista anterior, podemos verificar que *Ignitus* es el primer texto nuevo de la segunda etapa. De allí la necesidad de ubicación temporal que nos alienta. Dicha ubicación temporal es crucial para la comprensión cabal de la obra.

Alguna vez y atosigados por la necesidad escolar de la clasificación cartesiana, creímos ver que a principios de la década del setenta Filloy experimentaba técnicamente en sus textos de relatos cortos como *Tal Cual* y *Yo, Yo y Yo*, los avances estilísticos narrativos que luego trasladaba a sus novelas. Esto nos sigue pareciendo acertado con respecto a aquellos textos, pero *Ignitus* parece esconder otras sorpresas. Durante algún tiempo la obra fue el centro de una encendida controversia acerca del género al que pertenecía, ya que en tanto obra abiertamente experimental, su intención era *narrar* una tragedia desde un uso libérrimo de los recursos formales de la tragedia griega. Una delicia para el escándalo de *los scholars subidos a la soberbia de sus cuadernos y sus notas* diría Filloy y también para la cátedra, amante sumisa del canon y de la regla.

Quizás se podría leer la obra desde las palabras de una de las tantas voces que la pueblan: "*No hay que prostituir las cosas. Demasiadas iniquidades se han hecho rebajando la tragedia griega a folletín policial. Válgame Nietzsche! Sóphokles reducido a cronista de percances de barrio y Píndaro a cronista de fútbol y anexos. Con semejante pulverización de los conceptos, todavía vamos a ver aserrado el aserrín...*" dice casi al final del texto *Herr Profesor Ingrimus*. Pero hacer esta lectura sería caer ingenuamente en la trampa para incautos que Filloy nos ha preparado trabajosamente a lo largo del texto y que comienza con el nombre del personaje aludido: Ingrimus. El nombre parece provenir de *grima* que significa desazón, temor, disgusto y que a su vez etimológicamente deriva del alemán antiguo *grimmi* que significa hostil. De allí Herr Profesor Ingrimus. El prefijo *in* es transparente y abre el juego de las miradas sobre los hechos evaluados por el personaje: notable.

¿Cómo se comete el escándalo de narrar una tragedia? La receta por audaz y por explícita termina sorprendiendo por lo simple de su factura. El autor recurre a los ingrediente formales y temáticos de la tragedia griega: la presencia constante de un coro como participante que comenta, que amonesta, que aconseja – y cuyas entradas y salidas están explícitamente marcadas como Páodos y Éxodos- y que deviene en el personaje único y múltiple de la tragedia; la aparición de diversas divinidades que descienden del cielo -el theologeion griego- como el ser innominado que construye e indica a la multitud la nube en forma de corazón del final de la obra u otras criaturas que provienen de las regiones nocturnas del pasado clásico, como las Erinnias del infierno y Pisithanates el consejero de la muerte, que recibe y despide a Melpómene; la silenciosa

pero significativa presencia de la propia Melpómene, hija de Zeus, musa protectora de la tragedia, que abre y cierra la obra; la combinación de divinidades griegas como las Euménides, con divinidades judeocristianas como los ángeles o centro europeas como los elfos; la forma fragmentaria que divide en sesenta partes a la obra y que recuerda la forma de los cuadros teatrales determinados por la presencia, entrada o salida de los personajes y que son definidos por el propio autor como *hechos, escenas y circunstancias* o la construcción de diálogos con la forma de estrofas y antistrofas y el uso de estásimos intercalados en el decurso de las acciones. Todo muy a la vista, demasiado desnudo, excesivamente explícito para ser Filloy, que no es un mago al que le guste contar sus trucos con tanta facilidad.

A los elementos anteriores, se agrega la aparición de figuras fantasmales como Lenín y Sócrates que discuten por encima de la multitud acerca del carácter trágico de la existencia y la presencia tajante de una concepción del destino como instancia inapelable que fluye en las palabras de las voces múltiples de la muchedumbre. Y aún más arriba, como aupado por la materia de la obra, se yergue un notable planteo acerca de la naturaleza de la tragedia, que se construye de cara a la presencia ignominiosa de los medios masivos, retratados como una máquina de trivializar el drama desde el afán comercial de su naturaleza. Pero eso no es todo.

Al principio dijimos que *Ignitus* narra una tragedia. Los elementos formales anteriores no son suficientes para ese fin. Y he aquí el *escándalo*. El autor recurre a dos instrumentos formales heterodoxos para que el texto cuaje en narración:

-La figura de *El Relator* cuya función es la de introducir nuevos hechos, para hacer avanzar las acciones en la maraña de *estrofas y antistrofas* que le dan cuerpo al texto. Este *Relator* tiene once intervenciones a lo largo de la obra. Su voz aparece marcada con una tipografía en negrita que la distingue de las demás voces, y soporta y construye la historia de la tragedia a partir de su naturaleza de narrador omnisciente. Su presencia imposibilita la representación teatral de la obra sin una adecuada adaptación, pues su figura va mucho más allá de los personajes informantes del teatro isabelino, por ejemplo, o de las acotaciones del autor para marcar las escenas ya presentes en la tragedia griega. Es cabalmente un narrador. Tan narrador es este *Relator* que si aisláramos sus intervenciones del resto de la obra, nos quedaríamos con la historia completa de los hechos que protagonizaron Doménico Dallarosa y su familia, sin necesidad de otros elementos.

-La figura de un *Acotador Teatral*, que es el nombre que le hemos dado a falta de uno mejor a la voz que encabeza muchas escenas del texto cargadas de honduras espirituales y psicológicas. Esta voz posee también su propia tipografía –cursiva– y mixtura la función de la acotación del autor con un marcado índice de narratividad. Sus intervenciones fluctúan entre la acotación pura y simple y la narración. Esta forma fluctuante del *Acotador Teatral*, capaz de marcar las escenas no sólo desde su carácter narrativo sino también desde la descripción minuciosa de la interioridad de los personajes, puede rastrearse en una fuente teatral del siglo XX y en algunos textos llamativamente cercanos en el tiempo, pero, en algunos casos, posteriores a *Ignitus*. Por un lado, abreva en las innovadoras aventuras del teatro del norteamericano Eugene O'Neill en obras como *Extraño Interludio* (1928), *A Electra le Sienta el Luto* (1931), o *Viaje a la Noche* (1939), en las que la dimensión psicológica y simbólica de los personajes requiere una puntualización tan minuciosa de los caracteres y sus personalidades, actitudes y pensamientos que la presencia de la información sobre la interioridad de los personajes se vuelve imprescindible. Y recuerda, por otra parte, a la presencia de un director de cine como Ingmar Bergman en la versión escrita de los guiones de sus películas, tales como *Sonata de Otoño* (1978) o *Gritos y Susurros*

(1972), en las que la densidad psicológica de los personajes requiere también una puntualización precisa de esa psicología y un seguimiento casi obsesivo del mundo interior de los mismos. En Argentina, los guiones citados fueron publicados en 1978, pero películas anteriores del mismo director y sus guiones pueden haber funcionado también como antecedentes posibles de nuestro Acotador Teatral y sus funciones. Pensamos en *El Séptimo Sello* (1957) y *Fresas Salvajes* (1956), entre otras impecables películas del director sueco.

Ahora bien, a estos elementos estrictamente narrativos se suman otros que también subvierten la estructura y el tono de la tragedia griega. No sólo podemos ver que la cantidad de personajes es diferente, sino también que el modo de tratamiento y de presentación de los mismos adquiere una textura personalísima. La multitud es *enfocada* a lo largo de la obra como un personaje único y múltiple, pues no siempre habla la multitud completa sino alguna de sus partes, gente común, policías, el juez, la gente de la televisión, la radio, las madres, los estudiantes, y un largo etcétera. Y decimos *enfocar* porque esta forma de tomar al personaje es más cinematográfica o televisiva que teatral y destruye la unidad de espacio, típica de la tragedia griega. La lectura genera la impresión de que hay una o varias cámaras sobre la multitud, que bajan sobre ella para *tomar* alguna de sus partes o que suben para *tomar* a los espíritus que la sobrevuelan. Las supuestas *cámaras* se permiten una sola digresión: enfocan fuera de la multitud a Herr Profesor Ingrimus quien realiza la evaluación externa de la situación que anotábamos más arriba: la anotación del escándalo que significaría rebajar la tragedia griega a folletín policial. Con este gesto, el texto no sólo orienta su lectura, sino que anticipa las posibles lecturas reales que la obra pudiese tener en manos de lectores letrados reales. Y se mira a sí misma, anticipando la tirria y el vituperio que esta lectura podría originar. El texto se vuelve sobre sí mismo como un ouroboros literario y se muerde la cola. Notable otra vez. Anticipa una lectura negativa de sí misma y la convierte en el sebo de la trampa para desprevenidos que anotábamos más arriba.

Por otro lado, las unidades de acción y de tiempo también son afectadas por este procedimiento cinematográfico captador de acciones, pues la *cámara* salta de un sector a otro *enfocando* las distintas actitudes de los individuos y de los grupos ante la tragedia, sin que medie más aviso del cambio de enfoque y de encuadre que la aparición inmediata de la próxima voz. La presencia del *Relator* también afecta las unidades de acción y de tiempo porque éste retoma la historia de la familia Dallarosa desde antes de la tragedia e introduce un tiempo y unas acciones anteriores a las acciones de la multitud -el único personaje al que vemos actuar efectivamente- y los mezcla con ellas.

La anécdota le sirve al texto para reflexionar acerca de la naturaleza de la tragedia y de lo trágico, puesta en tensión entre dos polos en pugna: los medios masivos que realizan su propia construcción de la tragedia para vender más espacios de publicidad y estupidizar a oyentes y espectadores; y la justicia, que trata de indagar las causas verdaderas de los hechos. Y entre ambos polos, las diversas voces del pueblo. Esta disputa no se resuelve y queda instalada como una forma de ser de la sociedad contemporánea en la que los medios masivos interpelan a la sociedad desde una matriz de pensamiento utilitario que moldea el sentido común social, como nunca antes en la historia del hombre. Notable otra vez. *Ignitus* bien podría haber sido escrita hoy.

Pero hay algo que no hemos dicho aún. ¿Por qué la obra es como es?

Filloy es hoy, a nuestros ojos, un escritor al que los cánones y las reglas le quedaron siempre estrechos. Alguien que jamás estuvo conforme con los encasillamientos y etiquetas dictadas por otros. Un escritor que emprendió múltiples aventuras literarias, pero una sola búsqueda: construir belleza de un modo nuevo y

distinto desde esa extraña y volátil masilla que algunos visionarios tienen la prepotencia de llamar *realidad*.

Filloy sabía perfectamente que la palabra se impone al mundo como una matriz, como un molde a la masa tibia del pan. Y que se impone hasta constituirse ella misma en lo perceptible. No es casual que Filloy fuese un hombre de las leyes: la ley es una palabra que configura al mundo desde su insoportable condición semántica de aseveración legitimante. La ley posee letra y espíritu. Es como la literatura una ficción constructiva, pero con mejor prensa.

En ese gesto de configurar ficciones sobre ficciones Filloy trazó un camino que lo llevó a trabajar con las palabras desde el interior de sí mismas, como si fueran un higo dulce y maduro que se ofrece, ya partido, en un banquete al que, como el de “Op Oloop”, no todos están invitados, pero al que nadie debe faltar. La narrativa argentina tiene en Filloy a un extraño entre la multitud de sus colegas. En una narrativa que carece de materia narrativa y que debe inclinarse hacia la historia y al periodismo para encontrar qué decir, y que parece incapaz de escapar al imperio del devenir histórico del país, sus novelas son un bálsamo de literatura. Narración en estado puro. Casi diríamos que Filloy es un novelista fuera de su tiempo, que anticipa desde su monumentalidad decimonónica los avatares de la narrativa del siglo XX en nuestro país.

La búsqueda literaria de Filloy lo llevó al movimiento. Y, como el interminable movimiento de sus caminatas por la ciudad, sus obras constituyen un itinerario que poco a poco nos lleva a destino. Y ese destino tiene nombres y fechas precisas: *Caterva* (1937) y *L'ambigú* (1982) son algunos de los textos más ricos de la obra literaria de Don Juan Filloy.

Caterva, fecunda, anticipadora, fundadora de una estirpe de novelas que le deben su aliento. Como culminación de su primera etapa de producción es un texto definitivo, crucial, perfecto. No se puede ir más arriba, ni más lejos que *Caterva*. Y por esa razón, el autor, se revela como un exquisito crítico de su propia obra y decide que ha llegado a un lugar que no sólo es el sitio más alto del camino elegido, sino también su clausura. Y se le hace necesario volver a empezar. No debe ser fácil para un escritor lograr su obra definitiva antes de cumplir cuarenta años. Y darse cuenta de haberlo logrado, debe ser más difícil aún. Hay que empezar de nuevo. Aunque es necesario decirlo, si Filloy hubiese escrito sólo sus primeros siete libros, su lugar en la literatura argentina ya hubiese estado asegurado largamente. Hubo otras razones, seguramente, para su silencio de treinta y cuatro años, de eso no hay dudas, pero creemos que esta razón que postulamos no fue la menor.

Si revisamos nuestra lista de épocas de producción vemos que *L'ambigú* (1982) cierra la segunda época compuesta por otros siete títulos nuevos. Otra culminación, otra meta, otro texto imprescindible. Esta es la novela del narrador ausente, que deja en manos de sus personajes la construcción narrativa de la obra buscando una forma nueva y distinta de contar una historia. Es el escándalo del género disuelto: una novela sin narrador. El final de otro camino. Y la respuesta a nuestra pregunta. *Ignitus* (1971) posee los rasgos que describimos porque es el primer paso de este nuevo camino. Es la bisagra necesaria que nos lleva de *Caterva* (1937) a *L'ambigú* (1982).

Allí está nuestra explicación. Si *Los Ochoa* abría temáticamente la narrativa del autor hacia nuevos horizontes, *Ignitus* la abre técnicamente en un movimiento de pinzas que inaugura una nueva búsqueda.

Aquí Filloy juega con los elementos de la tragedia griega, pero no para subvertirla, sino para indagar en la posibilidad de mezclar efectivamente lo narrativo con lo dramático. Y ampliar los límites de la narrativa, no los de la tragedia. De esa forma reúne en un mismo texto elementos eminentemente dramáticos, elementos

narrativos tradicionales y elementos novísimos de la forma cinematográfica. Una conjunción que reaparecerá reelaborada y ajustada en *La Potra* (1973), la novela siguiente. Pero esta vez, no hay una forma dramática desnuda que esconde una narración, sino una novela sostenida ásperamente por una estructura dramática interna y oculta. *Ignitus* y *La Potra* son textos especulares e invertidos. Lo que el primero muestra, el segundo lo oculta y viceversa.

Precisamente, por el carácter experimental, por el sentido de búsqueda formal que empapa al texto y por su pregunta acerca de la verdadera naturaleza de la tragedia, esta obra viene a llenar un espacio vacío. Un vacío que se abre en 1937 con *Caterva*, la culminación de una búsqueda literaria que deviene en una obra perfecta, y se cierra precisamente en *Ignitus*, el principio de una nueva búsqueda, que implica avanzar sobre aquella culminación por la vía de la experimentación sobre el género narrativo.

De este modo, *Ignitus*, la obra más controvertida de Filloy se revela transparente al mostrar abiertamente la voluntad de conjugar en un mismo discurso literario lo narrativo y lo dramático. El reino del narrador como figura dominante conjugado con el reino del narrador ausente.

Esta obra produce un efecto doble, confirma la lectura que realizamos de *Caterva* como culminación de una etapa, y a la vez se encuadra en el universo literario creado por Filloy como una pieza de un rompecabezas que deja de ser anómala y encaja exactamente en el lugar que el autor le ha destinado, como una muestra de su constante búsqueda de nuevos medios y formas de expresión, y que en este caso adquiere la forma de una virtual conjunción de lo narrativo con lo dramático por la vía del exceso, la mezcla y la controversia.

Ignoramos aún, qué escribió Filloy entre *Caterva* e *Ignitus*, allí están sus obras inéditas para decirnos que nunca dejó de escribir, pero sí sabemos que el universo literario que tuvo el privilegio de poder elegir para mostrar como su producción más importante, cobra la forma de una búsqueda cuya preocupación es ir más allá de los límites del género narrativo, hacerlo estallar, sin resignarse a dejar de narrar. Nunca.

Y, paradoja de paradojas, este libro escondido, poco leído, renuente al brillo y al homenaje, comete la hazaña de instalarnos cruelmente en su interior como si nada, como si hubiese estado previsto por el autor, que seguramente, sonrío desde el cielo de sus personajes. Y por un momento, por un inevitable parpadeo, quedamos atrapados entre sus hojas. Así:

-"Una masa grisácea de hombres y mujeres avanza imperturbablemente. A pesar de las prohibiciones que pretenden detenerla, avanza. Es una conjunción de individualidades indiferenciadas, que están de acuerdo sin concierto previo. Que se hallan ahí precisamente por no haberse buscado. Que confluyen, en fin, citados por la ubicuidad cierta: la del dolor. Y claman".

Esto es *Ignitus* de Juan Filloy.

Un lugar, un texto, una explicación.

Hugo Aguilar

Río Cuarto, 10 de agosto de 2009¹

¹ El presente texto ha sido publicado como Estudio Preliminar en la reciente edición del libro *Ignitus*, de Juan Filloy (Editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto, 2010) el que fuera presentado por el Prof. Aguilar en la 36° Feria Internacional del Libro, en Buenos Aires, mayo de 2010.

