

CÓMO DESAPARECER COMPLETAMENTE: UN BILDUNGSROMAN POP RESISTENCIAS IMPLÍCITAS EN LA CULTURA DE MASAS

Alexander Torres*

gwat7@ufl.edu

En el presente trabajo analizo el Bildungsroman (novela de aprendizaje o formación) de la escritora Mariana Enriquez *Cómo desaparecer completamente* (2004)¹. El análisis es, por una parte, una exploración de cómo esta obra utiliza referencias de la cultura de masas, especialmente las que provienen del rock, para apuntalar el proceso de Bildung (formación) del protagonista. Si bien, por otra parte, la novela trata sobre los dramas que se generan en las villas miseria, inscribiendo esta novela dentro de la tradición del Bildungsroman potencia las posibilidades de lectura, pues esta novela también puede leerse como una crítica del fracaso de la modernidad en su fase capitalista. En el análisis mostraré cómo el protagonista, Matías Kovac, madura con el desarrollo de la trama y cómo los elementos culturales (la música y la cultural del rock) no sólo aportan a su evolución, sino también cómo los mismos señalan la preponderancia de una cultura de mercado que, por suerte, no triunfa, como lo ejemplifica el héroe, ante la realidad implícita en los mismos objetos que produce.

Bildungsroman, modernidad capitalista, juventud y rock

El Bildungsroman es un género moderno. Es decir, nace con la modernidad. Más precisamente, nace en el seno de la modernidad "noroccidental", esto es, de la que se originó en el norte de Europa Occidental, que también llegaría a

* Doctorando del Programa de Posgrado de Literatura del Departamento de Estudios en Español y Portugués de la Universidad de Florida.

¹ Enriquez, M. (2004), *Cómo desaparecer completamente*, Emecé Editores, Buenos Aires (215 pp. ISBN 978-9500425902).

incluir a Estados Unidos como una extensión de la misma estirpe en América². Hay los que aseveran que el Bildungsroman sólo es alemán, pues en cuanto a otras novelas europeas (francesas en la primera mitad del XIX, inglesas en la segunda) que se consideran una continuación de la tradición del género, la influencia directa de la novela emblemática alemana, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Johann Wolfgang von Goethe, es cuestionable. En lo que respecta a las novelas de Stendhal y Balzac en la primera mitad del XIX consideradas Bildungsromane, no existen datos contundentes que vinculan aquéllas con la obra de Goethe. Y aunque el concepto de formación o desarrollo (Bildung o Kultur en alemán) llega a Inglaterra para hacerse evidente en ciertas novelas de la segunda mitad del siglo XIX, escritores importantes como Charles Dickens, entre otros, son considerados entre los mejores creadores del género a pesar de que éstos no tienen en cuenta el modelo goetheano. Así que la pregunta es ¿cómo pueden considerarse tantas novelas no vinculadas directamente con *Wilhelm Meister* novelas de formación?

Como sugiere Florian Schweizer, especialista en la obra de Dickens, los Bildungsromane no alemanes pertenecen a un discurso transeuropeo acerca de la formación del individuo³. De modo que la novela de aprendizaje forma parte de un Zeitgeist (espíritu del tiempo). Se trata de la emergencia del individuo,

² Walter Mignolo afirma en *La idea de América Latina* (2007) que, según “los países anglosajones –Inglaterra, Alemania y Holanda– y un país latino –Francia–”, la modernidad comienza con la Ilustración europea (pág. 31). Como indica Mignolo, dentro de Europa Occidental, la visión de modernidad que surge de los países citados se contrapone a la de los países europeos que están al sur de ellos, es decir, Italia, España y Portugal. Establece que para muchos académicos de estos últimos tres países, “la modernidad se refiere a un período de la historia que se remonta al Renacimiento europeo y al “descubrimiento” de América” (pág. 31). También afirma Mignolo que “[l]a división de América en Norte y Sur también era reflejo de divisiones europeas” (pág. 97), lo cual implica que a la modernidad según los países del norte de Europa Occidental hay que añadir a Estados Unidos, dada su posición geográfica y sus semejanzas histórico-culturales con esta región europea, especialmente con Inglaterra. Partiendo de esta división entre norte y sur señalada por Mignolo, uso de modo general el calificativo “noroccidental” tanto para referirme al norte de Europa Occidental—específicamente Francia, Inglaterra y Alemania—y Estados Unidos como para las tendencias que se dan a nivel material y conceptual dentro de estas naciones. Del mismo modo utilizo el calificativo “suroccidental” para referirme de forma general a las tradiciones y desarrollos que tuvieron lugar al sur de los países noroccidentales, específicamente en España y América Latina.

concretamente dentro de una sociedad secular—legado de la Ilustración y los esfuerzos políticos que la acompañaron—basada, como sentencia Tzvetan Todorov, “non plus dans les dogmes ni dans les reliques, mais dans les droits des êtres humains” (no más en los dogmas ni en las reliquias, sino en los derechos de los seres humanos)⁴. Uno de los aspectos que distingue el Bildungsroman es su sentido de contemporaneidad o más bien su conciencia histórica. Esto se evidencia en la observación de Mijaíl Bajtín de que “[u]na de las cumbres de la visión del tiempo histórico fue alcanzada, en la literatura universal, por Goethe”⁵. Entre el realismo del tiempo histórico reflejado en la obra del escritor alemán y los acontecimientos que van definiendo la modernidad en Europa a partir de la segunda mitad del XVIII parece que, efectivamente, hay una relación directa. Karl Löwith, por ejemplo, manifiesta que desde este momento de la cultura occidental:

[I]a creencia en la absoluta importancia de la Historia en cuanto tal [...] es el resultado de la emancipación de la moderna conciencia histórica de su fundamento y de su limitación de la cosmología clásica y de la teología cristiana. [...]

El rompimiento de la tradición, producido a finales del siglo XVIII, fue, en particular, lo que originó el carácter revolucionario de la historia moderna y de nuestro moderno pensamiento histórico. La revolución política en Francia, y la revolución industrial en Inglaterra, con su repercusión universal sobre todo el mundo civilizado, acrecentaron el sentido moderno de vivir en una época en la cual los cambios históricos lo son todo. [...]⁶

Bajtín y Löwith confirman que una conciencia histórica llega a caracterizar la manera en que los habitantes de Europa Occidental se enfrentan a la modernidad dieciochesca. Y como advierte Franco Moretti respecto del Bildungsroman, con los grandes cambios históricos que revolucionan la cultura

³ Schweizer, F. (2011). “The Bildungsroman”, en S. Ledger, H. Furneaux (Eds.), *Charles Dickens in context*, Cambridge University Press, Cambridge, pág. 140.

⁴ Todorov, T. (2012). *L'esprit des Lumières*, Librairie générale française, Paris, pág. 73

⁵ Bakhtin, M. M. (1985), “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, *Estética de la creación verbal*, Siglo veintiuno editores, México, pág. 217.

⁶ Löwith, K. (1973), *El sentido de la historia: Implicaciones teológicas de la filosofía de la historia*, Aguilar, Madrid, pp. 219-220.

occidental la figura del joven adquiere un interés cuyo valor estriba en la maleabilidad que la caracteriza, que la hace moldeable y efectiva para explorar las posibilidades de la modernidad. Pero cabe señalar que si bien la juventud se manifiesta como un tema social con el que se lidia en términos reales—como se observa en la creciente influencia de la educación y en la emergencia de lazos intrageneracionales cada vez más fuertes⁷—, en la novela de formación ésta queda circunscrita al plano retórico (el joven llegará a ser más “real” en el siglo XX).

Moretti vincula el surgimiento del Bildungsroman con dos acontecimientos históricos: la “doppia rivoluzione” (doble revolución)⁸, esto es, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial. Plantea que, para enfrentarse con un nuevo mundo configurado por las leyes del capitalismo moderno y estremecido por los antagonismos sociopolíticos que afloran violentamente con la revolución en Francia, la humanidad necesita una forma narrativa que pueda explorar los cambios que comporta esta cara desconocida de la modernidad. De allí que, usando la terminología de Ernst Cassirer que encuentra en *La perspectiva como forma simbólica* (1927) de Erwin Panofsky, el crítico italiano denomina la novela de aprendizaje la “forma simbólica” de la modernidad (noroccidental), capaz de narrar la “rivoluzione permanente” que la caracteriza⁹. Y el “concreto segno sensibile” (“signo sensible concreto”, otra expresión de Cassirer) que mejor refleja el “dinamismo e instabilità” “della nuova epoca” es la juventud¹⁰, el cual se plasma en el joven héroe (o joven heroína) del Bildungsroman. Pero, como ya se aludió, los jóvenes protagonistas de la novela de formación, antes del siglo XX, quedaron restringidos al ámbito simbólico¹¹, haciéndose caso omiso del surgimiento de la juventud como categoría sociológica.

Ahora bien, con este trasfondo en mente, quiero resaltar lo siguiente: dando por sentado que lo que da origen a la modernidad noroccidental son la

⁷ Moretti, F. (1999), *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Turín, pág. 5.

⁸ Op. Cit. Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, pág. 5.

⁹ *Ibidem*, pp. 5-6.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 6.

¹¹ *Ibidem*, pág. 5.

Revolución Industrial, que a su vez da origen al capitalismo moderno, y la Revolución Francesa, que no puede desvincularse de la Ilustración, lo que prevalece en la contemporaneidad no son las ideas de libertad, fraternidad e igualdad, sino el sistema económico—el capitalismo—que la revolución de la industria afianza, haciendo de esta modernidad una modernidad capitalista. Así que otras versiones de la modernidad—como la modernidad suroccidental—que pueden ofrecer un camino para realizar proyectos utópicos como el de la Ilustración quedan eclipsadas por la versión existente de la modernidad noroccidental. Si “el capitalismo está en la encrucijada de todo tipo de formaciones”¹² como escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari, es decir, si tiene la capacidad de filtrarse en todos los aspectos de la vida social, ¿desde dónde puede proponerse una alternativa? Pienso que las coordenadas apuntan a la juventud.

Hugo E. Biagini simpatiza con la idea de que los jóvenes sean “los principales portadores de utopía”¹³. Y en su libro *Utopías juveniles* (2000), Biagini traza una trayectoria de resistencia juvenil en la que figuran los bohemios europeos, los modernistas latinoamericanos, los estudiantes reformistas de la Universidad Nacional de Córdoba y los jóvenes de Latinoamérica y más allá políticamente inspirados por la figura de Ernesto “Che” Guevara. Sin embargo, observa que los jóvenes de hoy “parecen sumidos en una pasividad absoluta, como si hubieran perdido no sólo su fe en la política sino hasta el mismo interés general por las cosas. Una generación que ha sido simbolizada con una estéril figura — la de Bart Simpson—”¹⁴. Sentencia Biagini que “la actual generación posmodernista [...] ha venido incluso a desmentir uno de los caracteres consustanciales de la juventud: su proclividad hacia la insurgencia”¹⁵. Que esta generación tenga un comportamiento posmodernista es otra manera de decir

¹² Deleuze, G., Guattari, F. y Larraceleta, U. (2004), *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, Pág. 24.

¹³ Biagini, H. E. (2000), *Utopías juveniles: De la bohemia al Che*, Leviatán, Buenos Aires, pág. 17.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 21-22.

que la misma está sometida a las “formaciones” que le ofrece el capitalismo, minando, como resultado, su capacidad transgresora en cuanto actor social.

Uno de los instrumentos a través del cual se sume a los jóvenes en la pasividad es la música popular o, más precisamente, la música producida para las masas, es decir, el pop. Sin embargo, aunque el rock—que tiene como una de sus bases fundamentales la música negra de Estados Unidos—se difunde comercialmente como otros géneros reconocidos más estrictamente como pop, no se somete completamente a la lógica del capitalismo moderno o, como llama ésta Bolívar Echeverría, al ethos realista. En otras palabras, el rock se resiste, si bien no del todo, a “la valorización del valor mercantil”¹⁶.

El rock, o el rock and roll, se populariza con la emergencia de la cultura juvenil. Como indica José Manuel Valenzuela Arce, “el concepto de juventud cobra relevancia” “en el periodo de la postguerra”¹⁷, es decir, en el período después de la Segunda Guerra Mundial. La cultura del capitalismo anglosajón se afianza en el período de la segunda posguerra, momento en que la cultura juvenil emerge “como fuerza social e histórica, como una nueva clase constituida”¹⁸ dentro de la modernidad noroccidental. Lo curioso es que la juventud referida se expresa por medio de una música que tiene fuertes raíces afroamericanas, haciendo posible que aquella generación de jóvenes blancos con poder adquisitivo se acerquen, como sostiene George Lipsitz, a los valores preindustriales de la comunidad negra estadounidense, los cuales contradicen las fuerzas disciplinarias de la cultura capitalista¹⁹. Si bien varios jóvenes angloamericanos encontraron más sentido en los valores de clase obrera reflejados en el rock que en los de la clase media²⁰ a la que pertenecían, la industria cultural sacó provecho de la cultura popular a la que se sentían

¹⁵ Ibidem, pág. 22.

¹⁶ Echeverría, B. (2000), *La modernidad de lo barroco*, Era, México, pág. 41.

¹⁷ Valenzuela Arce, J. M. (1991), “Modernidad, postmodernidad y juventud”, *Revista Mexicana de Sociología*. N° 1. Año 53, Universidad Nacional Autónoma de México, pág. 183.

¹⁸ Op. Cit. Biagini, H. E., *Utopías juveniles: De la bohemia al Che*, pág. 21.

¹⁹ Lipsitz, G. (1990), “Against the wind: Dialogic aspects of rock and roll”, *Time passages: Collective memory and American popular culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pág. 112.

²⁰ Ibidem, pág. 120.

atraídos vendiéndosela como cultura de masas. Pero ésta tiene fisuras y el contenido de lo que produce no siempre se traduce, como es el caso de la música y la cultura del rock, en un elogio de los valores del capitalismo moderno. Tiene la capacidad de generar lo que Theodor W. Adorno denomina “crítica inmanente”, la cual “expresa negativamente la idea de armonía grabando las contradicciones en su estructura interior”²¹. El rock sería un ejemplo, el que se usará aquí, de una forma cultural a través de la cual se exhiben las contradicciones inherentes a la idea de armonía (capitalista). Para esclarecer la manera en que uso la crítica inmanente de Adorno, aclaro que veo una contradicción fundamental (que da origen a otras contradicciones) que el capitalismo moderno encierra: una tensión permanente entre valor de cambio—la valorización del valor mercantil—y valor de uso—“la forma “natural” de la vida social”²²—. Dos momentos cumbre en que el rock se expresa en términos negativos, ostentando un comportamiento que desvaloriza la valorización del valor económico, o sea, que afirma valor de uso, son en la segunda mitad de la década de 1960 y a fines de la década del 70, cuando estalla el movimiento punk.

El rock tuvo mucho impacto en la cultura juvenil argentina. Por supuesto, no se manifiesta de la misma manera en que ocurre en el mundo anglosajón. Sin embargo, influye en los jóvenes argentinos sintonizándolos con tendencias contraculturales. Esto se observa en la canción “La balsa” (1967) de Los Gatos. Señala Carlos Polimeni que (más allá de la moda y el consumo juveniles que caracterizaron los primeros años del rock en Argentina) se hace patente una nueva inquietud en los jóvenes, una contracorriente con respecto a la identidad nacional argentina. Escribe Polimeni que la letra del tema:

lograba sintetizar una idea sobre los deseos de una generación. Eran miles por entonces los que sentían ganas de romper con las amarras del pasado,

²¹ Adorno, T. W. y Tiedemann, R. (2008), *Crítica de la cultura y sociedad I*, Akal, Madrid, pág. 23.

²² Op. Cit. Echeverría, B., *La modernidad de lo barroco*, pág. 91.

de “construir una balsa” y “salir a naufragar”. [...] El comienzo “Estoy muy triste y solo aquí/ en este mundo abandonado” [...] radiografiaba un estado de ánimo extendido en una generación a la que los héroes del pasado se le habían puesto viejos o le parecían insulsos, y estaba aún en proceso de crear sus propios héroes. “La balsa” le puso al concepto de “rebeldía”, claramente importado (Rebelde sin causa se llamaba la película de James Dean), una idea, poderosa, muy local, si bien de impronta algo vanguardista: tomar la vida como una posibilidad de exploración constante, de aventura. [...] ²³

“La balsa” es un emblema que representa que el rock puede hacerse localmente, en español y que el género musical que se originó en el centro de la actividad capitalista llegó para quedarse.

Ahora bien, la novela de Enriquez tiene lugar décadas después de que Argentina empezara a cultivar su versión o versiones particulares del rock y una de las que caracteriza la obra, por lo menos en contexto y en actitud, es el fenómeno conocido como rock chabón o rock de barrio. Después de las primeras apuestas del rock nacional en los años 60, del rock sinfónico que definió los años en que estuvo en el poder la última y más violenta dictadura militar y el rock a la new wave de los 80 de Soda Stereo, surge el rock chabón como reacción al éxito comercial del estilo musical que toca este último grupo²⁴. Pero también es un rock que refleja el desencanto y la realidad de la riqueza que supuestamente generalizaría para la sociedad argentina la política económica neoliberal de Carlos Menem. El rock chabón, como establecen Pablo Semán, Pablo Vila y Cecilia Benedetti, es una música de barrios pobres y también justifica una vida alternativa frente a la imagen de una vida socioeconómica proyectada por el neoliberalismo²⁵. El héroe de Enriquez vive en uno de estos barrios.

Aunque este Bildungsroman demuestre la característica de la juventud vinculada a la modernidad en el sentido de dinamismo, inestabilidad,

²³ Polimeni, C. (2002), *Bailando sobre los escombros: Historia crítica del rock latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires, pág. 68.

²⁴ *Ibidem*, pág. 119.

²⁵ Semán, P., Vila P. y Benedetti, C. (2004), “Neoliberalism and Rock Argentina”, en Pacini, H. D., Fernández, H. H. D. y Zolov, E. (Eds.), *Rockin’ las Américas: The global politics of rock in Latin/o America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, pp. 262-263.

informidad y futuridad, los signos tomados de la cultura pop, especialmente los que están relacionados con la música de masas, que a su vez se asocian con el protagonista, Matías Kovac, no sólo lo definen a lo largo de la novela, sino que favorecen el montaje de un ambiente de estética pop. Por consiguiente, considero esta novela un Bildungsroman pop. Y debo aclarar que el calificativo que uso no se refiere a un subgénero de la novela de formación, sino a la saturación de signos de la cultura de masas en la obra que sirven de objetos simbólicos en el proceso de desarrollo del héroe, lo cual refleja cómo el capitalismo a través de una superproducción de objetos de ocio, entretenimiento y de identificación “hecha a la medida” de uno y sus necesidades va constituyendo subjetividades a nivel global.

Ahora, si bien la modernidad en su fase posmoderna ofrece objetos de consumo que ayudan a constituir diferentes tipos de personajes o personalidades sociales, los signos/objetos culturales provenientes de la música de masas que se aglomeran a modo de semas en torno al héroe se destacan por la manera en que se consumen. Dentro del marco de la industria de la producción cultural masiva, el hecho de que se asimilan de manera más íntima, a menor escala y de forma reducida es significativo. Estos signos/objetos, pues, forman parte de una subcultura, lo cual les da un valor simbólico especial en el mercado cultural. Matías encuentra en la música un refugio identitario personal y generacional, y también una forma de expresión ideológica. Con respecto a la música como expresión subcultural, dice John Storey que usarla así es tal vez la manera más activa²⁶. Y si bien el personaje principal no se muestra como un consumidor voraz de la subcultura que lo rodea, será ésta la que irá tejiendo las fibras existenciales de su subjetividad; en otras palabras, irá definiéndolo en el trayecto narrativo como el sujeto que emerge tanto de su propia experiencia juvenil, como de la orquestación sensible del mundo inmediato, a tal punto que tanto el paisaje como los mensajes que encierran los objetos culturales

²⁶ Storey, J. (1996), *Cultural studies and the study of popular culture: theories and methods*. Edinburgh, pág. 102.

constituirán un entendimiento particular del espacio periférico de Buenos Aires donde habita.

El epígrafe como huella

Desde el epígrafe de la novela hay dos citas procedentes de autores que provienen del mundo del rock. La primera cita del epígrafe es del libro *And the Ass Saw the Angel* (1989) escrito por el músico de rock goth australiano Nick Cave que versa: "Because once you've got a scar on your face or your heart, it's only a matter of time before someone gives you another" (Porque una vez que tienes una cicatriz en la cara o en el corazón, sólo es cuestión de tiempo antes de que alguien te produzca otra)²⁷. La otra proviene de una canción llamada "4st 7lb" (four stones, seven pounds, es decir, 63 libras)-una canción que trata sobre la anorexia como forma de autodestrucción-que dice "I want to walk in the snow and not leave a footprint" (Quiero caminar sobre la nieve y no dejar huella)²⁸. Esta letra fue escrita por Richey James Edwards, ex integrante de la banda de rock galesa, *Manic Street Preachers*²⁹. Curiosamente, estos fragmentos parecen concordar con la estructura de la novela tanto como parecen reflejar su contenido. Respecto de la primera cita, se ve que coincide a nivel estructural con las dos etapas de la vida de Matías reflejadas en el texto, las cuales comentaré en detalle más adelante. La segunda cita, por otra parte, coincide a nivel del contenido con el objetivo principal del protagonista, es decir, irse de su pueblo-el espacio fundamental de la obra—para nunca regresar.

²⁷ Op. Cit. Enriquez, M. *Cómo desaparecer completamente*, pág. 9.

²⁸ *Ibidem*, pág. 9.

²⁹ Cabe destacar que Edwards desapareció antes de que la banda hiciera una gira por Estados Unidos de 30 días como lo confirma un artículo escrito por Caroline Sullivan y Alex Bellos que aparece en *The Guardian* titulado "Sweet Exile" (22 de febrero de 1995): "On February 1, Richey James, guitarist with the Manic Street Preachers, left the Embassy Hotel in London shortly before he was due to fly to the US for interviews publicising a 30-date tour. He has not been seen since. Scotland Yard believe he drove his silver Vauxhall Cavalier to his Cardiff Bay flat. Last Friday the car was found at Aust service station on the M4, a few hundred yards from the Severn Bridge, which is a notorious suicide spot. The car had been there since the Tuesday, February 14".

El título de la novela y sus referentes culturales llaman la atención. En el texto de Enriquez se observa que mucho de lo referido proviene de la cultura pop parte del mundo del rock. Empezando por el título, que si bien no está claramente señalado como en el epígrafe, un lector conocedor del rock británico de los últimos 25 años se dará cuenta de que se refiere a una de las canciones del álbum *Kid A* (2000) de la banda Radiohead. El cuarto tema del disco comparte el mismo título en inglés que el de la novela, es decir, "How to Disappear Completely". Si bien es posible argumentar que no es más que una coincidencia entre el título del tema y de la novela, vale la pena mirar la letra. Al mirar solamente el estribillo que versa "I'm not here / I'm not here" (No estoy aquí / No estoy aquí), se puede establecer un vínculo a nivel semántico entre el contenido de la canción y el deseo que caracteriza al protagonista, es decir, el de no querer estar en el ambiente que le ha tocado. Estas prótesis intertextuales, entre muchas otras que aparecen en la trama narrativa, son imprescindibles para la novela. Por un lado, reflejan su entramado narrativo y semántico y, por otro lado, constituyen una serie de semas que llegarán a caracterizar a Matías o en las palabras de Roland Barthes "llenar lo propio del ser, el nombre de adjetivos"³⁰. Además, la propia vida del protagonista y su emplazamiento geográfico en los márgenes de la gran Buenos Aires arrojan una luz sobre el mapa sociológico de Argentina.

Sub-cartografías: el diario, las letras de canciones, la periferia

Tenemos, en efecto, que la historia está ambientada en un barrio periférico bonaerense en el que coexisten la religión, el narcotráfico de poca monta, el desempleo y el subempleo y un consumo musical heterogéneo. Matías, el personaje central, es un adolescente que, además de tener otros problemas significativos, sufre de inadaptación social. Vive con su madre (una evangélica

³⁰ Barthes, R. (1980), *S/Z*, México, D.F.: Siglo XXI, pág. 161.

caracterizada por estar frecuentemente en un estado de excitación nerviosa) y su hermana, viuda de un traficante de drogas “a baja escala” en problemas a quien le ajustan cuentas por temas de deudas y que luego intenta fallidamente suicidarse provocándose una ostentosa deformación facial que subraya todavía más la naturaleza monstruosa de una familia pobre determinada por la periferia urbana. Sin embargo, la trama está poblada también de ausencias y fantasmas, como es el caso del hermano mayor, Cristian, que había huido a Barcelona y cuyas huellas existenciales trazan una ruta en el camino de Matías, el aprendiz del sobreviviente. Así pues, el rastro de mayor importancia que Cristian le ha dejado a Matías son sus cuadernos que sirven no sólo como compañía en momentos de soledad, sino como manuales de (super)vivencias. Finalmente, tenemos el padre pederasta que, convertido en evangélico, dejó a su familia para vivir con otra.

El ambiente reflejado es un aspecto importante de la novela. El desarrollo de los personajes, especialmente el de Matías, tiene mucho que ver con dónde están geográficamente ubicados dentro de la historia. Casi al principio de la novela leemos una descripción de esa cartografía marginal:

Matías se acordaba que, cuando era chico, el barrio era distinto. Estaban las casas bajas, donde él vivía, y cruzando la avenida, los monoblocks. Detrás de los edificios, había solamente terrenos baldíos [...]. Pero desde hacía unos cuantos años mucha gente se estaba mudando a los terrenos y se había formado una villa. Por ejemplo, antes, se daba cuenta, nadie pensaba que su barrio era peligroso. Era medio grasa y pobre, pero nada más. Ahora todos le decían que era peligroso, los chicos no jugaban más en la calle y la gente se metía adentro temprano. [...] Habían enrejado casi todas las ventanas que daban a la calle. El barrio parecía una cárcel. Decían que ni la Policía se metía en la villa y que ahora hasta los monoblocks [...] estaban llenos de delincuentes.³¹

Vale la pena mencionar que, al describir el barrio de Matías, el narrador se está refiriendo al fenómeno de las villas miseria. Sobre las villas miseria, escribe Beatriz Sarlo:

³¹ Op. Cit. Enriquez, M. Cómo desaparecer completamente, pág. 15.

[...] Buenos Aires avanzó sobre esos enclaves inestables y se volvió ciudad sólida (eso fue el progreso y la modernización). Sin embargo, a partir de la década de 1930, otros enclaves construidos con materiales efímeros, pero cuya forma de habitar se prolonga hasta hoy, convierten lo pasajero en permanente: son las villas miseria dentro de la ciudad, en sus límites administrativos y expandiéndose a medida que crece el Gran Buenos Aires.³²

El contraste entre el centro y la periferia dentro del Gran Buenos Aires establece una oposición geográfica para justificar el motivo para salir y paradójicamente provee de sentido a un desplazamiento, evita la coagulación de la vida; en otras palabras, habilita el proceso de Bildung (formación) de Matías. Además, que el barrio del protagonista sea como una prisión sirve como pretexto básico para que se ponga en marcha su movilidad. Si no se registrara la oposición entre lugar cerrado y lugar no cerrado, en la cual se favorece el segundo, no habría una razón por la cual partir. De la ubicación geográfica nace un destino tanto geográfico como teleológico que en cuyo proceso de ser alcanzado coincidirá con el crecimiento del personaje principal.

Ya se ha sentado un precedente para Matías. En la novela se hace referencia a cuatro etapas de la vida del protagonista: la de su niñez, la de una joven adolescencia, la actual y la que está por venir. La etapa que tiene mayor influencia sobre los pasos que toma Matías para irse es la que precede el tiempo actual de la obra y, si bien queda fuera de la trama presente, trabaja como la semilla identitaria. En un momento del texto, se introduce la historia que produce el antecedente que hace que el protagonista tome la decisión para hacer algo al respecto:

[T]odo se acabó cuando una noche Samuel no quiso fiarles vino a unos tipos [...] y lo mataron a tiros. Rafael se enojó y se puso triste y dijo que [...] eran [...] unos negros de mierda. Él conocía a los que habían matado a Samuel, pero no los denunció. Dijo que Samuel se lo había buscado, porque no podía pretender que le pagaran [...], no tenían laburo, venían de pedir todo el día en el Centro, venían re puestos de pasta y vino de cuarta

³² Sarlo, B. (2009), La ciudad vista: mercancías y cultura urbana. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, pág. 59.

[...]. [...] No podía arreglar las cosas. Que se fueran a la mierda. Hablaban siempre de eso con Cristian. Que estaba todo bien con los de la villa, pero no se podía hacer nada. De última, ellos también estaban hechos mierda. Ahí habían empezado a hablar de irse. [...]³³

Este pasaje ilustrativo, más que pintar un cuadro del ambiente, acerca casi obscenamente las circunstancias inhóspitas del barrio al protagonista, poniendo la violencia y la falta de oportunidad—efectos colaterales del “progreso” y la modernización—en primer plano. En el momento de la historia representado en el fragmento apenas se perfila una conciencia de Matías sobre la situación en el barrio y lo que eso significaría para su desarrollo personal. Entiende que es una cárcel, pero se observa una falta de sintonía cuando se narra que “todos le decían que era peligroso”³⁴. De manera que la partida del hermano mayor impulsa una toma de conciencia por parte del protagonista que lo orienta hacia un futuro que implica un cambio definitivo.

Una vez ausente, los cuadernos dejados por Cristian se convierten en un mapa teleológico en clave para el Matías que está por emerger. Esta guía que le deja su hermano está llena de escritos dispersos que abarcan mensajes incomprensibles que además incluyen referencias que coinciden con el mundo en que se va desarrollando el protagonista. Mientras los cuadernos apuntan hacia afuera, las rememoraciones en las que figura el hermano mayor se imbrican dentro de una revisión de la niñez de Matías.

De la caverna al mundo

Veamos el estado doblemente (o múltiplemente) “carcelario” de la vida de Matías. El primer lugar que corresponde metafóricamente a una cárcel es el lugar donde habita. La casa es significativa por lo que ocurre en ella. Como si fueran un padre o una madre suplentes, Matías tiene que utilizar la música y la televisión en la casa como un espejo que lo alimenta y le devuelve referentes

³³ Op. Cit. Enriquez, M. Cómo desaparecer completamente, pág. 22

³⁴ *Ibidem*, pág. 15.

confiables del entorno. La siguiente cita resume el tipo de alimentación de la cultura masiva que cultiva desde su hogar:

De noche también miraba los canales de videos musicales cuando no podía dormir. Todo el tiempo pasaban el de un cantante por el que las chicas morían [...]. Se llamaba Nick Mansell. Matías miró al chico Mansell que cantaba una canción de amor en el video. Era rubio como él. Pero ese chico brillaba [...] no era rubio como Matías. Tenía el pelo color arena, no amarillo. [...] Mucho más lindo que el de Matías. [...] Los ojos no le brillaban tanto, y mucho menos con ese brillo nervioso y húmedo de Matías. [...]³⁵

Lo referido aquí es un ejemplo que demuestra la envergadura y el enraizamiento de la cultura de masas en la actualidad y los síntomas de sus efectos, especialmente los que tiene en la juventud. Lo que domina principalmente en la casa de Matías es la televisión, pero cuando sale (de la cárcel más amplia de la cual añora salir) e interactúa con otros, se enfrenta con el mundo de la música pop, fundamentalmente la anglosajona. Al respecto, Nicolás Casullo dice que en Argentina los jóvenes sin recursos económicos escuchan bandas de heavy metal en inglés y que cuando éstas están de gira en el país, van a los conciertos para sentir que son sujetos, para activar, por así decirlo, su subjetividad³⁶. Lo que describe Casullo coincide referencialmente no sólo con el mundo reflejado en la obra de Enriquez, sino con una escena que se narra en ella. Como Matías tiene vínculos oscuros que ha heredado de sus hermanos mayores, cae en posesión de cocaína. Con la cantidad de droga ajena que tiene, el protagonista decide venderla para irse a Barcelona donde podrá reencontrarse con su hermano y concretar la ansiada fuga de su entorno opresivo. En un momento en que hay un concierto al aire libre, el inadaptado Matías trata de encontrar consumidores entre el auditorio. La narración da

³⁵ Ibidem, pp. 46-47.

³⁶ Casullo, N. y Ferman, C., "In Defense of Modernity", *The postmodern in Latin and Latino American cultural narratives: collected essays and interviews*, New York: Garland Pub, pp. 73-74.

cuenta de esa mirada renovada de los otros, como si los descubriera por primera vez:

[...] El plan de Matías era ir al recital [...]. De vez en cuando pensaba en ver a los chicos que había conocido en aquella Marcha contra la Discriminación —Nada, Galo, el chico loco—, pero no se atrevía a visitarlos solo. [...]

Ahora quería ir al parque porque sabía que sus vecinos punkies del barrio iban a ir... [S]abía que le podían comprar un poco de frula, no mucho, porque eran pobres [...].

[...] Nunca se había acercado a ellos, sobre todo porque el Tigre, Carla y Rafael se llevaban mal con esos chicos —o más bien los ignoraban—, y Cristian tampoco era amigo de ellos porque en general no tenía demasiados amigos. Pero a Cristian no le importaba como le importaba a él, porque decía que odiaba a la gente, sobre todo a la gente que andaba en grupos y se vestía parecido, porque no era ¿gregario? [...]³⁷

El ambiente del concierto narrado exhibe esa subjetividad anhelada, aunque sea un evento colectivo. Esa contradictoria subjetividad colectiva, sin embargo, se puede explicar por la necesidad de tener que pertenecer a algo. Además, hay que recordar que existe una oposición para este grupo, el cual proviene del centro. De manera que la agrupación de jóvenes en el concierto punk no sólo representa la necesidad de sentir singularidad, sino también de sentir una fuerza de masa tanto como un sistema social que confiere una especie de orden. Por ejemplo, como dice Claudio Fernández Díaz con respecto a la estética rock, que es aplicable a los chicos punks:

[E]l recital [es] una instancia ritual en la que todo ese universo de sentido, arraigado en la música y largamente desarrollado en las letras, se despli[e]ga y se escenifica en determinadas formas de uso y de interacción entre los cuerpos, que [...] lo opusieron al "canon" corporal oficial. [...] [E]n relación estrecha con la música y las letras, contribuyen a generar un universo de sentido específico, cuya expresión ritual colectiva más acabada son los recitales.³⁸

³⁷ Op. Cit. Enriquez, M. Cómo desaparecer completamente, pp. 150-151.

³⁸ Fernández Díaz, C. (2000), "Cuerpo, ritual y sentido en el rock argentino: un abordaje sociosemiótico", en IASPM-AL. Actas del III congreso latinoamericano IASPM – AL Colombia [<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Diazclaudio.pdf>]. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/es/>.

Es importante notar que aunque esto se muestra como una posibilidad como categoría vivencial, Matías sigue en el camino de su hermano que es el más liberador y transformador por implicar un desarraigo total.

Otro grupo alternativo con el que Matías tiene contacto gracias a los estupefacientes, el cual figura en la novela antes del encuentro de éste con los punks y que además dispone de una solvencia económica que no existe en su barrio a menos que sea ilícitamente, es el de los trancers. Este grupo se asocia con la música electrónica. El protagonista decide vender la droga primero a su amigo trancer, Roberto. Éste, después de estar enterado de que Matías tiene una gran cantidad de mercancía para vender, lo invita a una fiesta de casa con muchos invitados. El personaje principal está receloso del anfitrión, ya que a éste le había admitido que su padre lo violaba cuando era un niño. A través de su relación con Roberto, se recalca su aparentemente indefinida sexualidad. Se narra lo que imagina Matías como la delación de su secreto por parte de Roberto a sus padres. Lo imagina teniéndole lástima, pero lo que más le hace sentir bochorno es la reacción imaginada del padre hacia él. En este pudor reside gran parte de lo que será el salto existencial del protagonista:

[...] Lo que sí no podría soportar [...] era una mirada triste del padre de Roberto. Eso sí que no, porque una mirada de ese señor [...] sería suficiente para que Matías se pusiera a llorar y se muriera de envidia y tuviera ganas de abrazarlo. Y capaz que si lo abrazaba el papá de Roberto pensaba que se lo quería levantar porque tenía una fijación con los hombres mayores y papás [...].³⁹

Lo que siente Matías contrasta con sus acciones, lo cual demuestra su inmadurez para autodefinirse. Cuando se reúne con una adolescente que había conocido en otro momento en la casa de Roberto, ella trata de seducirlo. La siguiente cita demuestra lo que siente y hace cuando ella le exige que la corresponda:

³⁹ Op. Cit. Enriquez, M. Cómo desaparecer completamente, pp. 128-129.

—Sos tan lindo, tan lindo... —le dijo—. Sos re diferente a todos y me gustás mucho. Por favor, por favor, decime que yo te gusto. Matías dijo que sí, claro que me gustás y ahora qué tengo que hacer y le dio un beso. Ella tenía gusto a remedio en la boca, a remedio y alcohol, pero tenía los labios calientes y una lengua finita que se le metió en la boca y le dio escalofríos.⁴⁰

Si bien no lo entiende, cuando piensa en lo que Cristian siente en cuanto a los grupos que comparten un sistema de códigos socioculturales (como los trancers o los punks), es decir, una aversión, lo que puede estar ocurriendo es que más que profesarles repulsión, experimenta una disfunción con respecto al espacio sociocultural. Esta inadecuación llega al punto de la enajenación en la medida en que Matías es impelido—por hombres y mujeres—a dar una respuesta de tipo sexual. El salto existencial necesita, en efecto, el ritual del cuerpo, la entrega de la propia carne a la tribu.

Como ya he señalado, la estructura de esta novela parece coincidir con la primera cita del epígrafe. Se puede decir que Matías tiene una cicatriz procedente de su niñez que le dejó su padre. Después de que la madre descubre que el padre abusaba sexualmente de su hijo, se escandaliza, pero no pretende que se haga justicia al respecto. Se conforma con que su esposo se convierta en un cristiano renacido. El evento de la conversión del padre subraya, irónicamente, el modelo moral defectuoso en que, en el lugar donde debería florecer una contradicción saludable entre generaciones, se da la contaminación de los viejos vicios hacia los nuevos proyectos de vida:

[N]o tomó más vino y nunca más lo tocó, pero lo loco era que le había confesado a un montón de gente que había violado a su hijo (no lo había dicho así, pensaba Matías, pero era bastante OBVIO, qué iba significar "hacerle cosas satánicas a mi hijo" si no, y él encima estaba presente, qué vergüenza, lo había hecho llorar un montón, el hijo de puta) y a nadie se le ocurrió denunciarlo, que era lo más lógico, ni le gritaron degenerado ni nada. Matías no sabía cómo se daba cuenta de que lo que había hecho Papá era un horror si salía de esa familia de locos donde nunca nadie se había hecho cargo de nada y nunca se había hablado después... salvo Cristian, que por ahí no hablaba, pero se notaba que lo tenía presente y que odiaba a los viejos, y que estaba trastornado por eso. A lo mejor él se

⁴⁰ Ibidem, pág. 133.

daba cuenta de que Papá era un degenerado y Dios y La Iglesia se podían ir a la puta que los parió.⁴¹

Lo que se observa también aquí son dos cosas: solidaridad y paralelismo entre Cristian y Matías. Sin embargo, hay que examinar algunos aspectos que suscitan preguntas o dudas. Cristian “lo tenía presente”, es decir, estaba al tanto de lo que le había pasado a Matías. El protagonista, además, piensa que su hermano mayor a lo mejor “se daba cuenta de que Papá era un degenerado”. ¿Por qué se fue Cristian? ¿Era solamente porque la situación del barrio estaba tan mal? ¿O había otro motivo? ¿Odiaba a sus “viejos”?

Conclusión

El hermano mayor y el hermano menor, frutos y víctimas de los mismos padres, llevan la misma cicatriz que se les impuso en la niñez esa suerte de “pecado original” involuntario. Y es esa desgracia de origen que los conduce al vagabundeo. Por eso las citas del epígrafe: la primera para marcar dos tiempos (el antes y el después), la segunda para demostrar lo que se hace cuando no se puede soportar el lugar donde uno está.

Los textos del hermano reflejan su estado anímico que implica, a su vez, que hay algo sugerido, pero que no se muestra explícitamente. Por ejemplo, en un momento se narra que

Matías también odiaba ese lugar porque le recordaban los cuadernos de Cristian, oraciones sin sentido, letras de canciones, fragmentos de conversaciones. Sacó uno. “Me da miedo esta zona, está demasiado vacía. No tengo miedo de que me violen, o que me roben o algo. Es que está demasiado vacía” [...]. ¿Se lo había dicho a él, o Cristian lo había escuchado o la había escrito él y formaba parte de alguna otra cosa? Matías no tenía la menor idea.⁴²

⁴¹ Ibidem, pág. 185.

⁴² Ibidem, pág. 185.

El estado de ánimo del hermano mayor era el de alguien angustiado. No obstante, aunque Matías no comprenda explícitamente el contenido de los cuadernos, éstos sirven de guía a lo largo de la novela. Siempre trata de aprender algo cuando los consulta, siempre proveen algún ejemplo que se tiene que descifrar o con el que se tiene que experimentar para poder emerger de la caverna del ego golpeado al mundo en el que el sujeto deberá confrontar su propia estructura con los múltiples otros. Al heredar los fragmentos biográficos de su hermano, parte del proceso de Bildung de Matías se vuelve construir una lógica que le dé un magma unitario a esas experiencias vicarias.

Esta novela lleva a cabo una desaparición, pero como un salto mortal a otro mundo, a otra vida. Cabe destacar que si bien el tema de la desaparición evoca la horrenda práctica de la desaparición forzada realizada por el gobierno militar argentino (1976-1983), tema vinculable al personaje de Cristian que no se manifiesta más allá de sus palabras escritas, la autodesaparición que efectuará el protagonista al final de la novela se puede leer en términos del género del Bildungsroman, del juego que se da entre su desarrollo personal y los hechos y objetos culturales—situados entre la independencia subcultural y la industria de masas—que estimulan su formación. Si Matías se escapara de su barrio para trasladarse al centro de la capital en vez de dejar el país por completo, el entramado semántico no funcionaría. No obstante, la meta de irse sirve de pretexto para poner en marcha su proceso de maduración. El objetivo que se trata de lograr a lo largo de la novela hace que de paso se consiga que el protagonista pase de tartamudeos emocionales y sociales a un nuevo estado de conciencia, el cual se demuestra en la siguiente cita: “Si el taxista chocaba y se mataban, pensó Matías, si no podía llegar a la casa de Nada [una música de rock que había conocido cuando, como afirmaría Yolanda A. Doub, empezó su viaje de formación] no iba a ser tan terrible. Porque había logrado irse y, cierto, no era gran cosa, pero era lo primero que lograba hacer solo”⁴³.

Finalmente, como he señalado, la novela de Enriquez se presta a la doble lectura. Una es obviamente la historia personal de Matías. La otra tiene que ver

con temas de mayor alcance, específicamente con la modernidad capitalista. Hemos visto a Matías y a su hermano como víctimas de unos padres enfermos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que hasta cierto punto la familia del protagonista es víctima del capitalismo moderno en complicidad con el estado, como en otros países latinoamericanos. Y el aferrarse a la religión como, para usar las palabras de Rossana Reguillo, nueva fuente “de certidumbre” “para enfrentar la incertidumbre, la vulnerabilidad y el desencanto”⁴⁴ generados en buena medida por la cultura del capitalismo moderno, ante la cual ha cedido, si bien no siempre en el discurso, el estado moderno, es un perfecto ejemplo de que las promesas emancipadoras y optimistas de la modernidad han sido socavadas por intereses de una lógica instrumental. Siendo el mundo actual, según Bolívar Echeverría, uno en que “la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable”⁴⁵, vivimos dentro del capitalismo, como Baudrillard diría de nosotros con respecto a lo que denomina “sistema”. Pero esto no significa que el mismo capitalismo no viene con algo de esperanza, ya que se encuentra en los objetos culturales que produce “contradicciones en su estructura interior” grabadas “de una manera pura e implacable”⁴⁶, pequeñas fisuras de resistencia de las que siempre nos podemos valer.

⁴³ Ibidem, pág. 214.

⁴⁴ Reguillo, R. (2008), “Sociabilidad, inseguridad y miedos: una trilogía para pensar la ciudad contemporánea”, *Alteridades*. N° 36. Año 18, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México, publicado en <http://www.redalyc.org>.

⁴⁵ Echeverría, B. (1998), *La modernidad de lo barroco*. México, D.F: Ediciones Era, pág. 38.

⁴⁶ Op. Cit. Adorno, T. W. y Tiedemann, R. *Crítica de la cultura y sociedad I*, pág 23.