

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ EDITORIAL

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Raúl Héctor Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL Nº 11

Lucía Feuillet

María del Carmen Marengo

REVISORES EN RECIAL Nº 11

Lucía Feuillet (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

María del Carmen Marengo (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

José Di Marco (Facultad de Ciencias Humanas, UNRC)

María Amelia Arancet Ruda (Facultad de Filosofía y Letras, UCA / Conicet)

Patricia Rotger (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Andrea Bocco (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Cecilia Corona Martínez (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Gustavo Giovannini (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

María Elisa Zurita (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Cristina Estofán (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo (USP, Brasil)

Valeria De Marco (Universidade de São Paulo/ Brasil)

Rodrigo Caresani (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/
Universidad Nacional de Tres de Febrero)

Facundo Ruiz (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Conicet)

EDICIÓN TÉCNICA

Carina Santiago (UNC)

ÍNDICE

DOSSIER

Identidad y alteridad en la Literatura Argentina del Siglo XX y contemporánea

- **Editorial.** Lucía Feuillet / María del Carmen Marengo
- **Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: metafísica y literatura.** Mónica Bueno
- **Marechal y la Vanguardia: un proyecto para imaginar la Nación.** Mariela Blanco
- **Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silenciero*.** Jorge Bracamonte
- **La recepción del Teatro del Absurdo en Argentina y la inclusión de elementos absurdistas en la narrativa de Abelardo Castillo.** María Silvina Sánchez
- ***La novela de Perón*, de Tomás Eloy Martínez: ficción, entrevista y autoficción.** Carlos Martín Rodríguez
- **Identidad y otredad en la literatura policial argentina, una lectura del marxismo y el delito desde Ernest Mandel.** Lucía Feuillet
- **Con mi rostro avanza un bailarín de corazón quemado: identidad y alteridad aborigen en la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Jorge Leonidas Escudero.** María del Carmen Marengo
- **Avatares de la iniciación: identidad, identificaciones y otredades en clave mística en *el Origen de la tristeza* de Pablo Ramos.** Sabrina Rezzónico
- **Cuando las imágenes nos cuentan la historia: búsquedas, exilios y vidas en *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado.** María Eugenia Argañaraz
- **Aspectos de lo lúdico en *Confesiones impersonales*, de Carlos Schilling. *El yo ajeno*.** Julieta Jozami Nassif
- **Recorridos de la violencia en la literatura argentina del siglo XXI: Nicolás Casullo, Sergio Bufano y otros.** Marcela Crespo Buiturón
- **Exotismos. Sobre *El absoluto*, de Daniel Guebel.** Nancy Fernández

ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

- **La jerga adolescente de tres colegios de la zona de Puntarenas, Costa Rica: características y ejemplos.** Jonnathan Salas Alvarado
- **Novela, experiencia e imaginación en *Los enamoramientos* de Javier Marías.** Marcelo Topuzian
- **Una novela hecha de memoria vivida. Biografismo, ficción y autoficción en *Tiempo de vida*, de Marcos Giralte Torrente.** María Victoria Martínez

ENTREVISTA

- **Entrevista a María Teresa Andruetto: Narrar la militancia de la vida y así mirar hasta comprender.** Por: María Eugenia Argañaraz

DOSSIER

**IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA LITERATURA
ARGENTINA DEL SIGLO XX Y CONTEMPORÁNEA**

IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XX Y CONTEMPORÁNEA

Lucía Feuillet y María del Carmen Marengo

La problemática concerniente a los conceptos identidad /alteridad en la Literatura argentina tiene su auge en los estudios de la Literatura Latinoamericana durante la década del 90, con el impacto de la crítica postcolonial; sin embargo, en los estudios especializados en Literatura Argentina que se produce en nuestro país, con un paradigma de investigación predominante muy apegado a nociones ancladas en la Modernidad, esta discusión no tuvo un alcance o un arraigo efectivo, por lo que consideramos que realmente nos debíamos ese debate.¹ No se trata aquí de emular un gesto proveniente de un ámbito hegemónico internacional, sino de plantearnos nuevas preguntas, nuevos modos de abordar nuestro objeto, modos que cuestionen, desestabilicen, deconstruyan nuestras creencias. La noción de alteridad permite revisar las representaciones de sujetos marcados por su pertenencia social, étnica, de género, a la vez que rearticula la dinámica entre el yo y lo Otro-los otros. Es así que, en esta relación binaria, la noción de otredad requiere un complementario necesario que se configura con la noción de identidad. Alteridad e identidad son dos caras de una moneda determinadas por las operaciones de construcción social y personal que las definen.

Llama la atención, efectivamente, el poco interés en esta problemática que la crítica argentina abocada a la literatura nacional ha presentado, cuando la misma constituye un eje fundamental en la literatura del Siglo XIX: el proceso de formación de una identidad nacional en el que cobra un matiz problemático la opción de inclusión o exclusión de sectores advertidos como una alteridad, esto es, el aborigen, el gaucho, el afroargentino, el inmigrante, es la principal preocupación que nuestros intelectuales decimonónicos manifiestan en sus textos. Nos preguntamos qué sucede en el siglo XX y en la actualidad, puesto que nunca identidad y/o alteridad son categorías estáticas, sino parte de un proceso en revisión constante, reformulación, cuestionamiento.

En este sentido, los géneros literarios como conjuntos normativos, operadores de lectura y producción discursiva, con sus tradiciones ligadas a las prácticas específicas de los modos de configuración de las relaciones sociales, proponen modos diferenciales de representar lo identitario y la otredad. Por esta razón, en los siguientes artículos la narrativa, el teatro, la poesía, la autobiografía, el policial, entre otros, tienen modos específicos de definir lo propio y lo ajeno, que dialogan con la memoria, el exilio, el delito, el existencialismo, la experimentación artística en el amplio ámbito de la cultura, para proponer novedosos modos de interpretación de las problemáticas que atraviesan nuestro objeto de estudio.

El problema del Otro tiene su arraigo en múltiples disciplinas, como la filosofía, la psicología, la antropología. Así, desde autores como Jean Paul Sartre o Mijail Bajtín, que abordan el tópico en cuestión desde la mirada positiva de la Modernidad hasta las postulaciones más radicalizadas como la noción de subalterno que plantea Gayatri Spivak, el tema presenta una complejidad tal que permite una diversidad de puntos de vista para su

abordaje, es más, exige diferente marco teórico según el corpus específico seleccionado como objeto de estudio. En el año 2014, el equipo de investigación publicó el libro *Juego de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo* (Bracamonte-Marengo (2014) Córdoba, Alción Editora), donde diferentes aportes exploran las modalidades de la representación del Otro en diferentes obras de autores argentinos y su incidencia en la formación del sistema literario. A partir de esta experiencia de investigación, percibimos la necesidad de incorporar la noción de identidad junto con la de alteridad a nuestros estudios. Tanto por una cuestión de espacio como por el carácter del presente texto introductorio, sólo definiremos brevemente dos elementos de reflexión centrales respecto a la identidad, en primer lugar, el carácter heterogéneo e irreductible de esta noción, y luego su relación con la idea de representación que la vincula al discurso, e, indirectamente, a la literatura. De allí que Stuart Hall haga hincapié en un modo de entender esta idea “bajo borradura” luego de la deconstrucción posestructural que mencionamos arriba, que no produce nociones alternativas para reemplazarla. La irreductibilidad de la identidad se vincula a su funcionamiento mediador, ligado al sujeto y a las prácticas discursivas al mismo tiempo.

No podemos dejar de señalar una significativa ida y vuelta entre representación e identidad. Por un lado, como señalan tanto Hall como Ricardo Kaliman y Diego Chain, la identidad surge de un proceso de selección y narrativización del yo, es invención e interpretación de la tradición, y de allí su vínculo con lo ficcional. Por otro lado, es el cruce entre el sujeto, sus experiencias individuales o colectivas y la discursivización de éstas lo que configura identidades. Retomando a Michel Foucault, Hall llegará a afirmar que la identidad se revela al interior de una formación discursiva y es un efecto de la enunciación situada, a la vez que funciona como punto de sutura y de encuentro entre los sentidos y prácticas que nos interpelan y los procesos que producen las subjetividades.

Aquí conviene retomar la dimensión de la identidad narrativa e interdiscursiva que aporta Leonor Arfuch desde sus investigaciones en estas latitudes. Su perspectiva pone de relieve la transdiscursividad y versatilidad del efecto de identidad en los textos, visible en un arco de temporalidad que marca la trayectoria de los personajes, sus transformaciones y sus posibles relaciones con otros textos/discursos. El relato configura la experiencia humana, porque está cruzado por la temporalidad, la idea de “identidad narrativa” resulta productiva para los estudios literarios porque la narración supone una dinámica de relación entre un pasado y un ahora enunciativo que, reorganizado por la trama, posibilita este tipo de cruces.

En suma, las ideas de sutura, contingencia, destotalización funcionan en varios planos de lectura, en todos los artículos reunidos en este Dossier que retoman la cuestión tanto de la identidad como de la alteridad. La diferencia –que bien puede leerse como exclusión, ya que la identidad emerge de las relaciones de poder- no queda exceptuado de estas formulaciones, lo que nos lleva a preguntarnos sobre la construcción del significado “positivo” de cualquier término, siempre en relación con el Otro, con todo aquello que llama su *afuera constitutivo*.

No obstante, la concepción relacional que proponemos no implica que ambos conceptos deban presentarse conjuntamente en nuestros abordajes; de hecho, los trabajos presentados aquí, efectivamente, en algunos casos indagan uno u otro aspecto.

Así, en “Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: metafísica y literatura”, Mónica Bueno revisa la relación entre ambos autores en tanto que maestro y discípulo, tal como lo

construye el mismo Borges, para reivindicar la importancia de lo conversacional en la obra de ambos como una forma de ejercitar la Altruística. Para Bueno, en este original enfoque, la noción macedoniana de Altruística sería el modo como Macedonio Fernández conceptualiza la alteridad, en función de trascender el solipsismo en que nos encapsula el yo.

La identidad nacional y los “otros” en su figuración de inmigración son los aspectos centrales retomados por Mariela Blanco en “Marechal y la vanguardia: un proyecto para imaginar la nación”. Las primeras expresiones vanguardistas en nuestro país aparecen vinculadas a las figuras de Marechal y Borges, para dar cuenta del modo en que los dispositivos de invención producidos por la literatura formulan una versión de lo nacional que subsiste y se discute hasta la actualidad.

Desde un marco teórico psicoanalítico, Jorge Bracamonte en “Nudos entre identidad y otredad. Una lectura de *El silenciero*” analiza las relaciones del yo con lo Otro y los otros que se presentan en la novela de Di Benedetto. El trabajo plantea, a partir de esto, una interesante lectura del texto en clave policial que, más específicamente, la inscribe dentro de los márgenes de la ficción paranoica, tal como la define Ricardo Piglia.

Por su parte, en “La recepción del teatro del absurdo en Argentina: La inclusión de elementos absurdistas en la dramaturgia temprana de Abelardo Castillo”, Silvina Sánchez relee el existencialismo desde su estrecho vínculo con la vanguardia de los 60 y el modo en que aquel es retomado en obras del recientemente fallecido escritor. La novedosa perspectiva permite repensar el compromiso literario sartreano en una versión propia, en la que la identidad nacional se reconfigura a partir de la literatura, o, específicamente de la escritura de Castillo. No está ausente allí la versión espejada de un “Otro”, en función de la experiencia histórica del peronismo y la dictadura.

En el artículo de Martín Rodríguez Trillo “La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez: ficción, entrevista y autoficción”, los géneros del periodismo y la autoficción toman otra dimensión leídos en clave posmoderna. La representación de la figura de Juan Domingo Perón es cruzada por la experiencia identitaria de las entrevistas, el yo y el otro son zonas dialógicas que sirven al autor del trabajo para reconfigurar las relaciones entre el discurso histórico y la ficción.

Lucía Feuillet en “Identidad y otredad en la literatura policial argentina, una lectura del marxismo y el delito desde Ernest Mandel” revisa la tradición del policial en la literatura argentina a partir de la propuesta desarrollada por el autor mencionado en su libro *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. La formulación del concepto de “delito productivo” le permite a la autora, desde su visión marxista, realizar un novedoso recorrido que va desde Roberto Arlt hasta Gabriela Cabezón Cámara e indagar en el modo cómo se constituye la otredad social en los sujetos delictivos que los textos proponen.

María del Carmen Marengo se concentra en la poesía de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Jorge Leonidas Escudero para abrir paso a la indagación de la identidad/otredad aborígen en la poesía. Su artículo conjuga el análisis de lo estético-formal y lo semántico develando las complejas dimensiones de la supervivencia de nuestros orígenes y su diálogo con los elementos vanguardistas de los últimos siglos. Los títulos de cada apartado reflejan la doble dimensión que atraviesa todo el artículo, lo popular y lo ilustrado, generando un efecto de lectura que combina el registro poético con el académico.

En “Avatares de la iniciación: identidad, identificaciones y otredades en clave mística en *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos”, de Sabrina Rezzónico el “realismo místico” modelado por identificaciones y otredades de los aprendizajes vitales configura una poética tan original como sugestiva. La autoficción es solidaria con la perspectiva de la autora, centrada en la construcción identitaria del yo que parece ser pura experiencia, pero concentra una narratividad vinculada a lo perceptivo que abre el juego de lo místico.

Eugenia Argañaraz revisa las nociones de imagen narrativa y exilio para analizar el modo en que Tununa Mercado pone en discurso la experiencia en “Cuando las imágenes nos cuentan la historia: búsquedas, exilios y vidas en *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado”. La autora del artículo se concentra en devanar el ovillo de voces y tiempos de la narración para enunciar la configuración identitaria en el género autoficcional. Escribir, mirar y contar son operaciones que definen la narración fotográfica de Mercado, en la que el exilio puede leerse como una nueva dimensión de lo identitario.

El trabajo de Julieta Jozami Nassif, “Aspecto de lo lúdico en *Confesiones impersonales*, de Carlos Schilling. El yo ajeno”, propone un interesante análisis de la desarticulación del yo lírico como unidad y su mutación en diferentes identidades ajenas en el poemario de Carlos Schilling. A partir de nociones como las de juego y de devenir, el análisis da cuenta de la conformación de una poética que explora la alteridad dando ingreso a las voces negadas en diferentes órdenes, ya sea cultural, poético o vital.

Marcela Crespo, por su parte, en “Recorridos de la violencia en la literatura argentina del Siglo XXI: Nicolás Casullo, Sergio Bufano y otros” analiza la representación de la violencia urbana situada en Buenos Aires en un corpus de novelas argentinas aparecidas alrededor de 2010: *Una bala para el comisario Valtierra* (2012), de Sergio Bufano, *Oscura monótona sangre* (2010), de Sergio Olguín (2010), *Kriminal tango* (2010), de Álvaro Abós, *Orificio* (2011), de Nicolás Casullo y *El oficinista* (2010), de Guillermo Saccomanno. La autora observa con agudeza cómo estas novelas proponen diferentes modos de “negociación con la alteridad” (Homi Babba) en tanto que diluyen las categorías binarias con que el discurso hegemónico plantea el problema de la violencia política y social.

Finalmente, en “Exotismos. Sobre *El absoluto*, de Daniel Guebel”, Nancy Fernández, analiza, a partir de la categoría de exotismo, el modo cómo en la novela de Guebel la identidad nacional se construye de manera paradójica a partir de elementos extranjeros, europeos, particularmente de la Europa del Este. El trabajo se afirma, de manera novedosa, en una categoría específica de la alteridad para observar cómo la obra pone en crisis las definiciones identitarias de lo nacional.

Hemos optado para la presentación de los artículos, el orden dado previamente por la cronología correspondiente a los textos y autores estudiados en cada caso.

¹ Este dossier temático ha sido organizado por miembros del Equipo de investigación “Identidad, otredad, género y escritura en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente” (acreditado y subsidiado por SeCyt-UNC), dirigido por Jorge Alejandro Bracamonte y codirigido por María del Carmen Marengo. Al aporte de estos investigadores se han sumado estudios de otros académicos que respondieron a la convocatoria temática. Todos los trabajos fueron sometidos a evaluación por los organizadores del Dossier.

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y JORGE LUIS BORGES: METAFÍSICA Y LITERATURA

Mónica Bueno*

Resumen

Macedonio Fernández remite en la tradición literaria argentina, a otro nombre propio, Borges, y con él a la vanguardia martinfierrista. El nombre propio, en este caso, designa también la relación precursor-discípulo que contiene ejes problemáticos de continuidad y evolución y subsume el nombre del primero a la vaga estela de influencias del segundo.

La escena que Borges repite una y otra vez, los atributos que le otorga a su personaje Macedonio, en definitiva, su ejercicio de lectura que es siempre una forma literaria, nos propone una experiencia estética, un experimento de la desatención macedoniana: la forma de una comunidad imaginaria en la que todos nos libramos de los lastres del yo. ("Emoción artística" llama Macedonio a esa experiencia).

De esta manera en esa escena metafísica que Borges nos propone, la alteridad se hace Altruística en términos de Macedonio. Macedonio Fernández se salva del solipsismo y pone en práctica su Altruística o Pasión que es, sobre todo, la conversación de los amigos. Borges lo sabe. Su literatura nos crea la ilusión de que estamos presentes en esa conversación infinita.

Palabras clave:

METAFÍSICA – LITERATURA – CONVERSACIÓN – ESCENA – FICCIÓN

Abstract

Macedonio Fernández sends in the Argentine literary tradition, to another name, Borges, and with him to the martinfierrista vanguard. The name, in this case, also designates the precursor-disciple relationship that contains problematic axes of continuity and evolution and subsumes the name of the first to the vague trail of influences of the second.

The scene that Borges repeats over and over again, the attributes that he gives to his Macedonian character, in short, his reading exercise that is always a literary form, proposes an aesthetic experience, an experiment of the Macedonian inattention: the form of an imaginary community in which we all get rid of the weights of the self. ("Artistic emotion" calls that experience Macedonio).

* Mónica Bueno. Profesora titular del Área de Literatura Argentina en la carrera de Letras de la UNMdP. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral, "El sentido de la experiencia en Macedonio Fernández", dirigida por Ricardo Piglia. Dirige el grupo de investigación "Cultura y política en la Argentina" en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). mbuenoli@yahoo.com.ar

Thus in that metaphysical scene that Borges proposes to us, alterity becomes Altruistic in terms of Macedonian. Macedonio Fernández is saved from solipsism and puts into practice his Altruistic or Passion that is, above all, the conversation of the friends. Borges knows. Their literature creates the illusion that we are present in that infinite conversation.

Keywords:

METAPHYSICS – LITERATURE – CONVERSATION – SCENE – FICTION

Macedonio, detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo enseguidita.

Jorge Luis Borges “Carta en la defunción de Proa”

Aunque mi obra es panorámica, no me propuse hablar de todos los escritores, sino de aquellos de quienes tengo recuerdos personales. No se debe a mala voluntad, por consiguiente, ciertas omisiones. Por esto, mientras dedico algunas páginas a individuos sin importancia literaria y a los que traté mucho y que eran pintorescos, nada digo de otros de auténtico valer y con los que no tuve amistad. Este sería el caso, por ejemplo, de Macedonio Fernández, a quien no he visto jamás y de quien no he leído ningún libro, tal vez porque nunca lo he tenido en mis manos.²

(Gálvez, M, 1961. Tomo 1, p. 8)

La afirmación de Manuel Gálvez en su monumental autobiografía cultural subraya la relación entre el nombre de autor y su figura social. Se trata de escribir sobre los escritores conocidos no sobre la literatura. (Como si usara el método Sainte Beuve, pero el pivot es el propio Gálvez). La figura de autor determina la marca de la inclusión o no en el espacio literario, lugar social, definido por el recuerdo del “escritor nacional”.

El nombre de autor encierra el de su obra, designa una figura y una textualidad. Macedonio Fernández remite, en cambio, en la tradición literaria argentina, a otro nombre propio, Borges y con él a la vanguardia martinfierrista. El nombre propio, en este caso, designa también la relación precursor-discípulo que contiene ejes problemáticos de continuidad y evolución y subsume el nombre del primero a la vaga estela de influencias sobre el segundo. Macedonio ha sido casi un personaje de Borges o, según Gálvez, un “caballero inexistente”. Su obra, poco leída, desaparece en los márgenes de la construcción de un mito que el mismo Borges, entre otros, rescata por su oralidad. Borges construye admirablemente la imagen de su “precursor”. Macedonio lo sabe y se ríe.

Su última pose autobiográfica publicada en la revista *Sur*, precediendo el cuento “Cirugía psíquica de extirpación” en 1941 forma el caleidoscopio de imágenes de un yo siempre evanescente y ficticio:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él.”(Fernández, 2007: 90)

La risa macedoniana deconstruye la consabida relación maestro / discípulo y juega con los lugares de los nombres y la propiedad del autor.

Macedonio aparece en la escena literaria gracias a su vinculación con el grupo de escritores que Borges nuclea a su regreso de Europa en los años veinte aunque escribe y publica desde fines del siglo XIX. Es la figura que se extrae como por arte de magia, para oponer a la del colosal Leopoldo Lugones. Parricidio contradictorio que se afianza en la máscara del padre situándose al margen de su nombre.³ Borges ha escrito durante toda su vida sobre Macedonio Fernández, sobre su figura singular, sobre sus atributos excepcionales. Dice Borges:

Yo heredé de mi padre la amistad y el culto de Macedonio. Hacia 1921 regresamos de Europa después de una estadía de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio. Olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio. (Borges, 1975: 53)

Sabemos que la literatura de Borges es una teoría y una práctica de la lectura. Una literatura que construye una biblioteca. La ubicación de los libros en los anaqueles es la metáfora que condensa su gesto, siempre irreverente. Borges lee y nos muestra como lee. Cada uno de los nombres se torna cita explícita o velada, cada uno de los sentidos que encuentra, matriz de una ficción.

Borges tiene dos movimientos básicos con la literatura y los autores: descolocar-colocar. Saca los tomos de la Biblioteca universal y establece un nuevo orden fundado en su lectura. Como si fuera un Diógenes con su linterna, establece homologías donde era imposible encontrarlas, ve diferencias donde la luz histórica marcaba las similitudes más férreas. En el caso de Macedonio, el ritornello de la eficacia de su figura genial lo coloca, in strictu sensu, fuera de la literatura. Sin embargo, si aceptamos la ficción que Borges diseña sobre la figura de Macedonio Fernández podemos encontrar en ese diseño huellas comunes que implican un modo de definir la literatura que la emparenta con el pensamiento, con un modo de la metafísica.

El 23 de junio de 1974 en *La Opinión*, Borges publica un texto sobre Macedonio Fernández (la transcripción que hace Tomás Eloy Martínez) en ocasión de los cien años del nacimiento de Macedonio y de Lugones. “Testimonio de Borges” reitera muchos de los atributos que Borges durante más cincuenta años le otorgó a su amigo. Exhibe otra vez el ejercicio continuo de los argumentos sobre la genialidad de Macedonio que era pura presencia, oralidad manifiesta, nunca escritura. “Si como escritor era mediocre porque empleaba un lenguaje confuso y de difícil lectura, como hombre era genial”. (Borges, 2007: 173) En la línea que Borges traza entre hombre y escritor, nos coloca a sus lectores en la zona de la absoluta imposibilidad. Una entropía colectiva: hemos perdido definitivamente

la genialidad del hombre y solo tenemos la mediocridad de un escritor que nos hará difícil la experiencia de la lectura. Esta afirmación de Borges no es nueva. Ya la ha manifestado en otros “testimonios” sobre Macedonio Fernández. Sin embargo, Borges ha dicho que lo imitó hasta el cansancio. “Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción hasta el devoto y apasionado plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura” (Borges, 1999: 306-307) ¿Qué imitó Borges de Macedonio hasta plagiarlo si creía que era un escritor mediocre?

Por otra parte, la valoración que hace Borges de la escritura de Macedonio parece incluirlo en la saga profusa de la literatura argentina de aquellos que escriben mal (genealogía que encabeza el viejo Sarmiento) y que además implica –seamos anacrónicos– la forma de un estilo. Barthes ha señalado que todo escritor escribe en un estado de la lengua. Macedonio no sólo hace ficción de los dispositivos del género (autor, narrador, lector, personajes, espacio y tiempo) sino que inventa un estado de la lengua con atributos que tienen resonancias lejanas. Se trata de una suerte de “criollismo barroco” o de “barroco criollo” que pone una distancia con el estado de la lengua del presente en el que Macedonio está escribiendo.⁴ La ficción de una enunciación en una lengua que no existe apunta también a una forma utópica. En este sentido, Daniel Attala señala: “Por paradójico que parezca, la mala escritura de este autor es el resultado de un afán de perfección. De una perfección empero que no se mide por la adecuación a una ley sino por haber derogado o cuanto menos dejado en suspenso toda ley.” (Attala, 2008: 119)

En el Prólogo de 1969 a la edición de *Fervor de Buenos Aires en Obras Completas*, Borges declara respecto de su propio libro: “He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades”. Los excesos barrocos a los que se refiere ¿serán los mismos que encuentra en la literatura de Macedonio? (Borges, 1974, 13). En este Prólogo confiesa haberse propuesto cuando joven ser Macedonio Fernández.

“La nadería de la personalidad” es un texto de *Inquisiciones* de 1925. Uno de los tres libros de ensayos que Borges nunca quiso reeditar.⁵ Vemos en él no solo la forma conceptista que es propia de la escritura de Macedonio sino que el encadenamiento de argumentos acerca de la precariedad del yo refiere la posición metafísica de Macedonio que es una teoría del sujeto y un experimento sobre sí mismo.⁶ Citamos solo el comienzo:

Intencionario.

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. (Borges, 1994: 93)

La nada del yo es el sustento del experimento en la vida y el ejercicio ficcional de toda la literatura de Macedonio Fernández. Esa relación tan peculiar que Macedonio ha establecido entre literatura y vida hace que la una se encabalgue en la otra y constituya una zona de la experiencia “inventada” en la densidad de la escritura y en la fuerza de la vida puesta en obra. “Vida literaria” llamamos a esa conjunción de un hombre que escribe la transfiguración de su experiencia personal en experiencia estética. “Convencido de que la vida del escritor carece de importancia, Macedonio se ocultó” señala Oscar del Barco (Del Barco, 1993: 463).

Ese ocultamiento es en verdad una epifanía, una manifestación luminosa de la figura de un hombre que decide escribir. Macedonio oculta las marcas excesivas del escritor, esas huellas del estereotipo romántico de la excepcionalidad del artista, y hace emerger una estela casi invisible de lo humano sin atributos.

En el centenario del nacimiento de Macedonio, Borges publica también una nota en *La Nación* que resulta una suerte de ampliación de la nota de *La Opinión*. Los atributos que en aquella le otorga refuerzan algunas alusiones algo leves de la nota que transcribiera Tomás Eloy Martínez. “Era un abogado argentino, un tenue señor gris, que vivía en el barrio de Balvanera y que se había entregado, único en su siglo tal vez, a la curiosa ocupación de pensar” (Borges, 2007: 178) Si en el texto anterior había subrayado la oralidad como una de las marcas de la excepcionalidad de su amigo, en este reconoce la facultad de pensar como el punto de diferenciación de la genialidad de Macedonio.

Volvemos entonces al artículo de Attala que citáramos más arriba: “Sería el suyo un *mal escribir* por ser *pensante*, ser que le viene no respecto de un orden exterior dado sino de cierto desorden inmanente y autónomo” (Attala, 2008: 116). Se trata de ese “trabajo a la vista” que Macedonio ensayaba, una ética de la escritura pero que, además como señala Attala, exhibe la articulación entre escritura y filosofía.

Para Borges resulta tan fundamental esta facultad de pensar que, en el final del artículo de *La nación* de 1974, lo emparenta con los griegos: “Unos seiscientos años antes de Cristo, en un tiempo de oráculos y de mitos, los griegos se pusieron a pensar; una historia de los presocráticos griegos podría incluir a Macedonio” (Borges, 2007: 179) concluye. La afirmación es reveladora en varios sentidos: Borges parece indicarnos que la acción de pensar de Macedonio tiene algo de inaugural, fundante y experimental.

Es cierto: el ascetismo de Macedonio tiene esas características. En la Primera Lección de su *Hermenéutica del sujeto*- libro que marca cierto cambio de perspectiva del pensamiento foucaultiano-, Foucault reconoce que el “Conócete a ti mismo” de la Antigüedad va acompañada de otra exigencia: “ocúpate de ti mismo”. Este principio se denomina “épitiméa” Foucault determina tres aspectos de ese concepto: “es una actitud, una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo” señala. Al mismo tiempo, implica un desplazamiento de la mirada hacia el interior. El tercer aspecto es consecuencia del anterior: “la épitiméa designa también un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, se transforma o se transfigura” (Foucault, 1994: 33-43). Evidentemente, este modo de actuar sobre sí implica un modo peculiar de la subjetividad. Macedonio “inventa” a partir de la “experiencia interior” una subjetividad peculiar.

Recordemos sólo la carta de Macedonio a su tía Angela del Mazo: “Pienso y siempre quiero pensar. Quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es totalmente impenetrable”⁷ (Fernández, 1991: 238). Borges refiere esa decisión del pensamiento que en Macedonio era forma de vida: “Un sábado nos dijo que si él pudiera entenderse en el campo, en plena llanura, quizá entendiera el universo, pero que no estaba seguro que esa revelación fuera comunicable en palabras” (Borges, 2007: 178).

Macedonio, entonces, hace posible las imágenes borgeanas ya que trabaja toda su vida en pos de desarmar la eficacia del yo.

Si Macedonio es para Borges un pensador, un hacedor de pensamiento, ¿qué definición guarda Borges para sí mismo? .En “Una versión de Borges” se define “El azar (tal es el nombre que nuestra inevitable ignorancia da al tejido inevitable de efectos y de causas) ha sido generoso conmigo. Dice que soy un gran escritor. Agradezco esa curiosa opinión, pero no la comparto.” Luego de la mención de algunos de sus textos, concluye: “No soy un pensador” (Borges, 2007: 173). En ese sistema de dobles y alteridades ficticias que Borges ejerce sobre Borges, hay algo especular y dialógico respecto de la imagen de Macedonio Fernández. Se trata de un caleidoscopio donde los rostros se superponen, se anulan y se reclaman: el pensador, el metafísico, el hacedor, el escritor pero también la tensión entre la voz y la letra. “La eficacia de sus reflexiones estaba en la entonación con que las decía. Es lástima que esas entonaciones no puedan traducirse a la letra escrita” sentencia Borges una y otra vez. (¿No pueden?, nos preguntamos) (Borges, 2007: 173-174).

Borges vuelve una y otra vez sobre las imágenes de Macedonio, recrea escenas, agrega detalles. Un retrato con variaciones: “Heredé de mi padre la amistad de Macedonio. Recuerdo que hacia 1910 o 1912, venía a casa a hablar con él de filosofía o de estética, y que, cuando volvimos de Europa, en 1921, Macedonio estaba esperándonos en la dársena.” La tensión entre las dos figuras (persona/personaje) Borges la perfila, como en un dibujo en lápiz, borra, agrega, caricaturiza. En otro texto nos dice: “Una figura minúscula con sombrero de hongo nos estaba esperando en la Dársena Norte cuando llegamos.” (García, 2000, 33 Memorias, XI, 1970).

La figura de Macedonio en el puerto de Buenos Aires es una suerte de punctum genealógico que, por otra parte, define en la escena una de las grandes estrategias de Macedonio en la vida y en la literatura: la espera y la postergación.

Borges hace de Macedonio un personaje, pone en ejecución las conjeturas metafísicas de su amigo. El diseño de esa figura es pura ficción y así entra en la literatura de Borges como personaje. Dejar de ser persona para ser personaje es el objetivo de Macedonio Fernández. La vida y la literatura serán sus laboratorios.

De personajes y autores

El 22 de mayo de 1897 el abogado Macedonio Fernández presenta su tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires. Su título es *Las Personas*. En la Introducción, Macedonio justifica el tema:

Muchas razones me invitaban a escoger el estudio teórico y positivo del sujeto del Derecho y Ciencias Sociales a pesar de los obstáculos insuperables por mi manifiesta insipiente, tras los cuales el vasto problema oculta envidiosamente su propia solución; tan grandes éstos que han limitado desde el principio mis pretensiones a solo la conquista de un poco de luz para mi espíritu, sin esperanza de aumentar la de que los que más internados en el mundo jurídico, han podido apreciar de cerca las exigencias de una solución y sin embargo tan atrayentes aquellas, que aun todo previsto me decidieron a soltar mi tenue vela en un mar tan nebuloso en busca de tan dudosa ribera.

La primera de éstas ha sido sin duda móvil más que motivo, la fascinación irresistible para una mente especulativa que ejercen los problemas arduos

simbolizados en conceptos de un contenido inagotable como el de sujeto, pero la más persuasiva para quien se dispone a consagrar su vida a la defensa del espíritu de la legislación argentina. (El subrayado está en el original)⁸

En consonancia con sus ficciones posteriores y sus teorías, la fundamentación de la tesis pone de manifiesto uno de los puntos centrales del pensamiento de Macedonio: la cuestión del sujeto. Las reflexiones sobre el tema atraviesan toda su obra, la constituyen y determinan muchos de sus experimentos literarios y de vida. Pensemos solamente en el largo Diario en el que se detallan sus prácticas experimentales con lo cotidiano.⁹

La tesis es básicamente una investigación sobre conceptos como persona moral, persona ideal, sujeto jurídico que corresponden al marco epistemológico de la presentación. Resulta interesante subrayar cómo Macedonio pone la atención en ciertas cuestiones del Derecho que, para la época, resultan novedosas. Tal es el caso de la descripción de la mujer como persona moral o el rastreo que hace Macedonio acerca del proletario y su lugar jurídico.¹⁰

En *Papeles de Recienvenido*, Macedonio abre un caleidoscopio de imágenes sobre sí mismo, el Recienvenido, que se superponen, se comunican, se contradicen. *Papeles...* no presenta una autobiografía, sino que nos ofrece fragmentos de varias, y en esa multiplicidad, se subvierte la juridicidad del género y se parodia el modelo: “Todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser”, (Fernández, 2007: 99) fórmula según la cual la ficción es, para Macedonio, el principio constructivo del género. En prueba de ello escribe sus cinco poses de “A fotografiarse”, donde cada una propone una imagen diferente. El anuncio de su famosa entrada en la literatura le permite, en *Papeles de Recienvenido*, designar en la primera persona la invención de un sujeto inocente, sin experiencia en la gran ciudad, ajeno a los ritos sociales y las marcas de lo cotidiano con sus papeles informes en donde fotografías escriturarias muestran sus múltiples y excluyentes poses biográficas. Su preocupación acerca de la figura jurídica se profundiza en el extremo ficcional del absurdo. En una franja muy delgada entre la identificación con el autor y la autonomía de personaje, Macedonio construye a Recienvenido y le otorga una conducta y una visión de mundo absolutamente distanciada de las convenciones sociales y las marcas de identificación.

El Recienvenido –más tarde el Bobo de Buenos Aires- es la condensación ficcional de ese “contradispositivo” del pensamiento macedoniano.¹¹ Mediante el absurdo, logra un personaje que se acerca a las zonas menos valoradas de lo humano: la ignorancia, la estupidez, la incongruencia.¹² Al mismo tiempo, en la vida, va perfilando un personaje que cultiva la inexistencia y el absurdo. En la introducción a una de las ediciones de *Museo*, su hijo Adolfo declara “Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente “diferente” que habré conocido”. Esa diferenciación que lo distinguía es singularidad por la prescindencia, la economía de lo humano, la eficacia de sus gestos de personaje en la vida, para adelgazar su presencia cada vez más hacia la inexistencia. Más adelante, en el mismo texto, Adolfo de Obieta detalla esa singular perspectiva del mundo y de sí mismo: “Sentía a la humanidad asfixiada entre inúmeras cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera”. (Obieta, *Museo*, 1993, XXIII)

La construcción del personaje en toda su obra persiste en la demostración del despojamiento de lo innecesario, del lastre de las creencias, del peso de la voluntad de sostener un modo del mundo. En Macedonio, el personaje es eje de su teoría de la novela. Recordemos que en su Teoría del arte, define como un de los géneros del Belarte a la novelística o Prosa del personaje. En toda su obra, las notas que describen a sus personajes giran en torno a la autonomía respecto del espacio de la literatura y el autor, asimismo la designación con nombres alegóricos que describen su esencia los separa de las figuras humanas. Como señala Noé Jitrik, el personaje es “del que más se ocupa hasta el punto de organizar toda una teoría del personaje” (Jitrik, 1971: 170). En efecto, “personas de arte” los llama y les adjudica una única función: “hacer personaje al Lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como “personas” a “personajes” (Fernández, 1974: 248-249).

Desde Aristóteles, la vinculación entre personaje y persona ha sido el punto de partida de la figura literaria (“Aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter; debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente” señala en su *Poética*). E. M. Foster se pregunta por la diferencia entre “los seres que nacen en la tierra y los seres que nacen en la novela” (Foster, 1995: 57). “No tienen nada en común en el sentido científico” concluye (Foster, E. M., 1995, 57).

En su libro ya clásico Michel Zeraffa reconoce que ese vínculo es complejo ya que encierra una voz que contiene las figuras del autor y el narrador y, en esas figuras, los múltiples aspectos de una conciencia. (Zeraffa, 1971: 10)

Basado en primera instancia en las relaciones de semejanza e identificación, el personaje se constituye tradicionalmente como sinécdoque y como etopeya.¹³ Al reflexionar sobre el personaje como categoría textual irremplazable, los críticos han reconocido tres funciones básicas en la novela. Jean –Philippe Miraux lo describe de esta manera: “El personaje es un marcador tipológico, un organizador textual y un lugar de investimento” (Miraux, 2005: 10).

El personaje es garantía del relato y condición de su desarrollo, y al mismo tiempo, una de las marcas miméticas más fuertes. Sin embargo, como señala Barthes respecto de Sade, existe una literatura que busca exasperar ese modo de representar, “se ubica del lado de la semiosis, no de la mímesis: lo que “representa” está incesantemente deformado por el sentido, y es al nivel del sentido, no del referente, como debemos leerlo” (Barthes, 1997: 34). Macedonio se inscribe en esa línea: en su novela buena la condición mimética del personaje se pone en la superficie, desborda sus límites textuales por exceso de estos seres que andan por la vida (la ciudad) y por la novela. En *Museo* la condición de personaje se hace disonancia formal ya que los personajes salen de la novela, cuestionan sus límites y desarmen la idea de desarrollo lineal en el tiempo. El personaje funciona de tal manera que deja de ser el garante de una narración lineal para construir escenas inconexas sostenidas por la conversación y la intervención del narrador (autor).

La entrada de la vida en la novela llega a su máxima posibilidad con la aparición del autor y el lector como personajes. Macedonio parece llevar al extremo la conjetura barthesiana de que el escritor es un personaje moderno (1984: 66): le pone un nombre “propio” y lo hace circular por los lugares de la Novela (de la novela). La “trocación del yo” es una experiencia que Macedonio nos enseña con un pase mágico sobre su propia constitución de autor de literatura: en el pasaje descubre, como él mismo señala, que el

personaje (novelístico o dramático) y el autor como personaje son elementos “de arte si se los usa con la única función de hacer “personaje” al Lector” (Fernández, 1976:13).

A este movimiento de escritura del Imaginador (como él llamaba al artista) le corresponde, como decíamos, un gesto en la vida: la independencia de Macedonio escritor con respecto a la máscara de autor y a los registros sociales de esa máscara.¹⁴

Borges también es personaje de sus ficciones, sus relatos de “imaginación razonada” como él los llamaba en algún prólogo lo muestran eficazmente en ese lugar. No sólo inventará autores con su amigo Bioy Casares sino que el nombre propio será ejercicio de ficción (el propio Borges, sus amigos, sus “maestros” serán personajes de su literatura). Tal vez uno de los ejercicios más interesantes es el de su célebre Pierre Menard. Sus lectores críticos vuelven una y otra vez sobre ese desafío que obliga a pensar sobre la condición de la literatura pero también sobre las contingencias de lo humano.

A propósito, María del Carmen Marengo señala respecto de los “autores” de Borges “De esta manera, los autores ficticios parecen ser un espacio de alusión a problemas de la institución literaria, así como de articulación de diversos rasgos de los intelectuales contemporáneos, según su funcionamiento y posición dentro del ámbito cultural.”(Marengo, 2000: 183)

La conversación metafísica: voces

Es en la conversación con Macedonio donde Borges encuentra la evidencia manifiesta de excepcionalidad que nos transmite como irrecuperable. Sin embargo, en la reiteración del relato de esa conversación, Borges dibuja además la escena perfecta, como aquella con Lugones. “Diálogo sobre un diálogo” es la condensación de ese encuentro que es puro presente pero es, al mismo tiempo, el ejercicio de la conversación como una suerte de resonancia, de la voz sobre la voz:

A- Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio me repetía que el alma es inmortal. (Borges, 1974: 784)

En “La noche de los dones” Borges vuelve sobre esa escena. La conversación metafísica será el disparador para el relato que uno de los personajes (nos) contará sobre la muerte de Moreira. En el final, ese hombre concluirá: “Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento”. Recuerdo y memoria, repetición y tiempo definen también la escena de Borges con Macedonio.

La presencia del otro genial, resulta entonces un juego donde las voces se corporizan. Macedonio es un fantasma, el ausente que se torna pura presencia en la escritura borgeana porque su voz, el tono de su voz, se escucha en la literatura de Borges.

Por otra parte, la conversación es para Borges un dispositivo del relato, un ejercicio literario. Ya en los años veinte, Borges diseñaba en su criollismo, la forma de una metafísica y en ella, la estrategia de la conversación “Un criollismo conversador del Dios y del mundo” pedía en “El tamaño de mi esperanza” (Borges, 1994: 11). Condensa, en esta

frase, dos movimientos: uno del propio futuro. Toda su literatura tendrá la tensión entre lo propio y lo universal que más adelante definirá como irreverencia del escritor argentino con la tradición; toda su literatura será un diálogo entre la filosofía y la literatura y muchas de esas ficciones ensayarán la conversación como escena del relato. (Hasta Borges conversará con Borges). Pero por otra parte, la conversación es el atributo que le otorga a Macedonio, a Cansinos Assens, a aquellos que define como geniales, donde encuentra no solo la marca de su excepcionalidad, como decíamos, sino también la de su propia felicidad.

Para Macedonio, la conversación es también una estrategia de sus ficciones. En *Museo de la Novela de la Eterna*, todos conversan. En un marco tensional entre lo posible (narrador, personajes) y lo imposible, se sitúa un autor reflexivo que a veces está escribiendo en la Estancia y otras reflexionando con el lector y un lector que, como en el cuento de Cortázar, lee el relato de su propia presencia en una novela. En la novela la ficción de la conversación como estrategia siempre presente se convierte ejercicio puro de la inexistencia novelesca. Horacio González ha señalado el peso específico que la conversación tiene en Macedonio:

Es como si cada enunciado no debiese revelar que alguna vez hay un sujeto que lo emite. Los enunciados sin autor son así una suerte de idea que se piensa a sí misma pues el mundo y el lenguaje quedan sin autor. Los objetos se desprenden de vinculaciones lingüísticas y el habla general es un intento autorreferido por encontrar el fundamento imposible de ella misma: el punto perfecto de una ética de escritura que utópicamente señale el espacio entre el último escrito sin significado y el primer escrito que lo tenga. (Horacio González, 1992: 51)¹⁵

En la conversación encontramos nuevamente esa *liason* particular entre la vida y la obra de Macedonio. Las anécdotas sobre las reuniones en la confitería El Molino, en el cuarto de pensión o en el departamento de su hijo Adolfo, nos muestran cómo conversar, ejercicio de viejo criollo, es para Macedonio una práctica social que, como corresponde a sus alquimias entre la literatura y la vida, lleva a la ficción novelesca.¹⁶ Macedonio conversa con los martinfierristas, con personajes de la calle, con los jóvenes subyugados por esa extraña figura de autor en los años cuarenta. ¿Qué otra cosa es la revista de su hijo *Papeles de Buenos Aires* sino un espacio de conversación entre figuras reales y personajes ficticios?

Las anécdotas proliferan y subrayan lo que Horacio González define con tres notas: una suerte de democratización, una práctica de la ironía y una tensión hacia lo metafísico.¹⁷ Estas tres condiciones de la técnica de la conversación macedoniana constituyen su estilo literario. Como los brindis que Macedonio lleva de la vida a la literatura y los inventa como género literario, la conversación es el soporte de la ficción en la Estancia. Del mismo modo que los gauchos de Estanislao del Campo, y en el mismo tono respetuoso y juguetón que tienen el Pollo y Laguna, los personajes de Museo conversan y se consuelan. A propósito señala Ana Camblong: “La conversación de un encuentro genuino carece de disfraces, pero inaugura un mundo ficticio que se desentiende del *otro mundo*, ahora encontramos ratificada esa condición ficcional que sustenta la semiosis del diálogo amoroso”¹⁸. La conversación es, en la tensión entre novela y vida, la estrategia ética y metafísica para mostrar esos “estados” de “personas de arte”.¹⁹

Borges, veámos, es también un conversador que lleva de la vida a la literatura y de la literatura a la vida esa forma peculiar de la condición humana.

“Tlön Uqbar Orbis Tertius” es, en este sentido, una especie de manifiesto de esa experiencia donde la conversación, la lectura y la amistad son soportes de una ficción que rápidamente puede catalogarse de fantástica pero que es un ejercicio de metafísica. La ausencia, la restitución del objeto perdido, el puro presente como estrategia aparecen tematizados en el cuento. Una nota a pie de página condensa y define esa tematización de la fuerza de la ficción: “En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad.” (Borges, 1974: 438). La accesibilidad a los mundos de ficción que Macedonio propone en su literatura tiene que ver con experimentos mentales, experimentos que describe en su *Diario de vida e ideas* y cuyas conclusiones formula en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. La ficción es instrumento de la Metafísica o del sentido metafísico del sujeto. Que la metafísica sea una rama de la literatura fantástica no es solo un predicado de Tlön sino el presupuesto de la experiencia estética de la obra de Macedonio y, por lo tanto, un homenaje de su lector conversador. Las ficciones son estructuras mentales, estados que se constituyen en predicados que crean mundo. Imaginar es el sustrato constitutivo de esa ficción. El mundo de Tlon como la ficción de la estancia *Museo* se construyen con restos, con “ruinas ontológicas” del mundo real que ponen en crisis la creencia en el equilibrio de nuestro paisaje ontológico. La doble identidad ficcional de los personajes nos muestra la posibilidad de elección, la forma alegórica nos señala un resto arcaico que hace de la pérdida, enseñanza y del relato de la ausencia, consuelo.

Como bien señala Carlos García, en su imprescindible libro *Correspondencia Macedonio Borges*, “la voz de Macedonio será un tópico al que Borges recurrirá con nostalgia”.(García, 2000: 213)

El tono de la oralidad de Macedonio es, en definitiva un ejercicio de ficción pero también un dispositivo literario con el que Borges indica la forma del personaje. Al mismo tiempo, refiere también su propia búsqueda de traductor de un tono oral. Beatriz Sarlo lo explica con claridad: “Borges rescata el medio tono, la media voz, la oralidad, las formas preliterarias, los géneros menores, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana” (Sarlo, 1995: 60).

Borges es un buscador de tonos, un traductor que ensaya la forma de una voz. La materia de mucha de su literatura está en la huella de una escucha, en los relatos oídos, en la ficción de una conversación.

Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendre* en francés (escuchar y entender) para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. “Estar a la escucha” es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue. Toda la obra de Macedonio le reclama al lector esa actitud expectante del que está en “acecho”. El esfuerzo que exige al lector, desafortadamente presente en el espacio de la novela y por lo tanto ausente de la vida, implica entender y “escuchar” el sonido de una voz, que es tal vez la propia, y llega siempre como una resonancia. En la literatura de Borges esa resonancia se hace puro presente en la escena ficcional de la conversación.

El canto difónico es una técnica vocal primitiva, originaria de Mongolia y Sudáfrica, en la que el cantante produce dos o más notas simultáneas y audibles con claridad. Uno de estos dos sonidos es generalmente un bordón o nota grave mantenida, mientras que la otra línea melódica está compuesta por los armónicos más agudos. Dos voces a la vez en el hombre que canta: la propia y la ajena. En Borges y en Macedonio, esas voces tienen dos tonos simultáneos que dibujan dos figuras superpuestas: el ironista y el metafísico. El ironista, veámos, destruye las creencias y el metafísico propone una forma del ser que apunta a una experiencia extrema que cruza las fronteras entre la vida y el sentido de no-existencia. “La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico” describe Richard Rorty. (Rorty, 1991: 106)

En una nota a pie de página de “Cirugía psíquica de extirpación” Macedonio escribe:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca, suspenderá la ejecución. (Fernández, 1997: 39-48)

Su teoría de la desatención, de una escucha flotante, es también una teoría sobre la enunciación: como en el barroco, el espacio se atiborra de volutas y laberintos y nuestra “desatención” se hace, paradójicamente, “escucha al acecho”.

La escena que Borges repite una y otra vez, los atributos que le otorga a su personaje Macedonio, en definitiva, su ejercicio de lectura que es siempre una forma literaria, nos propone una experiencia estética, un experimento de la desatención macedoniana: la forma de una comunidad imaginaria en la que todos nos libramos de los lastres del yo. (“Emoción artística” llama Macedonio a esa experiencia).

De esta manera en esa escena metafísica que Borges nos propone, la alteridad se hace Altruística en términos de Macedonio. Macedonio Fernández se salva del solipsismo y pone en práctica su Altruística o Pasión que es, sobre todo, la conversación de los amigos.²⁰ Borges lo sabe. Su literatura nos crea la ilusión de que estamos presentes en esa conversación infinita:

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. (Borges, 1999: 307)

Volvemos a la cita de Borges que transcribiéramos más arriba: “Es lástima que esas entonaciones no puedan traducirse a la letra escrita”. Borges desmiente a Borges e inventa la ficción disfónica de la voz del ausente y la propia. Tal vez porque la Ley del Maestro, del *Zaddik* criollo, resuena: “Desembaracémonos de los imposibles”.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo” en *Outra travessia*, N5, Santa Catarina, setembro 2005, 9 a 16
- ATTALA, Daniel « Macedonio y el orden: la aventura del escribir-pensando. O de cómo puede la literatura ser también filosofía », Cahiers de LI.RI.CO [En línea], 42008, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/458> ; DOI : 10.4000/lirico.458
- BARTHES , R. “Sade, Fourier, Loyola” Madrid: Cátedra, 1997
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974.
 -----“Macedonio Fernández” *Prólogos con un prólogo de Prólogos*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
 -----*Textos recobrados (1956-1986)* Buenos Aires: Emecé, 2007
 ----- *Borges en Sur*, Buenos Aires: Emecé, 1999.
 -----*Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
 -----*El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- CAMBLONG, Ana, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires; Eudeba, 2003.
- DEL BARCO, Oscar, “Macedonio Fernández o el arte del ocultamiento” *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
- GÁLVEZ, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires:Hachette, 1961. Tomo 1,
- FERNÁNDEZ, Macedonio,-----O.C. TIII. *Teorías*. Buenos Aires; Corregidor, 1974
 -----, *Epistolario*, Buenos Aires: Corregidor, 1991
 -----*Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas* Buenos Aires: Corregidor, 1997.
 -----, *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
 -----*Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* Buenos Aires; Corregidor *Obras Completas*, Vol. IV) 2007
- FOSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ed. La Piqueta, 1994
- GARCÍA, Carlos. *Correspondencia Macedonio Borges*, Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- GARCÍA, Germán, *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires: Atuel, 1996
- GONZÁLEZ, H. *La ética picaresca*, Montevideo: Altamira.1992.
- JITRIK, Noé: “La ‘novela futura’ de Macedonio Fernández” en *El fuego de la especie, ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971, 151-188, En Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1974, 30.70.

MARENGO, María del Carmen, “El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges: crítica y renovación de la literatura argentina” en *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh. 10. 2000.

NANCY, Jean-Luc, *A la escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007, 29 Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007, 29

MIRAUX, Jean-Philippe, *El personaje en la novela*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005.

RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995, p.60

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris : Editions Klincksieck, 1971.

Notas

³ La década del veinte en la Argentina, significa un corte histórico por la aparición de nombres autorales que intentarán problematizar el lugar de la literatura y resignificar relaciones entre ella y la sociedad, entre ella y la tradición. La categoría de *lo nuevo* será aglutinante para reconocer el intento de una ruptura con el pasado - más esgrimida que lograda- en la producción de los jóvenes escritores a quienes la famosa encuesta de Giusti y Noé en la revista *Nosotros*, muestra como “desorientados pero pacíficos”. La palabra “nuevo” se repite en los textos de estos escritores - decíamos- más como el anuncio de un programa a realizar que como concreción. Desde los textos del joven Borges publicados en España (“Al margen de una moderna estética”³) al manifiesto de Gironde o a las proclamas del controvertido Castelnuovo (“Nuevas formas de arte o nuevas formas de vida pero de todas maneras, nuevas formas”), la categoría de lo nuevo será condición sine qua non del debate en la escena literaria. Esta polémica establece una red de relaciones que se arma no sólo entre los dos grupos reconocidos, Florida y Boedo, sino también con los nombres canonizados y con la tradición. Es necesario, para estos jóvenes, buscar otras procedencias que den cuenta del gesto subversivo del grupo frente al elenco reconocido y canonizado de autores. Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones no sólo nacieron el mismo año, con diferencia de días, sino que constituyen el signo bifronte que hibrida continuidades. Macedonio publicó en “La montaña”, intento socialista de Lugones, surgido cuando el reconocimiento de Darío todavía tardaba en llegar para el cordobés.

⁴ Como Borges, que en sus libros de juventud remeda la escritura gauchesca, como González Tuñón que hace poesía con la lengua de la publicidad, con la canción popular o con las formas del periodismo en los años treinta, Macedonio apunta su estrategia antirrealista y logra su efecto de distanciamiento con respecto a las circunstancias históricas del lector con esa lengua extraña y barroca.

⁵No sólo Borges ha marcado la “influencia macedoniana”. En general, los martinfierristas coinciden con esta inscripción. Así lo confirma la nota de Evar Méndez que precede la publicación de “Suave encantamiento” (*Martín Fierro*, 2 época, n.14-15) cuyo título es “Macedonio Fernández: ¿un precursor del ultraísmo”.

⁶La posición metafísica de Macedonio es una larga experimentación con el yo y con el mundo que se hace literatura en la ficción del autor sin potestad, en la presencia textual del lector, que es saltado, y puede convertirse momentáneamente en personaje para tener, así, el susto de la inexistencia. Macedonio Fernández. Basta revisar el tomo de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, editado por Corregidor, para encontrar varios ensayos sobre el tema que datan de 1908.

⁷. En otra carta del mismo año a su tía se pone un plazo a ese desciframiento del mundo que busca a partir del pensamiento y la contemplación: “Soy un peregrino de la Vida y busco incansablemente su inaccesible

‘secreto’” .Más adelante concluye: “Si las circunstancias no se muestran adversas, en seis meses más de existencia habré hallado la fórmula definitiva del supremo secreto y quizá entonces mi pensamiento se acerque más al de usted. Tengo ya una fe: la de la indestructibilidad de la chispa eterna que nos anima” Cfr. Op. Cit. 240-241

⁸ Este manuscrito fue cedido a nosotros por Adolfo de Obieta. Nuestro agradecimiento, recuerdo y admiración al “padre del padre” como lo ha definido Ricardo Piglia, Se trata de una de las copias que Adolfo hizo con su máquina de escribir.

⁹ Ana Camblong se ha ocupado particularmente del análisis de las anotaciones de Macedonio sobre los experimentos sobre sí. Camblong distingue dos figuras en ese ejercicio: el místico y el pragmático. “El místico ejecuta y ensaya sus experiencias de *exaltación intelectual* y el pragmático asevera que con esfuerzo hasta lo imposible se vuelve posible. Por otra parte, hay que tomar nota de que estos “experimentos místicos” poseen consecuencias prácticas, como solicita James, es decir: transforman la vida, gestan una conversación diferente, hacen arte, alientan el humorismo y entrañan el amor”. Cfr Camblong, Ana, 2003, 159

¹⁰ Cito un ejemplo: “Dos razones de diferente carácter se arguyen alternativamente para justificar las diversas restricciones que afectan la personalidad de la mujer. Una que en mi opinión debe refutarse donde quiera que se alegue, consiste en la afirmación de una superioridad intelectual y moral a favor del hombre que le asigna naturalmente un papel absorbente en la vida política y civil. Nadie ha demostrado esto seguramente. En los últimos años, con ocasión del movimiento feminista, multitud de pensadores han abordado el tema en revistas y libros, haciendo valer el pro y el contra, con argucias deducidas de la biología filológica y psicológica, de la sociología, etc.”. *Las personas*, p6 (Inédito)

¹¹ Usamos el término “contradispositivo” en el sentido que Agamben le otorga. El filósofo italiano relee el término foucaultiano “dispositivo” entendido como cualquier elemento que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”. La noción de sujeto se constituye, para Agamben, a partir de la vinculación entre los seres vivientes y los dispositivos. Como acción frente a este modo determinado propone la profanación como contradispositivo que restituye aquello que había sido separado o dividido. Cfr. Agamben, G. 2005, 9 a 16

¹² Existe abundante bibliografía sobre la estupidez humana: Desde *Elogio de la locura* (o necedad, o estulticia, según el traductor), de Erasmo de Rotterdam y las referencias en *Crítica de la Razón Pura*, Inmanuel Kant, diferentes pensadores han reflexionado sobre este “atributo” humano. Robert Musil en 1937 pronuncia su conferencia “Sobre la estupidez” en la Federación Austríaca del Trabajo, después de la publicación de los dos primeros volúmenes de su novela *El hombre sin atributos*. Es una de sus escasísimas apariciones en público. ¿Qué es realmente la estupidez? ¿Quién es realmente estúpido? Se pregunta Musil y ataca el “lugar común”. Siete años antes de esta conferencia, Robert Musil había escrito ya: «Si la estupidez no se pareciera tan perfectamente al progreso, al talento, o al mejoramiento, nadie querría ser estúpido». En este momento Macedonio, decide no teorizar sino actuar ficcionalmente la estupidez en ese personaje autobiográfico que es el Recienvenido. Cfr. Musil, Robert, *Sobre la estupidez*, Barcelona: Tusquets, 1974.

¹³ Muchas veces, la lectura ha sacado de su texto al personaje y le ha dado independencia ficcional, vida fuera de la escritura. Los ejemplos se agolpan en la cabeza de cualquier lector: el robo de Avellaneda a Cervantes, el senador Martín Fierro, la amoral Emma, la Lolita estereotipada de los desfiles de moda, etc.

¹⁴ Basta solo leer el libro de Germán García *Hablan de Macedonio*. Las múltiples anécdotas lo muestran siempre como un “personaje” en el sentido performativo. Una actuación premeditada que descoloca al espectador. Transcribimos como ejemplo alguna de las peculiaridades que Federico Guillermo Pedrido le cuenta a Germán García: “Él siempre, cuando tenía una entrevista, no sé por qué extraña causa (supongo que era una de sus tantas diabluras) tardaba, tardaba en aparecer. Había una cortina hasta abajo (a un costado) y se le oía arrastrar los pies y parecía que iba a aparecer y no aparecía, se alejaba.” (1996, 40).

¿No será esta autonomía absoluta, acaso, la pretensión última de ese hombre que intentaba dilucidar el mundo en un cuarto de pensión?

¹⁵ González, Horacio, Op. Cit. p.51 (...) La conversación macedoniana reposa entonces en una doble exigencia. Por un lado, la anulación del yo hablante en el acto conversacional. Y luego, la conversación como acto lúdico, cuya consecuencia es la ironía y en el cual los hablantes están ausentes. Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio. (González, 1992: 51)

¹⁶ Citamos el comienzo del cuento de Borges: “En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia.

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad” En la ficción, Borges refiere los atributos que ha reconocido repetidas veces acerca del arte de conversar en Macedonio. Cfr .BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. v. 1.

¹⁷ “Esta técnica contiene al mismo tiempo un elemento irónico, otro democrático y al final, uno metafísico. Es una técnica que permite que el saber quede sin origen devorado por la ironía, luego que la omisión de autores permita la apropiación libre de ideas y por último, que nadie sea lo que es y todos sean lo que son” (González, 1992: 52).

¹⁸ Para Camblong, la conversación macedoniana se constituye en un saber que se opone al anquilosamiento del sentido común, al falso intelectualismo: “Con este mero saber, lo que no destierra la lectura de cuanto texto circule, los sujetos puestos en conversación logran maravillas: creación humor y goce. El silencio está, acompaña e interviene; su presencia es una garantía paradójica de la palabra” (Camblong, 2003: 51, 52)

¹⁹ Cfr. Horacio González ve en la conversación esa dimensión ética y metafísica de Macedonio a través de estrategias y recursos retóricos. La conversación en la vida es también un procedimiento literario: “Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio.”(González, 1992: 51)

²⁰ El amor y la amistad son para Macedonio las dos formas de la Altruística. En *No todo es vigilia* declara: “la traslación del yo es más heroica en el amor que en la amistad, pero el régimen altruístico entre iguales (no la piedad) es el mismo. Cfr. Op. Cit. 335

MARECHAL Y LA VANGUARDIA: UN PROYECTO PARA IMAGINAR LA NACIÓN

Mariela Blanco*

Resumen:

Este trabajo estudia los tres primeros poemarios y la primera novela, *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Se analiza especialmente el dispositivo de la invención como operatoria distintiva de la vanguardia, desde una perspectiva comparatística con los primeros textos de Jorge Luis Borges. Se supone que los jóvenes Borges y Marechal ponen a funcionar un dispositivo de invención que implica la imaginación de contornos geográficos y atmósferas de ensoñación para poner en acto el programa criollista-vanguardista compartido de dotar de imaginación a la nación. Se privilegia una metodología centrada en el análisis textual para demostrar el modo en que ambos poetas realizan este proyecto en el marco de los cambios sociales que trae aparejado, principalmente, el fenómeno de la inmigración entre 1920 y 1930. El artículo permitió concluir que hay una sucesión entre los primeros poemarios y la novela de Marechal, dada la continuidad de los principales mecanismos para inventar imágenes sobre la nación, mucho de los cuales son compartidos por el proyecto de Borges. Entre ellos se destacan: el paralelismo entre la labor del poeta y el creador, el uso de imágenes oníricas y la metáfora del viaje para crear “mitologías” emplazadas en espacios fronterizos de la ciudad.

Palabras clave:

MARECHAL – VANGUARDIA – IMAGINACIÓN – NACIÓN- IDENTIDAD

Abstract:

This study takes in Leopoldo Marechal's first three poetry collections and his first novel, *Adán Buenosayres*. In particular, it focuses on invention as a mode characteristic of the avant-garde, and takes a comparativist approach, reading Marechal's poetry alongside Jorge Luis Borges's first publications. Our hypothesis is that as young men both Marechal and Borges employ a mode of invention that entails the imagination of geographic contours and oneiric ambience as a means of carrying out their shared criollo-avant-garde program of imbuing the nation with imagination. The methodology adopted here is that of close reading, with a view to showing that both poets' engagement with this project is closely linked to the social changes brought about by, among other things, mass immigration to Argentina in the years 1920-1930. The article argues that there is continuity between Marechal's first collections of poetry and his first novel, given the recurrence of the principal means of inventing images of the nation, many of which are equally present in Borges's work. Among these we might highlight the parallelism between the work of the poet and the creator; the use of oneiric images;

* Dra. en Letras, Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura Argentina II, Facultad de Humanidades - UNMdP. Investigadora adjunta del CONICET. marielacblanco@yahoo.com.ar
Recibido 31/03/17. Aprobado 29/05/17.

and the metaphor of the journey in order to create “mythologies” set in the margins of the city.

Key words:

MARECHAL – AVANT-GARD – IMAGINATION – NATION - IDENTITY

Hace ya unos años que vengo estudiando las relaciones de apropiación y polémica que las poéticas de Borges y Marechal instauran con las diversas modulaciones del nacionalismo entre 1920 y 1940. Este enfoque me llevó a detectar que ambos comparten el proyecto poético vanguardista de imaginar el ser nacional, aunque lo realicen de manera diferente. Uno de los aspectos más interesantes de esta indagación surge a la hora de analizar el sistema de inclusiones y exclusiones que cada escritor considera a la hora de inventar esa nación imaginada que surge como una vacancia en esos años en que los contornos políticos ya están definidos. Ya desde el célebre Centenario de 1910 la pregunta por la identidad se torna nodal en tanto subyace el afán por unificar lo heterogéneo, de armar el relato del pasado nacional que “sirviera como molde intelectual en el cual se construiría a los argentinos” (Devoto, 2004: 281). Los poetas vanguardistas, unos años después, no rehúyen esta cuestión; por el contrario, traman sus proyectos en torno de este afán por dotar de poesía a la nación. En este trabajo, analizaré el modo en que Marechal inventa la identidad nacional en sus primeros poemarios y en su primera novela, *Adán Buenosayres*. Frecuentemente haré alusión al proyecto poético delineado en los primeros escritos de Borges para comparar el recorte y los modos a partir de los cuales cada uno concreta este proyecto común criollista-vanguardista.²¹

Este trabajo es parte de un proyecto mayor de Cooperación Internacional financiado por el Ministerio de Ciencia y Técnica, CONICET (Argentina) y la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, Alemania), el cual dirijo junto a la Dra. Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena), en el cual me ocupo de comparar la narrativa de Borges y Marechal a partir de la hipótesis de una oposición entre una mirada liberal y una revisionista. Dentro de este marco, inscribo estos textos dentro de la vasta trama de representaciones de la nación, en una genealogía que comienza con las polémicas en torno de la lengua y se extiende hacia otras problemáticas acuciantes en la conformación del imaginario nacional como es el caso de la inmigración, fenómeno tangible que impactó en la delimitación de los contornos sobre lo argentino tanto a fines del siglo XX como con la llamada segunda oleada o de masas, posterior a la Primera Guerra Mundial (Devoto 15).

I. Creación poética “en un país más casto que la dignidad del agua”²²

En el caso de los primeros poemarios de Marechal, quiero destacar la variedad de sus tonos. De la raigambre más modernista de *Los aguiluchos* (1922) (poemario del cual renegó al no querer reeditar), pasamos al ensayo de la metáfora ultraísta en *Días como flechas* (1926) y a la impronta platónica en *Odas para el hombre y la mujer* (1929). La marca más saliente de cohesión entre ellos está dada por la dimensión alegórica y la genésica, además del uso de las matrices genéricas clásicas. Sin dudas, la mezcla con el tono irreverente y los elementos de la cultura popular ingresarán en su escritura de manera más visible en la década siguiente.

El poema “Los aguiluchos”, que abre y da nombre al poemario, inaugura la obra édita del poeta con una proliferación de voces -las de los aguiluchos-poetas- que ofrecen sus reflexiones sobre la creación.²³ El texto, de notorio tono modernista, está estructurado en estampas. En la primera, se presenta el marco en el que los aguiluchos proferirán sus visiones:

¡Y fue al romper la autora! Por sobre las/ montañas,
 como un gran ostracismo de visiones extrañas
 que de la noche emergen, iniciaron sus rutas.
 Se encendía el levante con la luz matutina,
 los valles despertaban envueltos en neblina
 y los genios nocturnos asaltaron las grutas. (2014: 9)

La estructura de esta primera estrofa al modo de sexteto agudo (alejandrinos con rima consonante AABCCB) contribuye a lograr un efecto de estilización de marcha patriótica por el tono altisonante que remonta a los modos neoclásicos.²⁴ La mención inmediata de la “aurora” remite a la ópera homónima, así como la alusión a la altura que instalan las “montañas”. Del “águila guerrera” que “audaz se eleva” a los aguiluchos marechalianos, creo que hay un puente no tan distante que permite hablar del estrecho vínculo entre épica y lírica ya desde estos primerísimos versos.²⁵ Además, no sólo resulta similar la escala cromática de esta marcha que se transformaría con el tiempo en himno a la bandera, sino que se repite el recurso de asimilar los colores del cielo a los del ave: “¡Poderosa visión! Su cabeza de nieve/ erguía el monte azul, y en el púrpura leve/ que ya ardía en los cielos inundaba sus crestas:” (2014: 9).²⁶ El tono solemne de la pieza se recupera en este poema, además de ciertas imágenes cromáticas del cielo y la imbricación entre la altura y la imagen de la Patria: “Alta en el cielo,/ un águila guerrera, /audaz se eleva,/ al vuelo triunfal.”

En relación con “Aurora”, me interesa destacar también la emergencia del dispositivo de la guerra que se transformará en un motor en textos posteriores.²⁷ Resignificando el “águila guerrera” de la canción patriótica, los versos marechalianos nos ofrecen una voz que canta la unión de “guerrero” y “poeta” en una figura armónica, así como una profusión de tonos y géneros que se ofrecen como modulaciones para celebrar la hermosura de la vida:

¡Ser astro cuando el astro sus placeres desboca,
 ser espectro en la noche y en las lides saeta;
 ser guayacán y loto, ser de espuma y de roca,
 ser de barro y de armiño, ser guerrero y poeta!

¡Ah, la vida es hermosa porque es múltiple y varia:
 en sus mil manos sed una lira que late
 pronto al himno feliz, a la tierna plegaria,
 al apóstrofe sordo o al canto de combate!” (2014: 13)

Las voces de las águilas se elevan en pos de discutir sobre el acto de la creación, en la línea de esa similitud entre el poeta y el Creador que muchos críticos señalan como una de las marcas distintivas de la poesía del autor. Quiero detenerme aquí en la coincidencia en el emplazamiento en el amanecer (que en este caso se extiende hasta el

atardecer) como atmósfera que propicia las visiones, como en Borges. Pero lo más importante es el uso del dispositivo de tejer el mundo referencial del poema a partir de visiones o sueños. Al anuncio de la “¡Poderosa visión!! de la segunda estrofa, se agrega el acto de ensoñación como disparador la voz de la estampa III:

“Yo soñé -dijo- el sol de una vida más bella,
de una vida que nunca quizás alcanzaré;
lo he buscado en la noche cual se busca una/ estrella
y vencido mil veces aún lo busco ¿por qué?
Fatigado de cumbres descendí a lo más hondo
y aburrido del éter en la sombra me hundí,
busqué en antros y en nieblas y ¡oh, dolor! En el/ fondo
lo vulgar, lo de siempre, lo ya gustado vi...
[...]
¿Será, acaso, locura; será presentimiento?
¿será intuición en medio de tanta oscuridad?
¿será tal vez...? ¿Quién sabe? Pero angustiado/ siento
cómo se ríe a veces la bruja Realidad.

Y esperaré no obstante. Lo exige mi quimera
que, siendo un mal, endulza la pena de vivir...
Porque esperar es noble: la creación entera
dice no sé y va en sueños forjando el porvenir.” (2014: 11-12)

Este camino que orienta el afán de trascendencia está signado por un movimiento de ascenso y descenso (tal como teorizará en su ensayo posterior *Ascenso y descenso del alma por la belleza*, de 1939), en donde el sueño se contrapone al plano de lo real, fijando su decir poético cargado de fe en el porvenir. Sobre el final, la poesía cargada de futuridad propia de los ismos. En esta línea, sobresale el poema “¿Y más allá?”, en donde el sujeto se autoproclama como: “Soy una imagen vaga, la sombra de un deseo; / pero hallaré algún día mi oculto manantial.../ ¡Entonces seré el Hombre que soñó Prometeo!/ —¿Y más allá?” (2014: 38). Respecto de estos versos, Monteleone observa los rasgos originarios de un decir poético que ya en este poemario trasciende la “inspiración victorhugueana” anotada por el propio Marechal, pues

Ese *más allá* futuro es otra estación del sujeto imaginario: es el lugar de la vanguardia. ¿Qué es la vanguardia, *l'avant-garde*, sino lo que va adelante y *más allá*: ultra, avance y proa al más allá, arte que comienza y que proyecta sobre el espacio la dinamia temporal arrojándose hacia un horizonte que despunta como en un ‘canto en la grupa de una mañana` (Marechal 2014d)? (Monteleone, 2015: 122)

A los fines de la configuración de la patria, interesa destacar la modelación del sueño y el deseo como dispositivo poético para proyectar imágenes. Asimismo, señalo la presencia de la mitología griega como modo de conjugar presente y pasado en un sistema de opuestos armónicos, base de la dinámica compositiva marechaliana.

Los aguiluchos se distingue entonces por una impronta utópica que instala la posibilidad de un espacio soñado por un “niño curioso”, que en el poema “El pájaro que

habla” anida en el “bosque del pájaro que habla” (2014: 84), cuya existencia se concreta en tanto pasible de ser precisamente soñado. Con una clara huella romántica, una de cuyas imágenes más emblemáticas es la del pájaro que representa al poeta, este primer poemario se distingue por una concepción del sueño homologable al de creación de imaginación al modo divino, es decir, como puente para proyectar un mundo más allá de lo ininteligible, prefigurando la concepción poética que adoptará una forma teórica cabal en *Ascenso y descenso del alma por la belleza*.

Más allá de las apreciaciones respecto del cambio de estilo en *Días como flechas*, quiero subrayar la continuidad de una mirada que no se orienta tanto al rescate del pasado, como sobre la infancia como etapa idealizada a partir de la cual el poeta puede modelar un porvenir.²⁸ El texto de apertura, “Poema sin título”, retoma los dispositivos del sueño, el canto y la infancia, pero ahora afincados “En una tierra que amasan potros de cinco años”, “En un país más casto que la desnudez del agua” (2014: 89). Ahora, “los días descenden como piraguas”, al modo ultraísta, tal como reconocen la mayoría de los críticos, pero se intensifica la imbricación entre espacio e infancia, entre sujeto y mundo, en la búsqueda de una mirada y una voz que se van emplazando cada vez más notoriamente hacia ese espacio idílico y cargado de futuro que en su novela ya será definitivamente el Sur.²⁹ Gloria Rivero de Videla, por ejemplo, enumera las técnicas que emparentan este poemario con “el movimiento literario cubiscreacionista” en su búsqueda por crear nuevos mundos con un pretendido afán autorreferencial:

Sin embargo, la no referencialidad del poema creacionista es relativa. Si bien las técnicas de fragmentación, abolición de nexos, renovación de las metáforas, condensaciones o simultaneísmos témporo-espaciales, collages, multiperspectivismos y otros procedimientos desrealizantes, pueden deformar, reformar, deconstruir-reconstruir o escamotear la reproducción mimética de las realidades percibidas con los sentidos del cuerpo, sin embargo, generalmente se refieren a anhelos, utopías o realidades psíquicas, anímicas, espirituales o míticas. (1997: 4)

Destaco particularmente de esta cita el cuestionamiento de la autorreferencialidad, pues coincido con Rivero en que siempre hay una referencia que remite al campo del deseo, espacio precisamente en el que coinciden las poéticas de Borges y Marechal y motivo por el que creo que se asientan en esta operatoria de la invención compensatoria en el sentido de que viene a instaurar un espacio posible, deseable, en el que se inventa la nación. Este potencial es reconocido por el propio Borges en su reseña al poemario publicada en *Martín Fierro* en 1926: “Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos.” (2007: 331)

El Sur como objeto imaginario en la poesía de Marechal es mucho más idílico que la Buenos Aires de Borges. Este Sur es eminentemente infantil y cargado de pureza vital originaria, fecundidad y futuro:

¡Yo te anuncio una tierra donde cada mañana
parirá un dios distinto!

Las mujeres curvadas como gajos
molerán el maíz y la canción.

El canto de las viudas no será sino un elogio
de las cosas que vuelven a sus ríos natales.

Todavía los niños no sabrán si es amarga
la sal que brota de los párpados...

Y te alzarás entonces
en una nueva castidad del mundo (2014: 119-120).

De la “ballesta de palabras” (2014: 122 y 128) cargada del deseo de elevar un canto nuevo que caracteriza a *Días como flechas*, nos deslizamos a la impronta platónica de *Odas para el hombre y la mujer*. En el primer poema, “Niña de encabritado corazón”, se establece un paralelismo entre la idea de niña y la de patria por los rasgos arquetípicos con que son tratados ambos conceptos. Así, la noción de patria se construye no tanto partiendo de lo dado, sino explorando el potencial modelador del poeta a través de la palabra. El acento puesto en lo nuevo implica cierta “responsabilidad” que recae en “los herreros musicales” que “inventan la ciudad” (2014: 150), así como el niño alfarero que tiene el poder de dar y quitar vida con sus manos a un pájaro (“Del niño y un pájaro”, 2014: 140). Se observa así que muchos tópicos de este poemario se repiten respecto de sus predecesores.

Este primer poema presenta el objeto imaginario saliente del poemario, la Patria, así como el lugar y la función del poeta, cuya intervención o experiencia es esencial porque es capaz de modelar la materia poética, poder concentrado en el verbo edificar:

Sólo al final de la estación fue cuando
sentí cómo la niña se disipaba en gestos.
Y vi su madurez cayendo a tierra,
y la estatura de su muerte
junto a la mar encanecida.

Mas, como la tristeza miente formas de Dios,
en la Ciudad y el Río de mi patria,
le arrebaté a la niña los colores,
el barro y el metal,
y edificué otra imagen, según peso y medida.
Y fue, a saber: su tallo derecho para siempre,
su gozo emancipado de las cuatro estaciones,
idioma sin edad para su lengua,
mirada sin rotura.

[...]

Sentada está la niña para siempre,
mirando para siempre desde su encantamiento.

Y este nombre conviene a su destino:
Niña que Ya No Puede Suceder. (2014: 135)

Este poeta que se irá diseñando como un demiurgo alfarero, tiene el poder de fijar e inventar imágenes con palabras, que son sus ensoñaciones capaces de alcanzar la eternidad, la detención del suceder. A continuación, la leyenda de “Todabiebla”, odas, fábulas, enigmas, en sucesión numérica, para configurar un mapa de la patria que recupera aquel niño y el pájaro que resuena de los poemarios anteriores, capaces de fraguar con su canto los incipientes contornos de un proyecto poético cimentado en la capacidad imaginativa de la invención: “Y el niño *inventa* el árbol/para que tenga fruta”, “Con agua y tierra *edificó* un destino:” (2014: 140-141, subrayado mío). No es de extrañar entonces que este programa interesara tanto a Borges, quien compartía este afán de poblar de mitos y leyendas nuestro imaginario poético para dotar de esos afantasmados contornos la idea de nación. Después de todo, como Marechal dejará asentado más adelante, el héroe (poeta médium entre la divinidad y las criaturas por él creadas), cual Ulises luego sus aventuras, tras haber completado esa misión de ascenso y descenso que le permite ver la Unidad en la multiplicidad y la multiplicidad en la Unidad, regresa “a su dulce patria donde la Hermosura Primera resplandece sin comienzo ni fin”, tal como aconseja Plotino al finalizar su tratado *De lo Bello* (1998 II: 365).

El poema “V. Del hombre, su color, su sonido y su muerte”, pone en evidencia el vínculo estrecho entre canto y patria. Y ese canto, tal como se veía a través de la apuesta al futuro, es esencialmente nuevo y plural, nace en un marco de ebullición y de simbiosis de la subjetividad con la tierra, la naturaleza. No obstante, en “VII. De la soledad”, esa voz poética parece sustraerse de “Nuestros idiomas en guerra” (2014: 146): “Desatado de guerras,/ oigo cantar mi viento.” (149) Ya se instala un tópico de esta poética, el de los herreros y su capacidad de acción, que será un *lei motiv* de la narrativa y ensayos posteriores. Pero este contundente remate da cuenta de la función que Marechal reserva para su poesía en esta etapa:

Pero los niños ríen de espaldas a la tierra
o en el margen del gozo:
conspiran bajo el sol de los herreros
para que tenga un alma la ciudad. (150)

El niño y el poeta comparten la facultad del sueño, así como los objetos poéticos adquieren los contornos prístinos de la infancia: la rosa bermeja del poema VIII, la patria joven del X y el árbol que “sólo es visible al niño, al poeta y al perro” del XII (2014: 158). Así, la voz que toma como objeto imaginario a la patria, elevará su canto para dotar a la patria de relatos legendarios, edificándola, soñándola, que es lo mismo que decir, en este lenguaje poético, dotándola de entidad, en esta primera etapa que es también la infancia de un proyecto que seguirá desarrollándose en su poesía posterior y sus novelas.

Sostengo así que en estos primeros poemas marechalianos, anida ya esa “inflexión idealizante” de la que habla Monteleone para referirse a una de las operaciones de los poetas martinfierristas: “fijar la imagen en un espacio mitologizado y arquetípico” (2014: 126), uniendo así los proyectos de ambos poetas a la hora de mitologizar una ciudad que excede los contornos de lo real. La operatoria a partir de la cual esta mitologización se lleva a cabo se encuentra esbozada en *Inquisiciones*: “Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica. Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética.” (1995: 31) Así como

en la poética trazada en los primeros textos por Borges “La pampa y el suburbio son dioses”, Marechal traza un espacio más idealizado en sus poemarios y le añade coordenadas reales en *Adán* para proponer un viaje que comienza en Villa Crespo, va hacia la orilla urbana de Saavedra hasta internarse en los confines alucinados de Cacodelphia y la solamente anunciada Philadelphia.

Leyendo estos tres poemarios en sucesión, que comprenden la primera etapa poética de Marechal, encuentro que, al igual que en Borges, “la prolijidad de lo real” está cuestionada como materia poética, para hacer hincapié en sus posibilidades imaginarias que permiten ampliar sus límites. Por eso no hay coordenadas precisas: los espacios y el tiempo están idealizados, anclando en una matriz mítica, en el que es posible explorar una conciliación entre dimensiones enfrentadas y hasta opuestas, como las de campo y ciudad, por ejemplo, que continuarán buscando una armonía unitiva aún en el utópico final de su *Antígona Vélez* (1965).

Hemos visto hasta acá cómo el poeta lleva a cabo la invención y, en ese proceso, nombra. “El poeta-creacionista está muy próximo al poeta adánico”, afirma Videla analizando la poesía de Marechal (1997: 5). Por eso la mirada primigenia del personaje es homologada a la del niño, a la de esa infancia que se constituye en un espacio privilegiado de esta etapa de la poética marechaliana. Veremos cómo se sigue procurando ese puente en su primera novela, corroborando esa imbricación de matrices genéricas que singularizan la visión del escritor.

II. *Adán Buenosayres*:

II.a. de la ensoñación poética de la infancia al sueño compartido, “populoso”.

Ya se sabe que una considerable distancia cronológica y genérica separa al joven poeta Marechal del autor de la meganovela *Adán*. No obstante, ambas textualidades están entrelazadas por el espíritu vanguardista que, lejos de ser abandonado, es revisitado, revisado y tematizado en una novela que tiene como agregado, además, el extenso tiempo de composición con el vaivén de tonos que eso trae aparejado (entre 1930 y 1948).

Gramuglio fue una de las primeras en sistematizar estas escisiones, sintetizadas en su sagaz lectura centrada en la imagen de escritor y las estrategias que se superponen en la novela. En primer término, por el contrapunto entre el poeta Adán y el “autor” LM, el primero de los cuales es enterrado para posibilitar la emergencia del narrador (1999: 776); en segundo, gracias al vasto período que comprende su proceso de escritura, que redundaba en “diversos momentos o etapas de la relación con la materia narrativa; se abre así un intervalo creciente entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación, y un desplazamiento que imprime cambios a la perspectiva (1999: 790)”. Martínez Pérsico llama “abismación en el código” a este enfrentamiento entre los discursos del Marechal del 20 con un Marechal “maduro” que reelabora de “manera novelesca” la experiencia vanguardista (2013: 143).

Propongo aquí una lectura singular que atenderá al significativo pasaje del verso a la prosa, que sin duda marca un verdadero clivaje en su producción, como una travesía poética en la que el sueño del poeta se hace colectivo, concretando una vez más el anhelo de Borges de “un populoso ensueño colectivo” del temprano poema “Amanecer”.³⁰ En efecto, parto de considerar las peripecias del héroe Adán como eso, la aventura de un grupo de camaradas que compartió un sueño al que se le da una forma, una trama en esta novela. Aquello que el propio Marechal explicó en clave de

simbolismo del “viaje” (2008: 105), que se construye armando un trayecto en donde cobra relevancia la imaginación en tanto es compartida por el grupo de personajes protagonistas. Aquello que Tesler anuncia al caracterizar a Buenos Aires como la ciudad de la gallina (diurna) y el búho (nocturna), antes de emprender la aventura nocturna del descubrimiento de la Buenos Aires invisible en grupo:

Y vendrá la noche, y dos millones de cuerpos rendidos caerán a tierra: dos millones de cuerpos horizontales, bajo la mirada sin sueño de Dios, dormirán ruidosamente, rajando a pedos las conyugales sábanas. ¿Y quiénes velarán en la ciudad de la gallina? Sólo algunos espíritus insomnes que, junto a sus hermanos dormidos, *piensan en la Ciudad del Búho*, en la ciudad interior que no se ve ni se huele ni se toca (141, subrayado mío).

Si bien *Adán* se singulariza por una introspección plagada de elementos imaginarios, resulta fundamental destacar que el viaje del héroe no es solitario, ni aún en su punto de llegada/partida que representa su muerte, pues sus compañeros se encargan de llevar el ataúd simbólicamente en ese famoso comienzo que es también el final del personaje. Destaco entonces que con sueño compartido no sólo me refiero a los ideales de los jóvenes martinfierristas aludidos a través de seudónimos o máscara en la novela, sino especialmente a todo un imaginario que los reúne en la reflexión sobre las mismas preocupaciones en atmósferas oníricas y orilleras. Son ejemplo destacado de estas aventuras las narradas en los Libros III y IV, cuando los personajes inician un derrotero nocturno por los arrabales de la ciudad (Saavedra) que incluye la aparición de diverso tipo de espíritus, la asistencia al funeral criollo de Juan Robles y el banquete en la Glorieta de Ciro Rossini.

Es en estas privilegiadas ocasiones en donde se exponen las polémicas más jugosas sobre el tema acuciante de la identidad nacional y sus representaciones, tales como el lenguaje poético adecuado para la nación, el tipo social del gaucho y sus proyecciones para el ámbito de lo real y lo imaginario, las implicancias de la inmigración, etc. Gracias al juego con las luces y las sombras, la irrupción de animales dotados de voz y la omnipresencia de fantasmas, puede hablarse de relatos con tintes alegóricos, más allá de la borrachera de los personajes. El ámbito nocturno y colectivo elegido, contrapuesto a los recorridos diurnos y más bien solitarios de Adán, da cuenta además de la insistencia con la que los protagonistas señalan los rasgos oníricos de la experiencia, poniendo de relieve así la importancia de estas escenas de contornos fantásticos que se muestran propicias para la discusión de temas vinculados con la identidad nacional.

La síntesis de esa representación de un “clima intelectual” compartido la encontramos en este pasaje emotivo de sus “Claves de Adán Buenosayres”:

Lo que sucedió en realidad fue que yo, al escribir *Adán Buenosayres*, me sentía, con obstinada juventud, en el mismo clima intelectual y temperamental de nuestra revolución literaria. Más tarde, buscando una explicación a la hostilidad o el hielo de mis camaradas frente al *Adán Buenosayres*, advertí con tristeza que mis camaradas habían envejecido: su graciosa desenvoltura se había trocado en la 'solemnidad' o el acartonamiento que tanto nos hiciera reír en nuestros antecesores de la pluma. (2008: 113)

Aunque cada uno con sus modulaciones, ese grupo de intelectuales cohesionó alrededor de lo un clima intelectual signado por preocupaciones comunes, con el propósito de ensanchar los límites de la nación (Funes, 2006: 22), para luego divergir en distintas direcciones.³¹

II.b. el dispositivo ficcional de la invención para imaginar la nación.

En este apartado, me propongo analizar cómo se construye la nación imaginaria en esta primera novela, partiendo de la hipótesis de que el dispositivo de la invención continúa operando con una nueva orientación; en este caso, hacia la construcción de mitologías que emanan de las experiencias de los protagonistas de las ensoñaciones compartidas.

Vale aclarar que utilizaré el concepto de invención para referirme al acto de crear imágenes como operatoria; es decir, como mecanismo del intelecto que permite componer imágenes. Por otro lado, aludiré frecuentemente al acto de imaginar para enfatizar no solo el procedimiento, sino también el producto imagen que está generalmente vinculada a otras actividades como soñar, traspasar fronteras, deambular, recordar, entre otras.³²

El funcionamiento del dispositivo de la imaginación se encuentra referido dentro de este programa de escritura: esbozado en el Libro Primero y concretado en el Libro Segundo de la novela.³³

La primera señal de la importancia otorgada a la imaginación la encontramos en la presentación del protagonista Adán. Ya en la escena inaugural en la que despierta en la habitación de la pensión a causa de las voces que provienen del mundo externo, se observan los elementos a través de los cuales este personaje está construido: la observación del mundo a través de los sentidos, sus recuerdos y, fundamentalmente, un sueño, aquél en el que fraguó la muerte de su madre.

Una de las claves estructurales de la novela, brillantemente detectada por Javier de Navascués, es la presencia de la guerra como fundamento que entreteje los discursos que le dan espesor.³⁴ Un ejemplo paradigmático está condensado en esta evocación del sueño:

Y para combatir aquella visión de muerte que aún lo perseguía, recitaba su tema de Historia Nacional: “Una bala mató el caballo de San Martín, y un soldado español disponíase a clavarle su bayoneta...” Pero todo era en vano, porque las escenas de muerte retornaban a su imaginación con una minuciosidad aterradora, y volvían los candeleros y las flores y los murmullos apagados. (113)

El triunfo de la imaginación por sobre el discurso de la Historia Nacional, así, con mayúscula, estandarizada para su repetición incesante desde la infancia, emerge como uno de los objetivos del texto, en donde otra visión de la historia pugna por emerger e imponerse a la hora de definir la nación. Y en esta batalla, la imaginación ofrece combate.

La imaginación adánica es el motor de la trama de relatos en donde intervienen tanto elementos de la realidad como imaginarios. Lo mismo ocurre respecto de la

construcción de la mujer, en donde la Solveig ideal se contraponen y se edifica, al mismo tiempo, sobre la base de la figura de la real.³⁵

¿Qué ocurre respecto de la nación? Desde el programa marechaliano, solo adquirirá entidad en cuanto se la dote de mitos y leyendas, programa del que la propia novela emana. Se trata del ideario vanguardista compartido desde la juventud con Borges. En el momento en el que la novela se publica, en 1948, sus caminos divergen, tal como se lamenta Marechal en la referencia a sus camaradas arriba citada. Desde esta perspectiva, sostengo que sus rumbos se bifurcaron, aunque subrayo también que solo en el modo de darle forma a este programa, pero no en su afán de cumplirlo o de llevarlo a la práctica. En efecto, en el diálogo entre Adán y Tesler que cierra el Libro Primero, emerge en la boca sardónica del filósofo la proclama de *El tamaño de mi esperanza* del Borges vanguardista. Dice Tesler: “Buenos Aires está muriéndose de vulgaridad porque carece de una tradición romántica. ¡Necesita enriquecerse de leyendas! (151)”.³⁶

Este dispositivo será entonces la base para la fundación literaria, mitológica, de una Buenos Aires literaria (que bajo las coordenadas del programa vanguardista, es una sinécdoque de la nación).³⁷ Y si de estilización se trata (operatoria saliente de la novela), nada más significativo que el fragmento que inicia el Libro Tercero:

En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido: “El mundo se conserva por el secreto”, afirma el Zohar. Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas. (253)

Gran parte de la crítica especula incluso respecto de las desavenencias entre Borges y Marechal, una de cuyas cristalizaciones está dada por esta satirización de la figura de Borges en el personaje de Luis Pereda.³⁸ Sin dudas que al autor de *Ficciones* no le habrá hecho mucha gracia verse aludido a través de apelativos como “fortachón y bamboleante como un jabalí ciego” (256), pero al afán caricaturesco de Marechal hay que contraponer el homenaje constante hacia su escritura a la hora de referirla a través de un universo ficcional muy cercano al construido por Borges en sus primeros poemarios. Me refiero a la caminata por un arrabal, la predilección por los espacios de frontera en donde convergen ciudad y campo (“dos gigantes empeñados en singular batalla”), así como a ciertas imágenes de “Fundación mitológica de Buenos Aires” en donde el río de la Plata es el objeto privilegiado del poema. En efecto, el deambular por el barrio de Saavedra propuesto en el Libro III está plagado de guiños-homenaje.³⁹ Así, la apelación a la caricatura no es más que otra prueba de la pervivencia del fantasma martinfierrista que acompaña aún al Marechal novelista.

La predilección por espacios fronterizos es una marca de la primera etapa borgeana, sagazmente estudiada por Sarlo en *Borges, un escritor de las orillas*.⁴⁰ Ambos poetas comparten la operatoria de tomar como punto de referencia espacios reales (Buenos Aires de manera privilegiada) que se transforman por el influjo de la imaginación y se vuelven funcionales a las reglas autónomas de la ficción. En *Adán Buenosayres*, las referencias espaciales se transforman en leyendas gracias a las experiencias que viven sus personajes, que trascienden los límites impuestos y se

internan en confines en donde los contornos espacio-temporales se desdibujan. Tal es el caso del velorio, pero de manera más evidente, el descenso a los infiernos de Cacodelphia o la “Buenos Aires invisible” en donde todos confluyen. La noche es el marco propicio para internarse en el margen, espacio en donde hasta las fronteras de lo civilizado y lo bárbaro se diluyen. Luego del conjuro mágico en el ya conocido ombú por parte de Shultze para que se abran las puertas de ese mundo imaginario, Adán Buenosayres invita al lector a compartir ese “ensueño populoso” en donde se recrean, en clave grotesca, los peores defectos de la Buenos Aires visible:

Después recuerdo que Schultze y yo, entrando por aquella hendidura del ombú, nos metimos en un túnel descendente cuyo declive nos impulsó a la más vertiginosa de las carreras. De pronto faltó la tierra debajo de nuestros pies: algo así como una tromba de aire fortísimo nos aspiró literalmente hacia las honduras; y entonces perdí el sentido, no como el que se desmaya, sino como quien se duerme. Y aquí el lector que, como yo, se ha metido jugando en esta suerte de aventura, debe recapacitar un instante sobre si le conviene huir del ombú y regresar a la Buenos Aires visible, que no está lejos, o si, confiando en sus riñones, bajará con nosotros a la Buenos Aires inteligible. Porque no bien trasponga la hendidura y se lance al túnel de los vértigos, ya no podrá volver sobre sus pasos y se hallará en los umbrales de Cacodelphia (517).

Y de eso se trata la novela si bien la miramos como un compendio de mitos y leyendas en donde se destacan, precisamente, esos espacios fronterizos privilegiados de convergencia entre ciudad y campo, al mismo tiempo que los planos temporales que reúnen presente y pasado, adquiriendo contornos imaginarios. Así, estos relatos se sostienen en tanto sueño compartido por esos camaradas en su etapa aún jovial. La evocación de escenas es una de las operatorias privilegiadas en pos de cumplir el programa vanguardista-criollista de dotar de imaginación la ciudad. En efecto, la excursión que comienza en el Libro III no tiene otro fin que sondear las leyendas que traman el relato de Buenos Aires, como en la escena del velorio, en donde el grupo, tildado por el narrador irónico como “intelectuales”, analiza a los viejos malevos, Juan José Flores, el taita Flores y Rivera, como si fueran casos. En propias palabras del narrador, “se había reunido ahí todo el Parnaso de la criolledad” (326), objeto privilegiado de representación de la poética borgeana en su primera etapa. Hay burla y hay homenaje, nuevamente. La voz del narrador resulta clave para advertir esta actitud, pues el blanco de la parodia resulta ser, no tanto la mirada extasiada y entusiasta de Pereda, cuanto la actitud distante y escéptica de los “los espíritus burlones, los eternos agnósticos” que no se dejan llevar por el “fervor y reverencia en aquel Olimpo” (327), desplegando una visión despectiva hacia los modos de comportamiento de los criollos viejos, a los que asimilan a animales o “brutos” (332). Así, son tildados de “turba insolente” y de mover “sus lenguas envenenadas en susurrantes alacraneos” (327). No resulta tan sencillo entonces el análisis de la enunciación en lo que a ideología respecta en este tipo de escenas.⁴¹ El humor, como bien ha mostrado Zubieta, es dominante y subversivo en este sentido.⁴²

La actualización del programa ultraísta borgeano es materia de discusión poética en variadas ocasiones. Las más destacadas, el intercambio centrado en la teoría de la metáfora en el Libro IV en el banquete que tiene lugar en la Glorieta de Ciro Rossini,

así como el monólogo introspectivo que inicia el Libro V, *racconto* autobiográfico en segunda persona que se detiene en el presente y los devaneos del protagonista respecto del quehacer poético, en donde confluyen las cavilaciones sobre la identidad nacional y la búsqueda de la voz que la exprese, le dé entidad poética.⁴³ En este sentido es que hablo de vigencia o actualización del programa ultraísta, en tanto ambos poetas coinciden a la hora de diagnosticar la necesidad de crear una nueva lengua que dote de entidad el fenómeno del cambio identitario que emana, principalmente, del fenómeno de la inmigración.

La búsqueda de la unidad, en medio de fuerzas en pugna, resurge como una de las claves dominantes a la hora de dotar de voz a la nación:

Y ahora te hallas en Buenos Aires, forastero y estudioso de la gran ciudad, a la que acabas de llegar, portador de un mensaje de frescura que no sabes manifestar aún, como no sea en exclamación o balbuceo [...] ¿Qué viento extraño (providencia o azar) ha reunido esa falange de hombres a la que ahora perteneces, esa mazorca de hombres musicales que han llegado, como tú, de climas distintos y sangres diferentes? [...] Y no bien se han reunido todas aquellas voces, empiezan a combatir y a combatirse, hermanas en el fervor, pero enemigas ya en el rumbo y en el idioma. (422-423).

El fragmento permite entrever el combate entre identidades de diversa procedencia que aún no han coagulado en un todo homogéneo y definible. Del análisis de la excursión a Saavedra, Martínez Pérsico colige que

A la luz de esta definición se entiende que la expedición de los “haces de la tertulia” a Saavedra sea en realidad un viaje *à la recherche* de la identidad nacional, para conocer en persona al futuro habitante de la pampa, la estirpe resultante tras numerosos mestizajes y combinaciones étnicas. Lo que encuentran es una especie de monstruo ambiguo, con orejas como embudos microfónicos, que en vez de hablar emite un chorro de sonidos inarticulados que imitan el silbo de la perdiz, la cavatina del jilguero, el arrullo de la tórtola, el croar de la rana, el graznido del carancho, el piar del gorrión, el alarido del chajá, el escándalo del tero. El Astrólogo traduce aquellos sonidos y el mensaje es semánticamente incoherente, tras lo cual el Neocriollo, al que se compara con un autómeta, comienza a bailar diversas danzas folclóricas argentinas, suelta “un pedo luminoso que ascendió en la noche hasta el cielo” y desaparece en la negrura. Este individuo desconcertante es la respuesta que ofrece *Adán Buenosayres* a la pregunta por el arquetipo del ser nacional: el argentino es un ser en construcción a partir de numerosos sedimentos raciales pero su fisonomía definitiva es, todavía, una incógnita. (2013: 58)

La categoría de “sujeto en construcción a partir de numerosos sedimentos” me parece muy apropiada para dar cuenta del proceso de revisión del criollismo y la aceptación del fenómeno inmigración que coagula en una síntesis, en una unión armoniosa aunque grotesca. Resurge aquí en la escritura de Marechal esa función unitiva del poeta que señalé en los primeros poemarios.

Detrás de ese coro de voces en pugna, se enmarca otro enfrentamiento que emerge del contraste entre el ruido cultural y el silencio que impone el territorio, la topografía. La pampa, ese vacío imaginario que una vasta genealogía de escritores argentinos se propuso llenar, desde la generación del 37 en adelante. En esa tradición, sigue resonando la pregunta por la forma, aunque sin duda aquí, con una clara modulación vanguardista, eco del “fervor” que Borges une indefectiblemente a la ciudad en el título de sus primer poemario. “Fervor” que es retomado en la novela como motor del decir poético.

Y ya, desde el comienzo, entre tus partidarios y tu alma se abre una firme disidencia: ellos no saben que, al edificar tu poema con imágenes que no guardan entre sí ninguna ilación, lo haces para vencer al Tiempo, manifestado en la triste sucesión de las cosas, y a fin de que las cosas vivan en tu canto un gozoso presente; ignoran ellos que, al reunir en una imagen dos formas demasiado lejanas entre sí, lo haces para derrotar al Espacio y la lejanía, de modo tal que lo distante se reúna en la unidad gozosa de tu poema. No lo saben ellos, y no te atreves a decírselo, porque el silencio y la reserva son estigmas que se adquieren en la llanura. No te atreves a decírselo, porque tal vez no han escuchado ellos en su niñez la admonición del Tiempo que roe la casa y marchita los dulces rostros familiares, ni por las noches han llorado de angustia, con los ojos perdidos en la tremenda lejanía de las constelaciones pampeanas (423).

Nuevamente, se advierte en la novela el programa ultraísta como clave para encontrar la unidad de un espacio en combate, en el anhelo por lograr plasmar la voz de la pampa, donde se debaten el campo y la ciudad. El espacio del poema, de la escritura, se define como propicio para la conciliación de opuestos, de síntesis unitiva. El decir poético delineado por imágenes en primera instancia inconexas aparece así como la única vía posible de expresión del espacio nacional signado por la pugna.⁴⁴ La metáfora ultraísta emerge como una vía de superación de las antinomias. El símbolo y la alegoría se perfilan como los modos de representación que adquieren los relatos, pues desdibujan las pinceladas con las que se delimitan los espacios porteños signados por la invención. En este sentido, el Cuaderno de Tapas Azules adquiere contornos notoriamente autorreferenciales en cuanto la imaginación de una “Buenos Aires invisible”, es decir, Cacodelphia, se vuelve un dispositivo de refracción para imaginar la “Buenos Aires visible”, que remite asimismo a la nación real.

Marechal resignifica en su novela el debate sobre la identidad nacional con espíritu vanguardista. Pero, más allá del homenaje a los años 20, no compone una mirada anacrónica o inocente, sino que actualiza y recupera en su representación los debates de todos esos años que le toma la escritura de la novela en todo su espesor. Aunque la representación esté ubicada en un año indeterminado de la década del 20, la escritura se nutre de los debates posteriores.

Sin dudas que ambos poetas, en sus respectivas etapas tempranas de escritura, comparten más rasgos de los que señalé, como el uso de la metáfora ultraísta (Lojo, 1993: 69) y la impronta épica de algunos símbolos que connotan la patria, entre otros. También es evidente que Borges lee la poética de Marechal bajo las coordenadas de su propio proyecto de encontrarle la poesía a Buenos Aires. Me basta acá con subrayar la creencia compartida en el poder de la palabra poética para inventar los contornos de una

idea de patria que, al menos para la mirada de ambos escritores en ese momento, trasciende los límites de un espacio, aviniéndose mejor al concepto más amplio de acontecimiento en devenir, en términos deleuzianos.⁴⁵ “Este día añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa: es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos” (2007: 331), anotaba Borges en la ya mencionada reseña a *Días como flechas*. Es en este sentido que cobra la relevancia la metáfora ultraísta como herramienta para crear imágenes nuevas, inusitadas, y la creencia del joven Borges de que esto es posible. Las diferencias en cuanto a la concreción del programa se instala cuando sostiene que es Marechal quien lo lleva a cabo mejor que él mismo: “Mis versos son un quedarme para siempre en Buenos Aires; los suyos son un continuado partir” (2007: 332).

Bibliografía:

- Agamben, Giorgio (2011) “¿Qué es un dispositivo?”. En *Sociológica*, n°73, Universidad Autónoma Metropolitana de México, pp. 249-264.
- Blanco, Mariela (2015) “Ficciones de la conjetura”. En *LI.RI.CO* (on line), n° 12, *Revista de la red interuniversitaria de estudio de las literaturas contemporáneas del Río de la Plata en Francia*, disponible en: <http://lirico.revues.org/1916> (consultado el 12-12-2015)
- (2013) “Invención de la nación en los primeros poemarios de Borges”. En *Variaciones Borges*, n°35, Revista del Borges Center, University of Pittsburgh, pp. 143-161.
- Borges, Jorge Luis (1993) [1923] *Fervor de Buenos Aires* (edición facsimilar), Emecé, Buenos Aires, mimeo del ejemplar N° 143.
- (2012) [1926; 1928] *El tamaño de mi esperanza/ El idioma de los argentinos*. Debolsillo, Buenos Aires.
- (2007) *Textos recobrados (1919-1929)*. Emecé, Buenos Aires.
- Bravo Herrera, Fernanda (2015) *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Corregidor, Buenos Aires.
- Coccia, Emanuele (2007). *Filosofía de la imaginación. Averroes y el averroísmo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Corral, Rose (2015) “Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20: una poética en formación”. En Hammerschmidt, Claudia (Ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del mundo, Potsdam, pp. 83-107.
- Deleuze, Gilles (2010). “Control y devenir” (on line). Disponible en: <http://electric skies.com.ar/control-y-devenir-gilles-deleuze> (consultado el 18/8/2012).
- Funes, Patricia (2006) *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Prometeo, Buenos Aires.
- Gramuglio, María Teresa (1999) “Retrato del escritor como martinfierrista muerto”. En Jorge Lafforgue y Fernando Colla (eds). *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Colección Archivos, Madrid, pp. 771-806.
- Hammerschmidt, Claudia (2015) “La modernidad alegórica de Leopoldo Marechal”. Leído en el *Workshop* “El paradigma Marechal”, UNMdP- Universidad de Jena. 22 de septiembre de 2015. Inédito.

Lojo, María Rosa (1993) “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H.A. En *Escritos de filosofía*, UBA, n°23-24, pp.69-80.

Marechal, Leopoldo (2014) *Obra poética*. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Leviatán, Buenos Aires.

..... (2013) *Adán Buenosayres*. Edición crítica, introducción y notas de Javier de Navascués. Corregidor, Buenos Aires.

..... (2008) *Cuaderno de navegación*. Seix Barral, Buenos Aires.

..... (1998) *Obras completas*, Tomos II y V. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Perfil, Buenos Aires.

Martínez Pérsico, Marisa (2013) *Leopoldo Marechal, entre la cuerda poética y la cuerda humorística*. Edizioni Nuova Prhomos, Castello.

Monteleone, Jorge (2015) “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal (1922-1929)”. En Hammerschmidt, Claudia (Ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*, Fines del mundo, Potsdam, pp. 109-136.

Navascués, Javier de (2007) “Cartografías míticas: Borges y Marechal”. En Molteni, María Luisa y Scarabelli, Laura (eds.), *Los ojos en la ciudad. Mapped, percorsi e divagazioni urbane nella letteratura ispano-americana*, Archipiélago Edizioni, Milán, pp. 105-118.

Premat, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, Buenos Aires.

Videla de Rivero, Gloria (1997) “Las imágenes del Poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal”. En: *Revista signos*, n° 41-42, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (on line). Disponible en:

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341997000100007&lng=es&nrm=iso (consultado el 14/7/2006)

Viñas, David (1971) “Cotidianeidad, clasicismo y tercera posición: Marechal”. En *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Siglo XX, Buenos Aires, pp. 103-109.

Zubieta, Ana María (1995) *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*. Beatriz Viterbo, Rosario.

²¹ Este artículo dialoga con un trabajo mío anterior: cfr. “Blanco, Mariela (2013) “Invencción de la nación en los primeros poemarios de Borges”. En *Variaciones Borges*, n° 35, University of Pittsburgh-Borges Center, pp. 143-161.

²² De “Poema sin título”, texto que abre *Días como flechas*.

²³ Para la discusión sobre la consideración de este poemario como “prehistoria” de su poesía, tal como lo califica el autor, remito al excelente estudio de Monteleone leído en las jornadas de Jena en el homenaje realizado al escritor en 2013: “De la dinamia al arquetipo. La poesía primera de Leopoldo Marechal (1922-1929)”. Coincido con el estudioso cuando argumenta en pos de la restitución de este libro inicial dentro de los análisis críticos, a la luz de los aportes de los estudios de los últimos años que atienden a demostrar la complejidad del concepto de autor (2015: 111-112). Si tomamos en consideración el concepto de ficciones de autor en tanto que relato y figura de autor como imagen (Premat, 2009: 12), se vuelve ineludible la reconsideración de este primer poemario, más allá de la desestimación explícita del autor.

²⁴ Se reconoce el papel innovador de Rubén Darío con esta forma estrófica, a la que le imprimió esa estructura peculiar de rima, por lo que la estrofa recibió el nombre de sexteto simétrico alejandrino o sexteto de sonatina, por sus famosos versos: “La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?/Los suspiros se escapan de su boca de fresa,/que ha perdido la risa, que ha perdido el color./La princesa está

pálida en su silla de oro,/está mudo el teclado de su clave sonoro,/y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.”

²⁵ La ópera “Aurora” fue una obra de ocasión compuesta a pedido del estado argentino para la inauguración de la primera temporada del teatro Colón en 1908. Su autor fue Héctor Panizza y su primera versión fue escrita en italiano, lengua natural de ese género discursivo. Bravo Herrera analiza exhaustivamente el vínculo entre épica y otros géneros en su libro *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. Respecto de la lírica, sostiene que es a partir de *Odas* en donde esta imbricación es más notoria. Cfr. “La heroicidad épica y patriótica en la lírica” (2015: 113 y ss). Por otro lado, recordemos que el propio Marechal sostiene que su “transmutación” de poeta en novelista obedeció a las adaptaciones de la Épica a “las nuevas condiciones del siglo” (2008: 105).

²⁶ Frente a: “Azul un ala,/ del color del cielo,/azul un ala,/del color del mar...”

²⁷ En su edición crítica de *Adán Buenosayres*, Javier de Navascués reconoce la intertextualidad con Heráclito, muchas veces explicitada en el texto, pero con referencia precisa a una de las fuentes que resultó sumamente iluminadora para la lectura que acá propongo. Se trata de una frase del personaje Marta Ruiz, quien sostiene que “La vida es una guerra”. El fragmento de Heráclito aludido es el 92: “El universo es una guerra, la justicia un conflicto y todo el devenir se determina por la discordia” (2013: 208). El devenir nacional es leído en la poética marechaliana bajo estas coordenadas, tal como se advierte de manera paradigmática en su última novela *Megafón, o la guerra*.

²⁸ Rivero de Videla sostiene que “*Días como flechas* plasma de modo muy personal la estética vanguardista profesada por buena parte de los integrantes del grupo [Martín Fierro]” (1997: 2).

²⁹ Monteleone detecta y caracteriza el mecanismo con precisión: “las imágenes no se conectan por la similitud de rasgos, sino por el propio dinamismo que se establece entre los términos y funde el punto de génesis con el punto de partida” (2015: 124).

³⁰ En este poema se observa el vínculo entre imaginación y nación, así como la necesidad de que ese acto imaginario sea de carácter colectivo, “populoso”: “Curioso de la descansada tiniebla/ y acobardado por la amenaza del alba/ realicé la tremenda conjetura/ de Schopenhauer y de Berkeley/ que arbitra ser la vida/ un ejercicio pertinaz de la mente,/ un populoso ensueño colectivo/ sin basamento ni finalidad ni volumen”. Y continúa más adelante: “Si están ajenas de sustancia las cosas/ y si esta numerosa urbe de Buenos Aires / asimilable en complicación a un ejército/ no es más que un sueño/ que logran en común alquimia las ánimas, / hay un instante/ en que pelagra desafortadamente su ser” (1993: s/n).

³¹ Sostiene Funes: “los intelectuales de los años veinte apelaron a la historia y a unos precursores y tradiciones que construyeron con el objetivo de ‘demostrar’, la existencia ‘ontológica’ de esa nación que había que ‘restaurar’, para advertir las insuficiencias y frustraciones de representaciones nacionales demasiado estrechas para dar cuenta de las complejidades sociales.” (2006: 80) En este sentido, sostengo que los poetas martinfierristas participaron de este sistema de ideas incluyendo en sus representaciones nuevos actores sociales con el objetivo de construir un nuevo imaginario poético para la nación.

³² Esta distinción se desprende de las reflexiones de Emanuele Coccia sobre el pensamiento de Averroes. En su *Filosofía de la imaginación*, el filósofo italiano hace una detallada exégesis del sistema de filosófico del averroísmo, para el que resulta central la concepción del pensamiento como indisoluble de las imágenes: “La razón necesita de la existencia de las imágenes para poder realizarse, o sea, para pasar del estado de simple posibilidad al de conocimiento o pensamiento en acto.” (2007: 275) La imaginación es la única facultad capaz de dotar de formas al intelecto. Y esto se produce a través del “fantasma”: “Es en el contacto con el fantasma donde la realización de lo que puede ser pensado coincide con una doble determinación: el intelecto se determina simultáneamente con respecto a un objeto (deviene pensamiento en acto de un cierto objeto, es decir, adquiere una forma) y con respecto a un sujeto (deviene pensamiento vinculado con un hombre). En el fantasma el intelecto deviene pensamiento y cognoscibilidad *de algo* y no simple conocimiento abstracto e indeterminado”. (2007: 280-281). Esta concepción a partir de la cual la fantasía determina tanto el sujeto cognoscente como el objeto a conocer me interesa porque pone el foco en “la génesis de lo pensable” no como acto reflexivo, sino como “gesto de composición” (2007:

283). Para el enfoque de este trabajo, esta perspectiva resulta nodal porque permite abordar el modo en que el dispositivo de la invención, actualizado en la figura del fantasma, produce sujetos y objetos imaginarios, a partir de la construcción de escenas imaginarias, para pensar la nación.

³³ Tomo la noción de dispositivo de Agamben, en su redefinición del concepto a partir de las reflexiones de Foucault: “Entonces, para otorgar una generalidad más grande a la clase de por sí vasta de los dispositivos de Foucault, llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar.” (2011: 257-258). Adapto esta amplia definición para caracterizar el funcionamiento de la imaginación en estos proyectos estéticos en cuanto funciona como sostén de una práctica estética, regulando las relaciones entre el lenguaje y lo representado, por un lado, y entre lo real y lo onírico, dentro del mundo imaginado.

³⁴ Me refiero a la nota 14 de su edición crítica de la novela, que es de la que se extraen todas las citas utilizadas en este trabajo. Cfr. nota 7 de este trabajo.

³⁵ Según Marechal glosa años más tarde en “Claves de *Adán Buenosayres*”, su intento estaría signado por imprimir al texto una dimensión metafísica, lo cual explicaría esta trasmutación de subjetividades dentro de un mismo personaje, la convivencia de la Solveig real y la “Celeste”, así como el simbolismo del viaje, que lo diferencia del experimento narrativo de Joyce en su *Ulises* (2008: 103- 119).

³⁶ En esta proclama del personaje, así como en otras que inundan la novela, resuena el programa esbozado por Borges en *El tamaño de mi esperanza*: “Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble” (2012: 110). “Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable...” (2012: 15).

³⁷ Aunque se detiene en otros procedimientos, de Navascués ha reconocido sagazmente esta coincidencia entre Borges y Marechal a la hora de elaborar un “proyecto mitificador de la ciudad” (2007: 111).

³⁸ Rose Corral, a partir de la indagación de un artículo de Marechal no tan estudiado, “El gaucho y la literatura rioplatense, publicado en *Martín Fierro* en 1926, muestra que el autor del *Adán* criticó el excesivo criollismo de Borges desde los años de juventud (2015: 98 y ss).

³⁹ Baste citar solo dos alusiones. La primera, la de los almacenes que sacian “la fatiga del caminante” (256), claro homenaje al dístico inicial del poema “Arrabal” de Borges: “El arrabal es el reflejo/ de la fatiga del viandante.” (1993: s/n). La segunda, la proclama de la voz del río que esgrime Adán, que concluye con esta entonación poética: “—El que no ha escuchado la voz del Río no comprenderá nunca la tristeza de Buenos Aires. ¡Es la tristeza del barro que pide un alma! ¡Es el idioma del Río!” (257). Cuando Zubieta analiza los “relatos de orígenes” en la novela, destaca tanto la elección de espacios fronterizos como la marcada intertextualidad con el Borges criollista de 1920-1930 (1995: 127 y ss.). Cabe destacar que esta crítica analiza la predilección por los espacios fronterizos como búsqueda para “encontrar la lengua del otro y las diferencias” (1995: 137, subrayado en el original).

⁴⁰ En un trabajo reciente, analizo la continuación de esta configuración de espacios fronterizos en los cuentos de *Ficciones*. Cfr. “Ficciones de la conjetura”.

⁴¹ Este tipo de indecibilidad es la que lleva a Hammerschmidt a hablar de “alegoría moderna” en la novela. La autora basa su análisis en la “pluralidad de estilos que se superponen sin que se tome posición por ninguno; y como constante alternancia e imbricación de visiones que provocan la inestabilidad ideológica de la obra” (2015: 2). Esta postura, superadora de la antinomia entre el poeta Adán y LM que

propone Gramuglio, permite entender tanto la ambigüedad de la mirada respecto de los intelectuales recién comentada, como el constante juego de parodia-homenaje dedicado al Borges criollista. En efecto, la crítica alemana apela al concepto de alegoría en el marco de la modernidad para dar cuenta de “la paradójica coexistencia de la añoranza de un paraíso perdido y la salutación de la disolución de un movimiento veloz en perpetuo porvenir. (2015: 2)

⁴² La tesis de Zubieta es justamente que el humor que distingue a la novela está tramado con el relato de identidad que sustenta la representación (1994: 99 y ss.).

⁴³ La más notoria disidencia con el programa borgeano reside en el sentido unitivo que Adán-Marechal deposita en la instancia del “Intelecto divino”: “—Nómbreme, por ejemplo, dos cosas que nada tengan que ver entre sí, y asócielas mediante un vínculo que sabemos imposible en la realidad. De primera intención, en esos dos nombres la inteligencia ve dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, anagógico...” (356). Además del “fervor” como sentimiento desencadenante de la voz poética, es posible encontrar otras estilizaciones homenaje de la sintaxis borgeana, deudora de este programa. Por ejemplo, en adjetivaciones producto de asociaciones inesperadas como como “pupitres unánimes” o “universal asombro” (442). María Rosa Loja ha analizado profundamente la relación entre ambas poéticas a partir de sus modos de concebir la metáfora y reconoce esta búsqueda de la “restauración de la unidad” como una diferencia esencial (1993: 73). Quiero señalar, no obstante, mi disenso con respecto a la “evolución” de la teoría borgeana de la metáfora, pues ya desde el “Prólogo” a *Fervor*, Borges manifiesta su preferencia por lo eficaz a lo insólito, base de la diferencia con la teoría marechaliana. De este modo, Borges ya insinúa en sus primeros escritos su incredulidad ante la posibilidad de lograr vínculos totalmente nuevos entre las cosas a partir de las asociaciones de conceptos.

⁴⁴ Cabe destacar que pienso que las alusiones a la vida como combate que se encuentran en la novela están desprovistas de un juicio de valor peyorativo. Simplemente se trata de describir un estado de la cultura, el cual David Viñas vinculó con dispositivos ideológicos que explicarían la búsqueda de armonía que serían meras intuiciones y coagularían recién a partir de 1955: “lo concreto y lo universal; Santos Vega y Homero; los rufianes de la calle Helguera y los preceptos de Aquinas. Pero, con todo, su esfuerzo de síntesis, en sus mayores dimensiones no pasa de ser una superposición: es el resultado de una propuesta mística de *unio*, ‘amorosa’ quiero decir, donde ‘sin violencia’ la cultura y las masas, América Latina y París, las novedades y lo tradicional, el lunfardo y lo clásico, nación y mundo, líder y pueblo se fundan.” (1971: 108) Siguiendo la línea de análisis aquí propuesta, señalo una vez más la importancia de la búsqueda de la unidad como inherente a la concepción de las entidades nación y pueblo. “Un dispositivo clásico en los relatos nacionales es la representación de ‘los muchos’ en ‘uno’. Esa individuación supone sintetizar opuestos, buscar uniformidades y síntesis.” (Funes, 2006: 138)

⁴⁵ Deleuze contrapone la idea de historia a la de devenir, en cuanto aquella sería incapaz de atender a las condiciones necesarias para crear algo nuevo (en línea)

NUDOS ENTRE IDENTIDAD Y OTREDAD. UNA LECTURA DE *EL SILENCIERO*

Por Jorge Bracamonte¹

Resumen

Este ensayo es sobre la cuestión de la interacción entre Identidad/Otredad en la novela *El silenciero* (1964), del escritor argentino Antonio Di Benedetto (1922-1986). Comenzamos el estudio desde las reflexiones de J.M. Coetzee y Arabella Kurtz acerca dos tipos de personalidades –la Esquizo-paranoide y la Depresiva- como dos extremos en el desarrollo de los humanos. Luego, focalizamos nuestro análisis en el problema del Otro y los otros –en clave psicoanalítica- en la fábula de la novela de Di Benedetto. Después de aquello, estudiamos temas como las interacciones entre el “Yo” y los otros en *El silenciero* y la paranoica percepción de la alteridad en el texto. Finalmente, tratamos el problema del lenguaje y los géneros discursivos, en relación con el tema de la Otredad y un posible enlace con las reflexiones iniciales del texto de Coetzee y Kurtz.

Palabras Clave: DI BENEDETTO- OTREDAD-IDENTIDAD-PSICOANÁLISIS-FILOSOFÍA

Abstract

This Essay is about the question of the interaction between Identity/Otherness in the novel *El silenciero* (1964), by the Argentine writer Antonio Di Benedetto (1922-1986). We begin the study from the reflections by J.M. Coetzee and Arabella Kurtz about two kinds of personalities –the Schizo-paranoids and the Depressives- as two extremes in the development of humans. Then, we focus our analysis in the problem of the Other and the others –in psychoanalytical keys- in the fable of Di Benedetto’s novel. After that, we study topics such as the interactions among the “Ego” and others in *El silenciero* and the paranoid perception of the Otherness in this text. Finally, we address the problem of language and discursive genres, its relation with the subject of Otherness and one possible link to the initial reflections of the text by Coetzee and Kurtz.

Keywords:

DI BENEDETTO- OTHERNESS-IDENTITY-PSYCHOANALYSIS- PHILOSOPHY

Señala la psicóloga Arabella Kurtz:

La posición esquizo-paranoide predomina durante los primeros meses de vida; es una etapa común a todos nosotros. El infante percibe a las otras personas como fragmentos, no como totalidades tridimensionales. En

¹ Doctor en Letras. Profesor Titular de Literatura Argentina III (Letras, FFyH, UNC) e Investigador de Carrera del CONICET. Dirige el Equipo “Identidad, otredad, género y escritura en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente. Parte II”, subsidiado por Secyt-UNC. jabracam@gmail.com. Recibido 09/05/17. Aprobado 27/06/17.

respuesta a una intensa sensación de amenaza externa, se ponen en marcha diversas defensas psíquicas. La escisión y la proyección sirven para que el niño se libere de sentimientos ambivalentes: de ese modo ordena las cosas del mundo –personas y objetos- en términos relativamente simples, en blanco y negro, y no reconoce como propios los sentimientos negativos, que atribuye a otras personas.

Y esta autora continúa:

De suerte que a menudo actúa una especie de superyó primitivo, que resulta de la proyección de las frustraciones y el odio, que el niño ubica en el Otro en lugar de concebirlas como un aspecto del yo. Ese Otro se vuelve cada vez más ajeno y amenazador y es representado internamente de esa manera. De ese estado mental surgen los monstruos y los cucos; la persona paranoide es alguien que vive toda su vida bajo la influencia de esas figuras persecutorias.

Y luego agrega:

En circunstancias favorables, la evolución hacia la posición depresiva se inicia en la segunda mitad del primer año de vida. Se caracteriza por la representación interna de los otros significativos como totalidades tridimensionales, como objetos constituidos por distintas partes, algunas de las cuales suscitan sentimientos de frustración y odio, mientras que otras despiertan sentimientos de gratificación y amor. El niño ya no puede dividir el mundo en términos simples y experimenta los complejos sentimientos ambivalentes que suscitan las relaciones con otras personas como algo que emerge del yo, en lugar de librarse defensivamente de ellos proyectándolos en los objetos externos. (Kurtz en Coetzee y Kurtz, 2015: 81-82)

Para afirmar en tono de conclusión general: “No dominamos este tipo de pensamientos de una vez para siempre; las oscilaciones entre las dos posiciones que he descrito forman parte integral de la vida” (Kurtz en Coetzee y Kurtz, 2015: 83)

Pedimos, por favor, que se nos excuse por las extensas citas anteriores con que hemos iniciado este escrito. Pero, por cierto, nos ha resultado interesante comenzar con dichas reflexiones para aquello que proponemos pensar a continuación. No tanto porque pretendamos dar por sentado, o caso contrario discutir, lo que afirma Kurtz en aquella conversación con J.M. Coetzee. Antes bien, nos ha parecido interesante arrancar por aquello debido a que esos abarcadores “tipos de pensamiento”, posiciones entre las que oscila la “parte integral” de la vida de los sujetos, podrían dar pie para posteriores consideraciones acerca del sujeto central que configura la novela *El silenciero* (1964), de Antonio Di Benedetto (1922-1986). Decimos bien, dar pie; pues –vale aclararlo- no pensamos aquel personaje –el protagonista narrador cuya voz organiza el relato y cuyo nombre no conocemos - como caso clínico. Los pensamos, sí, como personaje o actor ficcional, en interacción con otros, cuyo despliegue en las puestas en escenas textuales nos permite trazar diálogos con ciertas consideraciones psicoanalíticas y filosóficas, y desde allí, incluso, pensar desde lugares diferentes lo histórico. Nuestros interrogantes, y propuesta de lectura, giran en torno a las cuestiones de las identidades, los procesos de

identificación, y su interacción con las configuraciones de otredades en dicha narración, pensado esto desde aquellos actores y tramas.

La novela, y la poética que la sustenta, se nos ocurren muy sugestivas para los interrogantes y propuesta de lectura aquí ensayados. Las mismas son emergentes de un momento cultural en que los cruces entre lo literario y lo filosófico, lo literario y lo psicológico, adquieren una gran riqueza y diversidad de líneas y manifestaciones. En particular esto se aprecia de manera más –si queremos- ostensible en la abundante escritura –y específicamente narrativa o prosa en general- neovanguardista y experimental que, en Argentina, se vuelve más visible desde la aparición de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar pero que luego adquiere otras manifestaciones a veces muy diferentes y hasta ruptoras con la novela de Cortázar. Pero en esta ocasión no elegimos examinar aquellos cruces, con foco en el diálogo y dialéctica entre identidad-otredad, en los textos argentinos más experimentales y neovanguardistas de los '60 y '70. Escogemos esta obra –*El silenciero*- que antes bien remite, en todo caso, a transformaciones previas de los realismos en la poética de su autor, para devenir casi simultáneamente un proyecto moderadamente experimental –según ya especificaremos-. Nos parece un campo interesante, para examinar aquel nudo identidad-otredad, el de esta singular poética y, más específicamente, el de esta novela peculiarmente realista y a la vez deliberadamente filosófica –según ya también especificaremos-, sobre todo porque permite partir en sus efectos miméticos de una inevitable ilusión a nivel de los personajes o actores ficcionales y fábulas y tramas, para poner en escena luego posibles transformaciones en juego de los aspectos de identidades y otredades que se abren, de manera verosímil, tanto hacia los órdenes subjetivos donde se puede examinar aquel nudo como hacia los objetivos, incluidos en particular lo social e histórico –pero sin resultar esta novela de estética predominantemente social e historicista-. Además, a partir de lo señalado, y precisamente por esos rasgos singulares, al trazar exámenes e interpretaciones en torno a los enlaces identidades-otredades, podremos dejar esbozada una distinción, atada a los anteriores enlaces, entre verdades subjetivas y verdades objetivas, un aspecto que nos resulta relevante si bien pensándolo aquí, por supuesto, solamente en vinculación a ese nudo identidad/otredad y de la mano de considerarlo en relación a lo ficcional en el espacio literario.

La amenaza de lo Otro y una absurda invasión del yo

Podríamos presumir que la presencia y exploración de los otros, en la poética de Antonio Di Benedetto, no parece de un carácter tan constitutivo como lo resulta en otras poéticas, tales las de Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Julio Cortázar o Ricardo Piglia. Ya lo hemos señalado en otros trabajos: si bien la cuestión de los otros siempre puede resultar relevante en toda literatura, hay poéticas donde dicha cuestión actúa como un principio constitutivo de las mismas –tales los casos enumerados- y no como algo sólo contingente (Bracamonte en Bracamonte y Marengo, 2014: 26-27; Bracamonte en Romero, 2015: 145-167). Pero aquel parecer inicial sobre la poética de Di Benedetto, puede transformarse a medida que se explora y revisa su obra. Ya en *El pentágono* (1953) y sobre todo en *Zama* (1956), la cuestión de los otros es crítica, problemática, sobre todo en esa incapacidad que manifiesta Diego de Zama de poder contactarse realmente –en lo físico, pero también en una comunicación y en un diálogo- con los otros que es a su vez una dificultad de encontrarse consigo mismo. Aquella cuestión resulta una constante en la narrativa dibenedettiana, también apreciable en numerosos cuentos, como ocurre con la relevancia del malentendido entre el empleado

del ferrocarril y los habitantes del paraje rural en “El juicio de Dios” o entre el padre y el hijo en “Enroscado” (en *Cuentos claros* de 1957), pero que llega a una perturbadora plasmación artística en su novela *El silenciero* (1964), complementándose con la posterior *Los suicidas* (1969). Aquí centramos nuestra reflexión en *El silenciero* –tomando como referencia su versión corregida y aumentada por el autor en 1975–, porque posiblemente en la misma el asunto del Otro y los otros adquiera una cima y aporte detalles para pensar que, de una manera diferente a Borges, Cortázar, Marechal y Piglia –por citar solamente los casos emblemáticos ya mencionados–, asimismo en la poética dibenedettiana aquel asunto resulta decisivo, si bien quizá de una manera más oblicua que en las otras poéticas.

Un conveniente punto de partida es postular que en *El silenciero* podría distinguirse entre aquel Otro –que aquí se configura amenazante– y los otros y otras diversos con los que interactúa el protagonista –amenazadores en algunos casos, amistosos en otros, indiferentes en otras circunstancias–. Ese Otro, que nos hace pensar en el Otro simbólico que Jacques Lacan señala como el significante fundante del Yo, del Ego, aparece en esta novela metonimizado en parte en el ruido, la constante e intolerable amenaza que signa las peripecias del protagonista, quien otorga voz y perspectiva central –aunque no exclusiva– al relato. Y es que ese ruido, ese significante, lo ha constituido desde su infancia y proviene en el presente narrado a la vez de su interior: “Es la herrería. Mi niñez la identifica y mi yo adulto la incorpora al cuadro lógico del pueblo elemental./ Fragua y fuelle, un yunque y sus martillos... Mi desconsuelo.” (Di Benedetto, 2007: 107). Reiteraremos esta observación, relevante para esta lectura.

Es esta presencia ominosa de ese Otro la que va a ir alterando, desde el inicio pero con consecuencias en principio insospechadas, las relaciones que ese protagonista –cuyo nombre, como ya dijimos, nunca sabemos– traza con los otros y las otras concretos, siendo relaciones interferidas, perturbadas, incluso fracasadas por aquella alteración.

Desde el comienzo de la novela se aprecia la coexistencia entre lo Otro y los otros, estos abarcados por aquella instancia simbólica. Se da cuando leemos: “La cancel da directamente al menguado patio de baldosas. Yo abro la cancel y encuentro del ruido.” (13). Así, durante el relato, la apertura de ese “Yo” hacia algo exterior estará signada, o mejor interferida, por el ruido. Uno de los pocos factores que, al menos en la parte I de la narración, parece atenuar el impacto de los ruidos, es la voz de la madre (el otro factor son los ruidos agradables, ciertos sonidos armónicos, como la música clásica o el llanto del bebé de Nina y el protagonista en la parte II). Pero en general, deviene una acentuación a lo largo del relato del impacto del ruido en ese sujeto, que así cada vez se sentirá y pensará más “menguado” ante lo Otro (vuelve a aparecer en esta narración ese adjetivo –“menguado”– tan distintivo de Di Benedetto, ya en *Zama* ya aquí, y que alude no sólo a una condición de los objetos sino sobre todo a un efecto de deterioro, de restricción contra la voluntad –o a pesar de la voluntad– de los sujetos ante las circunstancias existenciales).

De esta manera la secuencia que va desde el ruido del motor, a la focalización del taller del fondo de la casa como un espacio de sujetos amenazantes, hasta las gestiones que el “silenciero” comienza a realizar –con poco apoyo de los otros, sus vecinos– para hacer cerrar dicho taller, y que define en gran medida la parte I de la novela, indica esa percepción e intelección atroz del Mundo por parte de ese sujeto –donde lo Otro es un gran ruido con el que viene confrontado desde su propia genealogía de sujeto–, que a la

vez tiene como correlato que sus sucesivas o simultáneas relaciones con los otros y otras se marca por una decisiva tensión entre lo más hospitalario/lo más hostil, tendiendo a prevalecer el segundo polo, el de la hostilidad (Barei en Barei y Leunda, 2008: 11). Por lo cual, podríamos decir que en este relato las relaciones con los otros jamás pueden permanecer en la indiferencia, y en cambio se da esa constante tensión entre la subjetividad del protagonista y su interacción positiva o negativa con los otros, condicionada por aquello del mundo –pero que también está en él, en su propia constitución- que define el sentido y tono de aquella interacción.

Por ello, en este camino, se da la importancia de los aliados en esa confrontación con el ruido del mundo por parte de la voz-protagonista: su madre, Besarión, el periodista Reato, finalmente –junto a la casi constante presencia de Besarión- Nina.

Con Nina, tras el primer intento de acercamiento amoroso con Leila, se explora –a través de las paradojas y opacidad desde las cuales narra la voz-protagonista- lo amoroso conyugal en las relaciones con los otros. Y hasta en ello se aprecia la permanente tensión de la subjetividad del “silenciero” con ese mundo ominoso, intimidatorio. Las restricciones de ese mundo lo tensionan hacia la autorrestricción, evidentes en sus dificultades de llegar a Leila, pero que lo llevarán a pasar de la amistad al amor conyugal con Nina. A su vez, con Besarión, la relación expone la posibilidad de la amistad con el otro, casi llegando por momentos a encontrar en ese otro un otro-yo (incluso, como ha observado Jimena Néspolo, esto alcanza una suma ambigüedad en la parte II cuando, por momentos, queda indecible si Besarión en efecto ha sido y es un otro o básicamente ha sido y es una proyección de ese “Yo”). Finalmente, está la relación de alianza coyuntural con el periodista Reato, a quien proveerá los materiales para la sección periodística “Chasquidos de látigos” que luego permitirán a Reato obtener un cargo de concejal en la ciudad. Decimos bien, una alianza o amistad coyuntural, que luego se desarmará, y que posteriormente deviene rencor –ruptura de amistad, enemistad evidente- del protagonista contra el oportunista Reato. La relación con Reato es relevante en la medida que a partir de lo que ocurre en torno a la misma se introduce lo histórico y político en el relato, entendido lo histórico como un sistema que amenaza al sujeto y lo político como una apreciación y crítica al funcionamiento imperfecto de las instituciones de la sociedad –al menos como un funcionamiento imperfecto para proteger a un individuo que se siente amenazado ante lo posiblemente indeseable del avance moderno de esa misma sociedad-. Es aquello que desde el inicio de la novela aparece cifrado en su advertencia, y que por cierto es un código hermenéutico global según el cual asimismo resulta inevitable leerla: “*De haber ocurrido, esta historia supuesta pudo darse en alguna ciudad de América Latina, a partir de la posguerra tardía (el año 50 y su después resultan admisibles)*” (Di Benedetto, 2007: 12; cursivas del original)

La amenaza de los otros y de lo Otro, ese nudo donde en *El silenciero* se juega la tensión entre identidad (“menguada”)/otredad, se abre de esta manera a una diversidad de aspectos sobre los cuales reflexionar. Ya aludimos a lo histórico y a lo político, pero puede reconocerse que son los aspectos filosóficos y psicológicos aquellos que permiten una consideración más interesante de aquel nudo, porque además ayudan a comprender mejor esa opacidad del sujeto que la novela pone en escena con una escritura de disposición sintáctica tendiente a la transparencia.

Tomemos, en primer lugar, el aspecto filosófico, y lo pensemos desde el adentro del texto. Obsérvese que al finalizar la parte I, al casarse con Nina, huyen hacia un pueblo alejado de la ciudad donde ha transcurrido la acción hasta el momento. Cree

reencontrar ese silencio “primordial” –de ideal vientre materno- que anhela. Pero resultará imposible. Allí, como ya señalamos, descubre que su horror al ruido lo ha constituido en su arqueología de sujeto. Vale la pena reiterar la cita: “Es la herrería. Mi niñez la identifica y mi yo adulto la incorpora al cuadro lógico del pueblo elemental./ Fragua y fuelle, un yunque y sus martillos... Mi desconsuelo.” Esto a la vez lleva a la comprensión del salto temporal de tres años entre lo narrado en la parte I y lo narrado en la II, y del nomadismo que marca dicho tiempo y lo que ocurre en la última parte novelesca, entre la sucesión de alquileres y compra de la casa, todo cada vez más condicionado por lo que el “Yo” siente como la constante persecución del ruido. Es en ese momento donde ese “Yo” encuentra en la lectura del breve ensayo de Arthur Schopenhauer titulado “Sobre ruido y barullo” aquellos argumentos que le permiten no sólo comprender, sino sobre todo sostener su posición (Schopenhauer, 2009: 655-658). Esta instancia resulta crucial no solamente para la novela, sino asimismo para la posibilidad reflexiva sobre aquella tensión identidad/otredad sobre la cual este texto se focaliza. Indica un instante donde este sujeto puede intentar una comprensión de su sufrimiento y reacción ante el mundo encontrándose en otros textos, otras letras, diferentes argumentaciones que lo incluyen porque, resulta pertinente postular, en esa instancia de la letra puede leer, como en un espejo, su propio inconsciente.

La lectura de esta página (*la voz del protagonista se refiere a la de Schopenhauer, a la que antes parcialmente ha citado en su relato*) me produjo un estado de ánimo melancólico, porque me filió entre los que pueden ser distraídos y perturbados, dio uno de los posibles motivos de la postergación reiterada de mi libro –que yo siempre atribuyo a la inestabilidad de mi vivienda- y me hizo notar la falta de un debido contrapeso, puesto que no puedo presumir de un espíritu eminente. (Di Benedetto, 2007: 118, nuestra aclaración en cursivas)

Texto que además le otorga, por lo pronto para sí mismo, una ubicación al menos imaginaria en el mundo –asumirse como un “espíritu” no “eminente”-. Este segmento de su relato, donde aparecen en parte materiales que constituyen la sección “Chasquidos de un látigo” que los lectores también podemos ver y donde se encuentran correlatos en la filosofía, la literatura, el cine o el relato clásico de su propia ubicación existencial, le permite construir una mínima intelección de dicha situación en el plano de las vivencias. Es en este momento de la novela donde podría reconocerse una articulación, un enlace entre esta representación mimética de este sujeto-voz-protagonista, entre su caracterización psicológica que leemos, y lo conceptual, lo filosófico que se incorpora al texto, pero desde el interior, desde el adentro del texto, desde las propias reflexiones de ese protagonista, que a su vez que se tocan con otras reflexiones de otros personajes –Besarión, Reato- confluyen o difieren con las mismas –pero siempre centradas en el obsesivo motivo de todo el relato: los ruidos-.

Hemos señalado en otra parte el diálogo oblicuo y decisivo que la escritura de Di Benedetto sostiene –desde el relato, desde la ficción- con la filosofía, en particular con las corrientes existencialistas (Bracamonte, 2015). También puede afirmarse algo similar respecto a su diálogo, desde lo que relata, con el psicoanálisis, en particular con el freudiano. Pero en este sentido resulta importante subrayar que no por esto su narrativa es “de tesis”, en el sentido de que ciertas ideas previas provenientes de la filosofía o el psicoanálisis busquen luego ser representadas en la narración ficticia.

Es por argumentos como los sugeridos que Jimena Néspolo habla de Di Benedetto como “escritor-filósofo”, en la acepción que esta denominación adquiere para filósofos existencialistas como Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Albert Camus, este último escritor y pensador clave –quizá paradigmático- para el escritor mendocino. Precisamente, en el sentido que Albert Camus entiende al “escritor-filósofo” es que se puede comprender cómo Di Benedetto practica la relación entre escritura y pensamiento. Dice Camus:

Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Así lo son Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka, para no citar más que algunos (...) Pero, justamente, el hecho de que hayan preferido escribir con imágenes más que con razonamientos revela cierto pensamiento que les es común, convencidos de la inutilidad de todo principio de explicación y del mensaje docente de la apariencia sensible. Consideran que la obra es al mismo tiempo un fin y un principio. Es el resultado de una filosofía con frecuencia inexpresada, su ilustración y su coronamiento (Camus, 1975 (1953): 110-111).

Es la idea de pensamiento con imágenes, en desarrollo desde la misma narración, aquella que, postulamos, podemos observar que logra con plasticidad mimética a la vez que versatilidad conceptual, reflexiva, esta novela dibenedettiana, un rasgo que no resulta exclusivo de *El silenciero*, sino que igualmente puede apreciarse de manera similar en *Los suicidas*.

Pero lo apuntado asimismo refuerza otro aspecto interesante para el tema de este ensayo. Aquella plasticidad mimética conjugada con esa versatilidad conceptual, reflexiva, notable desde el mismo interior del texto, surgida de la diégesis del relato, posibilita comprender en *El silenciero* aquel enlace entre lo psicológico en constante crisis apreciable en las conductas y acciones del actor ficcional-voz-protagonista y las miradas filosóficas que él mismo, otros personajes e incluso el lector –interpelado por lo que lee en el relato- construyen sobre su situación. El lector, tal como Reato, y sobre todo como Besarión, puede trazar conjeturas sobre la situación existencial de esa identidad en constante crisis; conjeturas que en el caso de Besarión ponen énfasis en lo metafísico –este personaje parece estar contagiado de una percepción heideggeriana de los otros y así interpreta al protagonista- de la percepción del ruido por parte del silenciero, pero para relacionarlo, a su vez, con lo psicológico:

Mucho antes, cuando vivía con mi madre, Besarión me hizo un diagnóstico: “Su aventura contra el ruido es metafísica”./ ¿Por qué lo dice?... No puedo entenderlo, no conozco una palabra de esa materia.”/ Pretendió estar al corriente: “Usted oye ruidos metafísicos”./ ¿Pero qué son, Besarión, los ruidos metafísicos?”/ Besarión dijo: “Los que alteran el ser” (...) No obstante, en aquella ocasión, Besarión o evolucionó de ideas o estaba trampeando, porque enseguida disminuyó la importancia de sus apreciaciones y cambió de argumento:/ “Su aventura es metafísica aunque resulte ajena a todo lo que sea filosófico, porque usted la teje, y especialmente en la cabeza, con sutiles elementos, a partir de nada.”/ Eso ya se parecía a desdén o incompreensión. Sin embargo, toleré que siguiera:/ “Pero está equivocado o agranda. Su trastorno es fisiológico o psíquico o nervioso. Fisiología, no metafísica.” (Di Benedetto, 2007; 175-176)

Besarión –exótico nombre inspirado en un antiguo anacoreta y en un Obispo de la Antigua Iglesia Ortodoxa de Constantinopla- ensaya diferentes miradas conectadas acerca de la reacción obsesiva-agresiva ante lo Otro del mundo que su amigo realiza al percibir esto como amenazante. Y en ese ensayar, enlaza esos aspectos –lo filosófico, lo psicológico- que tan relevantes nos resultan desde esta novela.

La posibilidad de reflexionar sobre la tensión entre identidad/otredad en *El silenciero* se da entre esa representación de lo psicológico y las miradas que lo filosófico vuelve sobre ello, desde el adentro textual. Las otredades, lo Otro, según lo que hemos apuntado al inicio, surge como un problema muy interesante de pensar, en un primer movimiento, en diálogo con el psicoanálisis: *El silenciero*, a pesar de su prosa tan sugestivamente transparente, pone en escena la opacidad del sujeto; opacidad en primer lugar problemática para sí mismo. Pero además desde allí dialoga con posibles marcos filosóficos, que se interrogan sobre todo por lo existencial. Sugiere, a su vez, una “arqueología” de ese sujeto y su construcción en definitiva paranoica del mundo, de la percepción de lo Otro y los otros (Bracamonte, 2016; Ricoeur, 1990).

Lo curioso es que, aun cuando las reflexiones de Kurt y Coetzee apuntadas al comienzo de este ensayo no surgen bajo la invocación de Lacan sino de Melanie Klein – dos teorías psicoanalíticas diferenciadas y que incluso polemizan entre sí-, lo antes apuntado podría complementarse en nuestra meditación sobre esta novela con aquello que, extensamente, citamos al comienzo. La voz del protagonista de la novela oscila entre aquellas dos actitudes aludidas allá por Kurtz. Lo melancólico, lo depresivo, contrarresta en la identidad en crisis puesta en escena en *El silenciero* sus tendencias esquizo-paranoides, hacia las cuales a su vez deviene al percibir ese mundo ominoso manifiesto amenazante y opresivo por ese ruido que no lo deja retornar al “silencio” primordial que de modo explícito evoca –y del cual, en el presente narrado, le cuesta tanto despegarse, como de hecho le cuesta alejarse de su madre-.

Descentramientos del sujeto, descentramientos en el texto

De manera relevante para la innovación en el desarrollo de la novelística argentina entre las décadas de 1960 y 1970, las novelas medianas o breves en extensión de Antonio Di Benedetto se caracterizan por desarrollar una sigilosa explosión –que en su reverso es una implosión- del discurso mimético, sin renunciar a elementos básicos constituyentes de este, sobre todo retomar lo referencial de ciertas realidades objetivas o externas reconocibles y transformarlas mediante un intenso trabajo de superposición de perspectivas y puntos de vista que vuelven “extrañado”, con una configuración novedosa, aquello referencial. Por esto aludíamos, al principio de este escrito, a que esta estética puede entenderse como moderadamente experimental.

Hemos advertido sobre lo interesante de razonar acerca de lo anterior desde el adentro textual. Nos parece provocador y productivo reflexionar en relación a aquellas cuestiones, desde dicha óptica, porque además así podemos descentrar un texto que, en apariencia, genera de manera particular un efecto centrado en/desde lo mimético. En otras palabras, es muy difícil descentrar ese efecto de enunciación de la voz que organiza el relato; pero para volver a focalizar la cuestión en la interacción entre Lo Mismo/Lo Otro desde esa voz que enuncia, resulta imprescindible revisar este texto desde otros posibles ángulos.

Podría postularse que hay ciertos momentos cruciales donde en *El silenciero* se observa aquello. Se agudiza ese descentramiento sobre todo al comienzo de la parte II,

cuando ya no solamente se leen los diálogos que la voz-protagonista tiene con los otros y las otras, sino también cuando surge la lectura del texto de Schopenhauer que, de por sí, muestra al protagonista algo de su propio reflejo interior; si bien resulta un reflejo que parece de un espejo o bien cóncavo o bien convexo, con algún *plus* de deformación de su propia imagen. Pero como sea y como antes sugerimos, se lee ese momento como una instancia textual donde su subjetividad trastornada por el ruido, y el lenguaje e imagen que le dan forma, convergen con la instancia de la letra del texto del filósofo alemán. La expresión “Vine a encontrar a Schopenhauer de mi lado” (118) muestra que allí el protagonista encuentra una legitimación a sus reacciones desde su interior ante el mundo. Pero también allí, en esa escritura que lee, se comienza a encontrar en parte a sí mismo; en esa letra se encuentra con parte de su consciencia y sobre todo con fragmentos de su inconsciente, que comienzan a explicarle –en primer lugar para sí mismo- aquellas reacciones. Sin haberlo sabido, aquel texto de Schopenhauer lo filia “entre los que pueden ser distraídos y perturbados” y por esto queda sumergido en ese “estado de ánimo melancólico”.

La novela familiar del neurótico, según la conceptualización freudiana, aparece en esta novela puesta en escena de escritura, y en sus dilemas, en este pasaje. Así como, más allá de lo anterior y de modo correlativo, desde la ficción misma leemos el “Complejo de Edipo”, definido desde el principio por los vínculos simbólicos entre el Silenciero, su madre, la figura paterna ausente y sus lábiles sustitutos, como la fugaz presencia de su tío, al principio; vínculos cuya lógica luego circula, por cierto transformada, en el resto del relato (Masotta, 2015: 27-49). Además, de hecho, la voz del protagonista se asume como la identidad de un escritor novel, que desea comenzar a escribir. Lo subrayamos: aquella lectura del pasaje de Schopenhauer también, simultáneamente a producirle aquel estado de ánimo melancólico, le “dio unos de los posibles motivos de la postergación reiterada de mi libro –que yo siempre atribuyo a la inestabilidad de mi vivienda- y me hizo notar la falta de un debido contrapeso...” (118). Como sabemos, hasta ese momento ha estado empeñado, infructuosamente, en escribir esa novela “El techo”. Pero decide cambiar esta ambición escritural, que luego explicita:

Mi casa termina cerca, no es profunda (...) Mi piecita de estar solo –torre impensada- cabalga el edificio. *He forrado el interior de libros. Aguardo de nuevo su contagio. Lo que tengo adentro requiere de lenta infiltración./ Revivirá./ Quizás no debería hacer el aprendizaje con “El techo” (o como al final lo llame), sino reservar el asunto para mi labor de madurez./ Antes podría escribir una novela menos responsable, que adiestre mi estilo y me active la imaginación. Una novela policial, posiblemente./* (140, nuestros subrayados)

El pasaje resulta sugestivo. Desde comenzar a sentirse ahora forrado de escrituras interiormente –tras el efecto de haberse encontrado con letras donde ha (re)encontrado su (in)consciente-, hasta la decisión de modificar su programa, su proyecto de novela, de escritura. Las letras pueden manifestar de una manera más pronunciada a este sujeto, ya que funcionan como un forro que permite expresar de alguna manera “el interior”, su interior. Y es desde este punto donde, a la vez, ese sujeto decide cambiar de novela a escribir, con la cual realizar su aprendizaje. Antes, cuando por primera vez había leído la cita de Schopenhauer, había llegado a la conclusión de que era el ruido, y no las mudanzas, la razón de la “postergación reiterada” (118) de su libro. Y resulta llamativo

el uso de la expresión “novela menos responsable” –por novela de género policial-, precisamente por las consecuencias de la respuesta –pensemos en la resonancia de “respuesta” en la filosofía existencialista, en tanto réplica ante una situación concreta que trae consecuencias- que luego el sujeto realiza inspirado, de allí en más, en leer y escribir casi todo lo que le sucede con una mirada policial hacia el entorno.

Como decimos, en estas secuencias de la parte II, se agudiza aquel descentramiento del sujeto desde lo textual en la superficie novelesca. Y este descentramiento se produce tanto con efectos hacia afuera como hacia su interior. Ese hacia afuera lo notamos porque a partir de aquel hallazgo de la cita schopenhaueriana, buscará gestionar efectos, si bien indirectos, en la esfera pública; proveyendo de materiales al periodista Reato para que publique aquella sección de cuestionamiento al ruido, en particular moderno, titulada “Chasquidos de látigos”. La aparición de dicha sección periodística, que en parte leemos, muestra miradas tanto del protagonista como de Reato y otros, en torno al tema que angustia al Silenciero: “(Reato) Agregó una fantasía propia, sobre Schopenhauer en la segunda mitad del siglo XX...” (fantasía de Reato a la vez inspirada en una famosa escena de la vida de Nietzsche) (119). Y además “Chasquidos de látigos” combina fantasías, alegorías y relatos populares y tradicionales, notas periodísticas y comentarios sobre un film, sugiriendo que a partir de aquella lectura schopenhaueriana del protagonista se reactiva la reacción de lo imaginario por parte del protagonista –y otros a partir de él- que comienza a incidir aún más en la realidad (Reato logra el cargo de concejal y el protagonista cada vez actúa de manera más directa, culminando esto, a nivel diegético, en el final del relato).

Y hacia el interior del sujeto protagonista, pero que luego a su vez se vuelve hacia el afuera –que se pone en escena en la historia contada-, aparece sobre todo el efecto de comenzar a explorar lo real como una investigación policial, a partir de su opción de practicar el género policial.

Hacer tropezar ciertas recetas de las novelas policiales. En estas, el autor sabe quién es el asesino, solo que hasta el final se lo esconde a la policía y al lector, y además les pone datos falsos para despistarlos./ Mi novela tendría un crimen y varios sospechosos, pero yo mismo –el autor- ignoraría quién es el criminal. De este modo, el libro estaría en condiciones de prolongarse indefinidamente, hasta que el crimen narrado cayera en el olvido./ O bien tendría uno de estos dos finales... (141)

Y a continuación brinda no solamente dos, sino tres finales posibles de esa novela, que a su vez podrían ser aplicados al desenlace de esta misma novela de Di Benedetto que leemos, y que se caracterizan como posibilidades de lógica narrativa basadas en gran medida en los roles que pueden tener para el logro de ese final tanto la participación del autor como del lector en resolver el enigma. Este momento entonces parece, por un lado, poner en escena ese género de escritura –el policial- que el protagonista invoca que va a ejercer escribiendo. Por otra parte, dicho pasaje sugiere un rasgo de novela que experimenta, tenuemente desde su trabajo mimético, con un rol, una participación muy activa del autor y el lector, en cierta colaboración para lograr el texto –en este caso sería una novela policial aludida en la historia novelesca que juega con sus posibilidades de lógica narrativa, tal como ya había practicado en Argentina Alberto Vanasco desde *Sin embargo Juan vivía* (1947) o como también practican escritores contemporáneos afines a Di Benedetto como Alain Robbe-Grillet-. Este rasgo

de novela policial de experimentación lógica con posibilidades de acciones, anticipa a su vez, en espejo, el tipo de final que caracteriza a la misma novela *El silenciero*.

Como sugerimos, el descentramiento del sujeto, entre una lectura que ata lo psicoanalítico con lo filosófico y que se aprecia en torno a la voz del protagonista de la novela, se percibe desde nuestro examen e interpretación desde este descentramiento textual, puesto en escena desde el mismo adentro del texto, donde se articulan lo que se narra y cómo se narra en la historia novelesca. A su vez, en particular en esta segunda parte, será lo policial uno de los elementos que enlazan el adentro textual con las configuraciones de mundo a las cuales esta novela pretende aludir. Lo policial es el marco, de género y de modalidad discursiva, que vincula aquella subjetividad depresiva-agresiva-paranoica que parece ser figurada en el protagonista y el universo asfixiante en el cual se mueve, con ciertas visiones y marcos de mundo a los cuales aquello aludiría.

Sobre los condicionantes para las relaciones con los otros

Al mismo tiempo la pequeña y excéntrica narración policial –la cual manifiesta el nuevo descentramiento del sujeto al cual aludimos-, lo va a llevar desde la novela de género que quiere escribir a pensar su realidad desde allí.

Pero también para mi novela policial carezco de experiencia. Si decido hacerla antes de escribir “El techo”, tendré que elegir un sujeto de la realidad como posible víctima y suponerme yo el homicida. En esa forma, estudiándolo y estudiándome, podría ir construyendo el libro./ La víctima, tal vez, podría ser el mono (142)

Donde ese “mono” aludido amplía los posibles alcances de otros seres a los que podría afectar su acción homicida –la reverberación ontológica va y vuelve en esta narración-. Pero además, y es lo más importante, marca que lo policial, pensado previamente como un género literario a practicar, pasa a ser más viable como forma, como modo posible de actuar sobre otros sujetos de la realidad (ya hemos insistido en que por más que en la novela se diga “la realidad”, las variaciones de perspectivas hacen que la misma tenga varias posibilidades, que sean relativas durante el relato). Dice el protagonista: “Podría matar –en mi novela policial anterior “al techo”- al presidente del Club./ Pero sólo entornarían la puerta unas cuarenta y ocho horas y cancelarían el primer baile, no el segundo, que se haría con el motivo adicional de festejar al nuevo presidente” (152); donde además del delito en la vida real de la novela que se proyecta – en ese momento imaginariamente-, se observa ese tono de comedia que de modo simultáneo atenúa el clima de lograda tensión asfixiante que signa ese último tramo. Allí lo policial deviene narración paranoica, o “ficción paranoica”, que según Piglia no sería sólo una manera de leer el relato policial en un mundo contemporáneo tan concentracionario sino que ese mismo carácter habría estado en el origen del género, nacido en tensión con la presencia supuestamente amenazante de las multitudes en la vida cotidiana: “Por eso yo llamo “ficción paranoica” al estado del género y también a su origen. No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino de hablar de un tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa.” (Piglia, 2015: 174)

Por cierto, no usamos criterios psiquiátricos. Sino de diálogo desde lo literario y desde la crítica con ciertos aportes diversos del psicoanálisis. Pero allí en la ficción paranoica, y a propósito de *El silenciero*, encontramos ciertos nudos entre identidades (menguadas)/ otredades de aquellas relaciones de nuestro título. Lo señalado por Piglia, y pensado desde esta novela, es lo que entra en tensión con esa modernidad tan crítica y paradójica que configura la narración –donde el ruido es una metonimia de la misma, pero también el logro de los vuelos espaciales que el protagonista valora positivamente- y que quizá se encontraría condensada en el marco que la voz del escritor-narrador sintetiza en la advertencia que apertura la novela y que ya hemos citado.

Si bien es cierto que ya el Silenciero no ve el mundo y los otros sólo como negro y blanco, una cosa o la otra de manera taxativa, tampoco deja de ser cierto que, retomando lo citado al principio de este ensayo, para el Silenciero “Ese Otro se vuelve cada vez más ajeno y amenazador y es representado internamente de esa manera. De ese estado mental surgen los monstruos y los cucos; la persona paranoide es alguien que vive toda su vida bajo la influencia de esas figuras persecutorias” (Kurtz en Coetzee y Kurtz, 2015: 81-82). En este caso, uno podría abordarlo desde las diferentes entradas que ensayamos, en diálogo con el psicoanálisis, y de todas formas ese Otro aparece con esa configuración simbólica –pensarlo desde Lacan nos ha permitido asimismo ver como ese Otro simbólico es un significante que se articula con la interioridad de esa voz-protagonista que, si bien por un lado es solamente un actor ficcional, en esto imaginario precisamente radica su gran valor para la presente meditación-. En todo caso, es la oscilación violenta entre aquellas posiciones, la esquizo-paranoide y la depresiva, lo que marca la configuración ficcional de aquel personaje. Pero incluso, si ensayáramos pensar dicho personaje en relación con los tipos libidinales que Freud conceptúa, veríamos que una vez más ese personaje, esa voz protagonista, desemboca quizá en cierta paranoia, ajustándose a la vez al tipo del Obsesivo, quien:

(...) se caracteriza por el predominio del *super-yo*, que se ha segregado del *yo* bajo elevada tensión. Las personas de este tipo se hallan minadas por la angustia ante la conciencia, en lugar del miedo a la pérdida del amor; exhiben, por así decirlo, una dependencia interna en vez de la externa; despliegan alto grado de autonomía y socialmente son los verdaderos portadores de la cultura, con orientación predominantemente conservadora (1987: 116)

Reflexionar en diálogo con el psicoanálisis nos permite entonces, inclusive, apreciar aún más el profundo alcance que adquiere en esta novela lo policial, entendido esto aquí más bien como esa “ficción paranoica” según el término utilizado por Piglia. Así avanzamos en describir esos nudos que enlazarían en tensión esa identidad, que parece estar sobre el vacío y que por ello no deja de estar “menguada” –es decir acobardada, vuelta o tendiente a lo insignificante-, y la configuración de los otros a partir de ese Otro que parece menguar, constantemente, esa identificación siempre sobre el vacío.

No es casual que cuando Besarión le cuenta al protagonista de sus búsquedas por Europa –si bien ya estamos aquí en la Parte de la novela donde con ambivalencia podemos pensar que Besarión puede ser tanto un otro o bien un otro yo del protagonista-, y de que tenía expectativas de que un tal Ludwig Lücke le diera “signo, señal” para las mismas, termina diciéndole que nunca encontró al tal Lücke y que: “No.

Nunca lo vi. Aprendí una cantidad de palabras alemanas: *Lücke* significa *vacío*” (145). Con lo cual, si ese otro además es un otro yo –si Besarión no es otro que el mismo Silenciero-, siempre está el hecho de que la búsqueda en definitiva llega al vacío, está siempre en el vacío. El vacío es aquello en lo que se asienta esa angustia del Silenciero ante el mundo, pero el vacío es también aquello a lo que inevitablemente pareciera llegar. Una situación paradójica y absurda, que el relato pone en escena, en diálogo con lo apuntado en términos psicológicos, pero también si lo hacemos conversar con lo filosófico –recordemos lo sugerido sobre la reelaboración de Camus y los existencialismos desde este texto- y aún si lo ponemos en diálogo con el gran marco histórico-cultural trazado desde la “Advertencia” de la novela.

Lo cual –nos referimos a lo señalado sobre el “vacío”- asimismo se torna más complejo, y rico para nuestra reflexión, si agregamos que *Lücke* también significa “hueco”, “laguna”, “hiato”. Y que “hiato” es una interrupción en el espacio y el tiempo, y un encuentro de dos vocales contiguas que no forman diptongo, y por tanto, van en sílabas separadas. Así, esto último es un “encuentro” que tiene un “hueco”, una separación, una interrupción, con lo cual vuelve a comprenderse el círculo “interrumpido” de identidades: Si el Silenciero es Besarión, y Besarión se encuentra con el vacío, hay una interrupción entre el Silenciero y Besarión aun siendo los mismos. O incluso si lo que pareciera ocurrir es un devenir de un encuentro entre una identidad en proceso y una otredad igualmente en proceso: el Silenciero no es Besarión, pero Besarión se encuentra con el vacío, por lo cual también hay una interrupción que impide ese encuentro entre lo Mismo (el Silenciero) y ese otro (Besarión); ese otro, el más cercano posible, según el relato, a la voz-protagonista.

Puntos, instancias del texto, cuyo análisis e interpretación nos permiten proponer zonas desde las cuales reflexionar sobre la difícil tensión de las relaciones entre identidades/otredades según esta novela, donde predomina un marcado escepticismo sobre las reales posibilidades de encuentro con el otro, por lo pronto en el mundo de la modernidad que, como horizonte, configura la narración. Decimos “por lo pronto” porque no es sólo en la modernidad donde hay interferencias para ese encuentro hospitalario: la novela parece sugerir un escepticismo al respecto al menos en todo lugar y tiempo –desde el más lejano pasado al futuro- donde lo humano pueda intervenir y crear cultura. Sin dudas, al respecto, lo novelado sugiere una mirada que, desde las imágenes y palabras que plasman su económica y alusiva mimesis de un mundo reconocible, dialoga sobre aquello con lo psicológico, lo filosófico, lo histórico, para construir una verdad del sujeto, una fundada verdad subjetiva, en el mundo donde está caído en perpetua guerra, en una perpetua y difícil o casi imposible adaptación o adecuación. De aquí lo que señala Juan José Saer sobre esta obra:

El ruido introduce en el mundo el accidente, la asimetría, el sufrimiento. Para el narrador, lo que precede la creación del mundo, los atributos del Reposo, son la noche y el silencio, hacia lo que todo tiende otra vez, y “nuestros ruidosos años”, como diría Shakespeare, no son más que un paréntesis adverso, una interrupción dolorosa de lo estable (...) Pero el ruido también representa la mundanidad (...) e implica además una noción de comportamiento social irreflexivo casi programático, como forma de oposición o de postulación hiperafirmativa de sí, y hasta de imperativo generacional. La expresión “estar en el ruido”, que el narrador define como una consigna de la época, le atribuye al ruido la encarnación de lo óptimo, la

esencia positiva del existir, lo cual por carácter transitivo aportaría la justificación última del universo. Hay por lo tanto entre el narrador y el mundo una guerra de principios, un antagonismo orgánico, irreconciliable y extremo (Saer en Di Benedetto, 2016: 9)

Aquello caracterizado por Saer es, entre otras cosas, el lugar –y todo lugar puede ser a la vez múltiples tiempos- donde se ubica esa relación en tensión en la que nos hemos detenido atendiendo a algunos detalles. Porque en *El silenciero* aquella guerra de principios, “aquel antagonismo orgánico, irreconciliable y extremo”, en definitiva torna imposible, interfiere y perturba, que ese otro pueda advenir (Derrida, 2016: 13-66). Pero con ello no hace más que subrayarlo, sugerirlo como problema. De allí que su importancia, más allá de que pueda resultar oblicua, extremadamente sugerida, se vuelva simultáneamente capital para esta novela, y además indique que puede ser relevante para reflexionar sobre la poética del escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bracamonte, Jorge (2014) “Los unos y los otros: una manera de revisar el devenir de la narrativa argentina contemporánea”. En J. Bracamonte y M. Marengo (Directores), *Juego de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*, Alción Editora, Córdoba, pp. 11-44.
- (2015a) “Treinta años después, *Blanco nocturno*: otredades, experimentación y relato”. En J. Romero (Editora), *Las máquinas ficcionales de Ricardo Piglia*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 145-167.
- (2015) “Cuestiones existencialistas desde obras de Cortázar, Pla y Di Benedetto”. En *El hilo de la fábula*, quince, Revista del Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- (2016) “Narración histórica, memoria y arqueología del sujeto en *Río de las congojas*”. En Revista *Landa*. Revista de Núcleo Onetti de Estudios Literarios Latino-Americanos, Universidade Federal de Santa Catalina, Brasil. Vol. 5 Nro. 1.
- Camus, Albert (1975 (1951)) *El mito de Sísifo*, Losada, Buenos Aires.
- Coetzee, J.M. y Kurtz, Arabella (2015) *El buen relato. Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica*, El hilo de Ariadna, Buenos Aires.
- Derrida, Jacques (1989 (1967)) *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.
- Derrida, Jacques (2017 (1987, 1998, 2003)) *Psyché. Invenciones del otro*, La Cebra, Buenos Aires.
- Di Benedetto, Antonio (2007 (1964, 1975)) *El silenciero*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- (2016) *Zama. El silenciero. Los suicidas: Las novelas de la espera*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

- Freud, Sigmund (1987) *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Alianza Editorial, Madrid.
- Jameson, Fredric (1995) *Imaginario y simbólico en Lacan*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (2008) *El Seminario. Libro 16: De otro al otro*, Paidós, Buenos Aires.
- (2014) *Escritos 1*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2005) *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Masotta, Oscar (2016) *Lecturas de Psicoanálisis. Freud, Lacan*, Paidós, Buenos Aires.
- Néspolo, Jimena (2004) *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Piglia, Ricardo (2015) *La forma inicial*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- (2016) *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (1990) *Freud. Una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez, Siglo XXI, México.
- Santiago, Silviano (2015) *Derrida. Glosario*, Hilo Rojo Editores, 2015.

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO DEL ABSURDO EN ARGENTINA Y LA INCLUSIÓN DE ELEMENTOS ABSURDISTAS EN LA NARRATIVA DE ABELARDO CASTILLO

María Silvina Sánchez*

Resumen:

El siguiente trabajo tiene como objetivo describir y analizar la coyuntura histórica y política que enmarcó el advenimiento del Teatro del Absurdo en Argentina. La hipótesis sostiene, por un lado, que el mapa social argentino de los '50 y '60 posibilitó una recepción particular de la neovanguardia teatral europea y norteamericana, por parte de escritores y dramaturgos locales. En este contexto, entran en escena las primeras piezas teatrales de Abelardo Castillo, apelando a recursos, operaciones y temáticas propias del Teatro del Absurdo europeo. La segunda hipótesis alienta que la relación que Abelardo Castillo establece con el Teatro del Absurdo deviene de la vertiente existencialista en la que el absurdismo opera. A diferencia del resto de los dramaturgos que receptan el Teatro del Absurdo, el de Castillo es de corte netamente existencial, en su perspectiva sartreana. De este modo, el absurdo en la dramaturgia del autor opera como un doble dispositivo: por momentos el absurdo de la existencia se vuelve angustiante y asfixiante, en otros, esta dialéctica se invierte, convirtiéndose en humor hilarante y corrosivo.

Palabras clave: ABELARDO CASTILLO-ABSURDO-EXISTENCIALISMO-TEATRO DEL ABSURDO-NEOVANGUARDIA ARGENTINA

The aim of this work is to describe and analyze the historical and political scenario that surrounded the coming of the Theatre of the Absurd to Argentina. The first hypothesis holds the idea that the Argentinian social context of the 50's and 60's paved the way for the particular reception, by local writers and playwrights, of the European and American neo-avantgarde theatre. In this context, the first theatre plays by Abelardo Castillo entered the scene and they all appealed to the resources, operations and themes typical of the Theatre of the Absurd. The second hypothesis intends to prove the relationship among Abelardo Castillo, the Theatre of the Absurd and the existentialist school of thought in which this particular theatre operates. Unlike the rest of the playwrights that respond to the Theatre of the Absurd, Castillo's plays show a distinctly existential nature in its Sartrean perspective. In this way, the absurd in the author's dramaturgy operates as a double mechanism: sometimes the absurd of our own existence becomes distressing and suffocating; and some others, this dialectics reverses in itself and it turns into hilarious and caustic humor.

Key words: ABELARDO CASTILLO-ABSURD-EXISTENCIALISM-THEATRE OF THE ABSURD-ARGENTINIAN NEO-AVANTGARDE

* Licenciada y Profesora en Letras Modernas. Doctoranda en Letras por la FFyH-UNC. Investigadora en Equipo de investigación: Escritura, género, identidad, otredad en el Sistema Literario Argentino Contemporáneo. Mail: silvisanchez1@gmail.com.

Recibido 20/04/17. Aprobado 20/06/17.

El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute. Y cada silencio también.

Jean-Paul Sartre, "¿Qué es la literatura?"

Desandar el camino de la recepción del Teatro del Absurdo en Latinoamérica y, precisamente, en Argentina, es un trabajo que otros autores ya han realizado con precisión. Citar a Howard Quakenbush, en su *Teatro del Absurdo en Latinoamérica* (1987), es una obligación ineludible. En él, el autor refiere los modos de asimilación por parte de dramaturgos latinoamericanos de una práctica iniciada en Europa y, más precisamente, en Francia, del denominado Teatro del Absurdo.

Así con todo, muchos autores plantean que el teatro latinoamericano y argentino se produce por influencia de determinados autores o estéticas norteamericanas o europeas, es decir, sólo como resultado de una serie de asimilaciones extranjeras o producto de la genialidad personal de un dramaturgo. Sin embargo, Osvaldo Pellettieri, en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (2003) señala que la dramática y la puesta en escena argentina forman parte de un sistema teatral profuso en textos, modelos, convenciones, con legalidad propia y en articulación con una comunidad sólida de receptores. La correspondencia con otros sistemas se traduce en una apropiación y adecuación de la cultura extranjera a las necesidades locales. Como resultado, ese "estímulo externo" logra intensificar el propio movimiento del sistema teatral, otorgando así un proceso de resemantización. En este sentido, Pellettieri echa mano al concepto de sistema de Tinianov (1960), al afirmar que un fenómeno extranjero puede ser al mismo tiempo el desarrollo de una literatura nacional ajena a aquel modelo.

Partiendo de este contexto, el interés de este trabajo no es considerar al teatro del absurdo desde su *teatralidad*, sino más bien como un bagaje teórico y doctrinal construido y pensado en la literatura. Lo que se pretende es comprobar cómo funciona el Teatro del Absurdo, qué tipo de operaciones debe realizar el lector o espectador para alcanzar una percepción más acabada y completa y, en suma, cómo una obra del Teatro del Absurdo puede acomodarse a la expectativa de los receptores para volverse inteligible y artística.

El teatro emergente: La neovanguardia

Quien acuña por primera vez el término "Teatro del Absurdo" es Martin Esslin en su libro *Theatre of the Absurd* (1961), donde asienta las bases de una nueva teoría del teatro de neovanguardia con sus respectivos iniciadores: Eugene Ionesco, con *La cantante calva* (1950) y Samuel Beckett, con *Esperando a Godot* (1952). Esslin define al teatro del absurdo a partir de su peculiaridad a nivel de intriga y efecto:

El teatro del Absurdo, sin embargo, no procede con conceptos intelectuales, sino con imágenes poéticas, no expone un problema intelectual ni da ninguna solución clara que sea reducible a una lección o a una norma ética. Muchas de las obras del Teatro del Absurdo tienen una estructura circular, acabando exactamente igual a como empezaron; otras progresan a través de una intensificación creciente de la situación inicial. Y como que el Teatro del Absurdo rechaza la idea de que sea posible motivar

la totalidad del comportamiento humano, o que el carácter esté basado en una esencia inmutable, le es imposible apoyarse en el “suspense”, que en otras convenciones teatrales nace de esperar la solución de la ecuación dramática basada en la resolución del problema que implica las cantidades claramente definidas e introducidas en las escenas iniciales. En la mayoría de las convenciones dramáticas, el auditorio se está continuamente preguntando “¿Qué es lo que va a ocurrir a continuación?”

En el Teatro del Absurdo el público se enfrenta con acciones carentes de motivación aparente, los personajes se hallan en constante flujo y los sucesos están evidentemente fuera del reino de la experiencia racional. Aquí también, el auditorio puede preguntarse: “¿Qué es lo que va a ocurrir a continuación?” Pero puede ocurrir cualquier cosa, de modo que la contestación a esta pregunta no puede resolverse de acuerdo con las leyes ordinarias de probabilidades basadas en motivos y caracterizaciones que permanezcan constantes a lo largo de la obra. La cuestión primordial no es tanto qué es lo que va a ocurrir luego, sino qué está sucediendo. “¿Qué representa la acción de la obra?” (Esslin; 1966: 315)

Por su lado, Rafael Nuñez Ramos divide la infraestructura dramática del Teatro del absurdo en tres: acción, personaje y espectáculo (Nuñez Ramos; 1981: 632). La particularidad por dividir la infraestructura deviene de su peculiaridad. Tan es así que al Teatro del Absurdo se la ha llegado a denominar un antiteatro, por ser un género anti-convencional y anti-tradicional, que se plantea de entrada la subversión de las categorías dramáticas aristotélicas. Al rechazar los principios en los que se basa, la unidad de acción (entendida ésta como la relación causa-efecto mediante acciones concatenadas solidariamente), ahora queda a merced de un impulso ilógico, carente de sentido y tendiente al movimiento, apoyado más en el factor teatral que verbal. La luz, las acotaciones, los gestos, los ruidos, la repetición, la recurrencia, se consolidan como factores preponderantes por encima de los parlamentos. En síntesis, nos encontramos ante un teatro de situaciones más que de acontecimientos sucesivos, del sinsentido parcial al sinsentido total, invirtiendo así los principios de causalidad.

Con respecto al personaje, en la dramaturgia tradicional éste se encuentra revestido de carácter, voz y función. Aquí la riqueza psicológica permite diferenciar al personaje del resto del elenco e individualizarlo en sus matices, con el fin de reconocer su *identidad*. Pero el Teatro del Absurdo tiene reservado otra función para el personaje. Lo que importa es denunciar la falta de vida interior, el sinsentido, la falta de lógica, la disgregación de la propia individualidad. Bajo un procedimiento absurdista, antipsicológico, carente de estabilidad, el personaje se pierde en una pluralidad indeterminada, sus comportamientos cambian constantemente y muchas veces todos los personajes parecen el mismo. Solo el cuerpo físico del actor sostiene el equilibrio entre semejante caos, remitiendo siempre a la situación repetitiva de acciones más que a sí mismo.

Por último, son los elementos escénicos los que componen el espectáculo: el sonido, la luz, la utilería y las acotaciones. El actor lleva así todo el peso de la acción para articular todos los elementos circundantes del espacio escénico y transformarlo en un teatro inteligible. Así, la suma de las tres categorías (acción, personaje y espectáculo) solo pueden ser contempladas en su conjunto para tener presente simultáneamente todo el trayecto. Tal como lo confirma Esslin, “la acción en una obra del Teatro del Absurdo no

tiene por intención la narración de una historia, sino que comunica un conjunto de imágenes poéticas”. (Esslin, 1961:382)

Estas aseveraciones, detalladas por Esslin, componen un cuadro de situaciones que se replican y toman forma propia en el Río de la Plata. Dentro del modelo de periodización del teatro argentino en Buenos Aires, la década del '60 se presenta como una segunda modernización del sistema teatral, concretándose en tres fases: 1- De ruptura y polémica con respecto a la tradición realista (1960-1976); 2- Fase denominada “canónica”, con la aparición del movimiento de Teatro Abierto y la producción de textos novedosos y emergencia de autores importantes (1976-1985); 3- Tercera fase del sistema teatral abierto en los sesenta, en donde se producen intentos de renovación del realismo reflexivo, con nuevos cuestionamientos hacia la modernidad (1983/5-1998).

La primera fase del microsistema teatral de la segunda modernidad teatral argentina (aludida anteriormente) constituye dos subfases: una primera, denominada “de ruptura y polémica” (1960-1967), y una segunda de “intercambios y procedimientos” (1967-1976). La primera subfase es la que nos interesa desarrollar aquí. Los cuestionamientos y los intentos de ruptura con el teatro anterior dan lugar a un grupo de jóvenes del teatro emergente, en su mayoría neovanguardistas y realistas reflexivos. Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Halac, Jorge Petraglia formaron un nuevo paradigma cultural logrando adhesión de sectores cercanos al campo intelectual.

Osvaldo Pellettieri cita a Bürger (1987) para definir el concepto de neovanguardia. En él, el autor se remonta a la denominación de vanguardia para marcar límites. La vanguardia aparece en escena como forma de autocrítica de la institución arte en su totalidad, pretendiendo separar el arte del mercado y sus redes de distribución y sometiendo a una nueva lógica de relación entre productor y receptor. Sin embargo, Bürger afirma que la vanguardia de los cincuenta y sesenta no puede seguir denominándose de esa forma ya que son corrientes condenadas al mercado que tanto repudiaban. Como consecuencia, surgen y conviven distintas tendencias dramáticas y espectaculares: Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov con el drama del absurdo, Julian Beck y Judith Malina con el Living Theatre, Allan Kaprow con el Happening, Jerzy Grotowski y su “Teatr Laboratorium”, Tadeusz Kantor y el “Teatro Cricot2”, Ann Halprin con los “workshop” de danza. Todos ellos de origen norteamericano y europeo de los años cincuenta, tienen como propuesta programática el quiebre de las convenciones teatrales de posguerra.

Además de los dramaturgos argentinos nombrados anteriormente, aparecieron otros vinculados con el absurdismo incipiente: María Cristina Verrier (*Los olvidados*, 1960; *Los viajeros del tren a la luna y Cero*, 1961); María Luisa Rubertino (*El sobretodo y La piel*, 1964); Ernesto Frers (*En el andén*, 1964); Alfonso Ferrari Amores (*La toma de la bohordilla*, 1962) y Juan Carlos Herme (*Color de ciruela*, 1963). Esta tendencia dio su primera expresión estéticamente madura con *El desatino*, de Griselda Gambaro, en 1965.

Con todo, este periodo marcó una etapa de ruptura dentro del movimiento moderno en el teatro argentino en el que la tradición absurdista se cristaliza, en términos de Pellettieri, con la creación de “otro mundo teatral” (2003: 310), preocupado por expresar la angustia existencial dentro del universo absurdo. Así, las obras absurdistas de Ionesco, Beckett, Adamov, entre otros, fueron tomadas con apego y reivindicadas dentro de la escena local. Sin embargo, la crítica tomó a las producciones absurdistas latinoamericanas y argentinas como meros reflejos del movimiento europeo, desde un posicionamiento acrítico y sin impronta peculiar.

Un ejemplo de la equivocación por parte de la crítica fue la recepción del reestreno de *El campo* de Griselda Gambaro, en octubre de 1968. La puesta en escena en Buenos Aires fue recibida con cierta pasividad y muchos le otorgaron sentido refiriéndose a los campos de concentración nazis, eludiendo el tema de la violencia y el autoritarismo en Argentina. El tiempo demostró luego que este punto de vista por parte de la crítica y la audiencia era errado y que la obra de Gambaro transgredía preceptos sociales y colocaba en situación prejuicios y comportamientos sociales anquilosados de la clase media porteña.

El absurdo argentino, a diferencia de otras reinterpretaciones en Latinoamérica, presentó dos vertientes:

-El absurdo gambariano (1965-1968). Fusiona reglas obligatorias del teatro con el modelo irracionalista preexistente.

-El absurdo referencial, variante del absurdo satírico europeo, que mezcla procedimientos con el realismo reflexivo. Esta tendencia sostuvo más adhesión dentro del sistema teatral argentino, en el que se incluyen algunos textos de Pavlovsky y Gambaro.

Entre las tantas piezas teatrales que estas dos tendencias modelizaron la escena local, surge la necesidad de definir al absurdo argentino. Pellettieri sostiene cuatro características al absurdo argentino del periodo de ruptura y polémica:

- 1) Los textos (obra dramática y puesta en escena) poseen un orden diverso a la realidad del espectador, traducida en una mayor o menor tendencia a la autoreferencialidad.
- 2) Formales en su concepción, circulación y recepción.
- 3) Una ideología basada en la búsqueda de una mayor o menor autonomía estética.
- 4) Uso de la ironía, la ambigüedad y subjetivismo como horizonte semántico.

Así, el absurdo toma distancia de otras prácticas alternativas teatrales para presentar al espectador una puesta destructora de la ilusión, haciéndolo consciente de las condiciones previas de la ficción. Esta fase -y única- del absurdo neovanguardista fijó la evolución de la tendencia dentro del periodo de ruptura y polémica.

Dentro de este proceso de emergencia y consolidación del Teatro del Absurdo en Argentina, el Instituto Torcuato di Tella desempeñó un papel catalizador de ciertos programas estéticos. A través de financiación a la investigación y experimentación en distintas áreas de conocimiento, el Di Tella se convierte en los '60 en el centro de mayor difusión cultural de Buenos Aires, como así también en el apoyo a las vanguardias, en particular.

La clase media, como nuevo público del teatro argentino, jugó un rol fundamental para el desarrollo del Teatro del Absurdo, ya que la modernización de las prácticas teatrales se vio modulada por los cambios sociales que impulsaron la aparición de este nuevo actor social en las gradas de los teatros alternativos. Su reclamo ideológico fue concomitante con lo que se mostraba arriba de escena: un teatro como promotor de una reforma social, al servicio de la comunicación.

En este sentido resulta necesario destacar algunas novedades en materia de Estado. Desde la década del '40 en adelante se produjo la incorporación de sectores populares a ámbitos visibles, anteriormente vedados, y la consolidación de la clase media. La novedad del gobierno peronista (primer periodo de 1946 a 1952) radicó en el reconocimiento de la existencia del pueblo trabajador y el ejercicio de nuevos derechos, asociados con la acción del Estado. Un ejemplo de ello en materia de cultura fue la fundación de la Subsecretaría de Educación en 1948, que proyectaba orientar sus

iniciativas a dos públicos diversos: productores y consumidores de cultura, intentando corregir asimetrías regionales entre el interior y Buenos Aires, ya sea en relación a la creación como al consumo cultural. Sus objetivos eran claros: la democratización y el acento en la federalización del consumo cultural. Según Luis Alberto Romero, “esa construcción discursiva, y la forma elegida de difundirla, no necesitó tanto de verdaderos intelectuales como de mediadores un poco militantes y obsecuentes. Ciertamente, pese al apoyo disponible, la creación intelectual y artística fue escasa en el medio oficial (...) Los mejores intelectuales y creadores críticos e innovadores convivieron en instituciones surgidas al margen del Estado”. (2001:120)

En consonancia con el debate planteado por Luis Alberto Romero, Andrés Avellaneda afirma que “los escritores más jóvenes que comienzan a publicar sus primeros libros hacia 1960 recogen con perplejidad la confusa herencia de pasajes recíprocos entre el sistema literario y el político-ideológico elaborados a partir de la experiencia del peronismo”. (1983:25) Esta nueva generación recoge la discusión ideológica desarrollada hasta ese momento, para replantear objetivos político-culturales diferentes y para elaborar lenguajes, significaciones, prácticas literarias diversas que, de alguna manera, incluyen ese replanteo. Ahora bien, este panorama nacional -conjuntamente a ciertos procesos históricos internacionales que modelan el espíritu de los escritores del '60- proporciona a los escritores y dramaturgos del Teatro del Absurdo neovanguardista argentino una riqueza expresiva, no antes vista.

Abelardo Castillo en clave absurdista

Dentro del sistema teatral argentino, se consolida en los '60 el microsistema del teatro profesional culto, que participó del proceso de modernización que impregnó todos los órdenes del campo teatral local. Se constituyó como circuito dominante en relación a la legitimación de los textos y puestas por parte de las instituciones y publicaciones de la época. Sus particularidades son varias, pero es necesario afirmar, al menos, dos: la diversidad y movilidad de sus agentes implicados en los sucesivos espectáculos, como la participación de dichos agentes en la búsqueda de nuevas líneas estéticas. Se pone de manifiesto así el desplazamiento de éstos entre los distintos microcircuitos, como también la actitud crítica de muchos de los agentes involucrados que se interesaron por proponer nuevas innovaciones textuales, interpretativas y directoriales.

Esta nueva emergencia evoca innovaciones ya incorporadas del Teatro del Absurdo, al poner en escena autores inéditos o de escasa circulación, como es el caso de los absurdistas Eugene Ionesco y Harlod Pinter. Con respecto a las obras de autores nacionales, se observa una aceptación restringida respecto de las textualidades emergentes (el realismo reflexivo y la neovanguardia), verificándose en ese campo el estreno de *El reñidero* (1964), de Sergio De Cecco, *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa y *El grito pelado* (1967), de Oscar Viale.

En la circulación de nuevos intérpretes y directores dentro del teatro profesional culto, se estrena en 1966 *Israfel*, de Abelardo Castillo, bajo la dirección de Inda Ledesma y con la actuación de Alfredo Alcón como protagonista. La obra reconstruye la figura de Edgar Poe como figura de poeta maldito, para convertirlo en una alegoría feroz del hombre moderno. El drama está estructurado en cuatro actos, pero, como reza el subtítulo de la obra, debería decir que es una obra desarrollada en dos actos y dos tabernas. La acción comienza en una taberna en Richmond en 1835 y termina simétricamente en una taberna en Baltimore en 1849.

El trayecto del personaje de Castillo es vertiginoso. Edgar es un genio que necesita expresarse, que necesita reconocimiento, que necesita todo el dinero que pueda conseguir con su genialidad. Pero no tiene nada de eso, lo único que consigue es colaborar en una revista regularmente a cambio de un dólar y medio. Con eso no puede subsistir ni pensar en vivir junto a Virginia Clemm, su prima, la mujer que ama. No tiene un trabajo como el resto de los vulgares hombres de la multitud pueden conseguir; su tarea es más compleja, su tarea es la poesía, la literatura. La pobreza parece ser el destino de la genialidad. La frustración incrementa la debilidad de Edgard por el alcohol y luego por el opio. La autodestrucción parece ser una alternativa válida.

Israfel fue bien acogida por parte del público y premiada por la Unesco por un jurado compuesto, a la cabeza, por Eugene Ionesco. En su estreno, el elenco era integrado por el ya nombrado Alfredo Alcón y Elsa Berenguer, formada en técnicas emergentes de Stanislavski y Strasberg. La puesta en escena fue denominada “como un conjunto integrado, que puso tanto la técnica actoral como los diversos signos escénicos al servicio de los contenidos implícitos de la obra y de la evidencia de sentido”. (López; 2003: 410)

Como se explica, *Israfel*, tanto en su texto dramático como su puesta en escena, no conforma parte de la neovanguardia, sino del teatro profesional culto, tanto por sus procedimientos como por la conformación de sus actores. Pero la relación que Abelardo Castillo establece con el Teatro del Absurdo deviene de la vertiente existencialista en la que el absurdismo opera. Es decir, a diferencia del resto de los dramaturgos que aceptan el Teatro del Absurdo, el de Castillo es de corte psicoanalítico, el absurdo en su variante de compromiso político (ligado con el resto de Latinoamérica), como así también aludiendo al cristianismo, ya que la ausencia de Dios marca sus obras. “Si tengo que explicar a Dios estoy fuera de la fe, estoy en el ámbito de la ciencia. En ese sentido, un personaje mío, en *El Evangelio según Van Hutten*, dice que santo Tomás era una especie de hereje, porque a Dios no hay que explicarlo, es una vivencia para el creyente. Aún hoy me considero cristiano, aunque sé que es bastante difícil de explicar, porque creo justamente que el cristianismo es una ética. Para mí entre cristianismo y socialismo, o anarquismo incluso, hay diferencias sólo de matices. Creo que uno de los grandes problemas que tuvieron las doctrinas en el mundo fue haber excluido al cristianismo de ellas, porque se quedaron sólo con la parte económica y práctica; y el cristianismo supone una ética. Se puede ser cristiano sin creer en Dios, porque la fe no es optativa.” (Castillo: 2013)

En *La Argentina pensada: diálogos para un país posible* (1998), Castillo afirma: “El cristianismo ¿es posible? ¿Qué cristianismo?, ¿el de Cristo? Tengo la impresión de que no. ¿Es cierto el ‘amaos los unos a los otros’? ¿Es cierto que no es posible resistir a la violencia? Ni la filosofía ni la religión ni la política le están dando soluciones al hombre. Por eso se habla de una crisis universal del sentido. Pero no digo que sea para siempre. Nos tocó vivir en esta época y, naturalmente, nos toca testimoniarla.” (1998: 24)

Un ejemplo claro de ello es su primera obra teatral, *El otro judas* (1959), publicada en 1961 y ganadora de varios premios, entre ellos los Festivales mundiales de Cracovia y Varsovia. La obra plantea la entrega y muerte de Jesús como parte de un acuerdo entre éste y Judas. Así, Iscariote no es presentado como traidor sino como pieza imprescindible para el cumplimiento de la misión de Cristo. Aquí, Cristo es presentado como un hombre más, como un líder revolucionario en la que su misión queda inconclusa.

Como se señala, Castillo se sumerge en la tradición cristiana subrayando las consecuencias de su decadencia. En su devenir narrativo, la angustia de los protagonistas cunde en su crisis existencial. María Claudia González (2010) se refiere a los personajes de Castillo como “antihéroes” que sufren el flagelo de la culpa, la soledad, el vicio, la ambición y su consecuente fracaso, encarnando así el prototipo de héroe del siglo XX.

Concebir la existencia humana como absurda trae aparejado el sentimiento de angustia. El término, acuñado por Sören Kierkegaard, precursor del existencialismo, se define como el temor del espíritu finito frente a su propia finitud. La lucidez produce la conciencia de libertad, y ésta a su vez conduce a la angustia. La libertad es la posibilidad que se abre entre los polos de la dialéctica del hombre. Esta posibilidad engendra angustia porque implica que se encare la eternidad, o la infinitud de la posibilidad. Por lo tanto, a mayor libertad, mayor angustia.

Jean Paul Sartre, uno de los mayores exponentes del existencialismo en el Siglo XX, toma conceptos de Freud, Nietzsche, Heidegger y Kierkegaard, entre otros, para postular su propio sistema filosófico, donde objetiviza y diferencia el Ser, la Existencia y la Nada. Uno de los puntos fundamentales de su obra es el concepto de *Mala Fe*, la negación que uno mismo se realiza para negar la conciencia de libertad: “En la actitud de la mala fe, la conciencia dirige su negación hacia sí misma, en lugar de dirigirla hacia afuera. Uno se enmascara la verdad a sí mismo, en lugar de enmascararla a los otros, como se hace al mentir. En la mala fe, uno sabe que se está engañando a sí mismo” (Sartre; 1970: 91-92). El hombre se encuentra inmerso en el absurdo, en la muerte, y tras la angustia volverá a caer en la repetición de los actos. La condición humana, privada de toda posibilidad de modificación, se revelará falsa. Pero el héroe moderno, aunque inútilmente, buscará resolver aquellas dudas que nunca podrá dilucidar, por su carácter cíclico.

Sin embargo, de eso se trata la búsqueda, de un proceso de descubrimiento: “Si no hay un fundamento exterior para el hombre (un orden racional, un dogma, etc.), lo tiene que descubrir él mismo. No hay nada exterior que le dé su valor. Él es su propio valor y sólo haciendo cosas lo mostrará. Por su propio esfuerzo, partiendo de la angustia primera, dará, pues, un significado a su vida”. (Lamana; 1967: 23) La angustia, la náusea, no es algo que paraliza. La situación de angustia es más bien el resultado del encuentro con la realidad. A partir de la angustia el hombre construye, se inicia, experimenta.

Castillo asume que el concepto del personaje como una representación de un ser coherente, orgánico, con una identidad única, es problemático. Por lo tanto, se asiste a la disolución de los personajes, hacia el interior, hacia sus pensamientos y sus “yoes”. En términos beckettianos, se sumerge en una especie de autoespeleología que tiene como consecuencia el reflejo de una alteridad. De aquí que en Castillo se interprete la noción de absurdo como un doble dispositivo: por momentos el absurdo de la existencia se vuelve angustiante y asfixiante, en otros, esta dialéctica se invierte, el absurdo de la existencia en vez de transmitirse a modo de dolor se convierte en un humor hilarante y corrosivo. Así, mucho más jocoso que el estar lamentándose por la muerte, es preferible reírse de ello. Y esta hilaridad empleada en algunas de sus piezas teatrales –*Israfil* es el caso- funciona como herramienta reveladora de lo absurdo de la existencia humana.

Por otro lado, el absurdo es sellado por una angustia y un compromiso social y político innegable. En las obras mencionadas se advierte la resistencia, directa o encubierta, a la actitud totalitaria del gobierno militar. Castillo -como muchos escritores de su tiempo- se enfrenta la dictadura desde la cultura y da cuenta de las continuas intromisiones

perpetradas por los militares en el ámbito intelectual. El autor argentino se inscribe entre los dramaturgos cuya consolidación en la década del sesenta posibilitó -en palabras de Jorge Dubatti- “el fortalecimiento del “teatro como crítica de la sociedad”. (2003: 15)

Como se nombró anteriormente, el absurdo que opera en la puesta teatral castillense remite a una suerte de espejo que devuelve un “Otro”, ya que se articula de manera constitutiva con las diferentes representaciones de la Otredad que tienen lugar en las dos piezas de teatro anteriormente nombradas. En ellas, se observa el programa estético-creativo basado en dicotomías y figuraciones en torno al modo en que se configura la Otredad a niveles antropológico, cultural y político-social. Entonces, es la mirada que el espejo devuelve, o la mirada del otro que se dirige al yo, que permite marcar una asociación con el sustrato realista, de raigambre sartreana y heideggereana, que opera de anclaje metafísico en casi la totalidad de las obras de Abelardo Castillo.

En *Israfel* el personaje de Edgar Allan Poe denuncia la ambición de aquellos que privilegian el dinero como motor de vida, en detrimento de la imagen del artista que vive de su arte y crea a partir de una libertad expresiva. Poe se convierte en paradigma de héroe trágico de aislamiento y miseria: “En el simbolismo de Castillo, el poeta maldito se yergue con la conciencia de su genio en ruptura con la incompreensión. Tal la lucha, a vencer más allá de la muerte. De ahí el título, *Israfel*, que sugiere un anuncio de Apocalipsis y hace pensar en las terribles trompetas que proclaman la hora del Juicio Final”. (Guibourg; 2001:21)

La otredad en *Israfel* es problematizada desde el principio. William Wilson es un personaje misterioso cuya figura acosa al poeta. Este hombre vestido de negro provoca pánico al personaje de Poe y con cada aparición va adquiriendo autonomía hasta descubrirse idéntico a él. El otro deviene en sombra atormentada que abrumba al protagonista, que lo desnuda en su angustia y que le revela la existencia desolada del escritor maldito. El personaje de Castillo es un ser “arrojado” en un mundo que se revela como nada, es un ser-ya-caído-en-el-mundo, es un tener-que-ser pero como ya-embarcado; el hombre tiene que emprender la ejecución de su ser, pero sin haberlo elegido, sin haberlo pedido. Así es como el hombre puede ser entendido como “proyecto”, y como tal constituye una unidad de oposición entre la determinación y la posibilidad. El temor descubre, entonces, la posibilidad suprema del hombre como proyecto: la muerte. Sólo teniendo en cuenta la muerte en tanto posibilidad última, en tanto final, es posible adquirir una visión del hombre en su totalidad. De esta manera, el temor experimentado ante el reconocimiento del mundo como nada y del ser-en-el-mundo como nulidad es, según Heidegger, temor a la muerte.

Sin embargo, avanzada la obra, sumido en el alcohol y el opio, el artista evidencia un estado de “hiperlucidez” hasta el desenlace, al intentar comprar el mundo con una moneda de un dólar: “Mira, Virginia, mira. Ratas, cientos de ratas, miles de ratas. ¡Mira cómo la persiguen! Todas las ratas del mundo, detrás de una moneda. Se muerden, mira, se despedazan. ¡Eso! ¡Así! Hínquense el diente. ¡Bravo!” Y finalmente señala: “Sólo ha quedado el dólar, intacto, sin dueño. (Se acerca a la mesa del CABALLERO DE NEGRO) ¿Entiendes? Es mi última historia de horror. La última fábula de Edgar Poe” (Castillo; 1976: 154).

Como consecuencia, el tratamiento del absurdo en la poética de Abelardo Castillo, supone la voluntad de presentar al hombre escindido. En la literatura argentina, como se ha visto, en la etapa de 1960, se permite el análisis de corpus de textos y problemáticas que manifiestan las sucesivas y contradictorias modernizaciones de las últimas décadas, en las cuales se distinguen estas nuevas articulaciones provenientes del teatro del

absurdo europeo: de lo trágico heroico a lo trágico absurdo; de un proceder heroico a un errar absurdo (Argullol: 1982). En este plano, lo señalado evidencia, por una parte, la dinámica compleja de la escritura de Abelardo Castillo, y por otra, en cómo las manifestaciones del dominio histórico-político inciden en esas configuraciones.

En síntesis, el doble dispositivo que presenta el tratamiento del absurdo en el entramado estético de la dramaturgia de Abelardo Castillo se afirma en sus personajes: angustia por su condición perecedera, asumiendo un compromiso social y político; hilaridad rebelde hallando placer en una actividad inútil. Esta actitud dicotómica, identificatoria de los dramaturgos del absurdo, procura en Castillo un rasgo conflictivo pero a la vez posibilitadora de una estética particular.

Bibliografía

- Aranovich, Gabriel; Rodríguez Santamaria, Marta. (1998). *La Argentina pensada: diálogos para un país posible*. Biblos. Buenos Aires.
- Avellaneda, Andrés. (1983). *El habla de la ideología*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Dubatti, Jorge. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel. Buenos Aires.
- Esslin, Martin. (1996). *El teatro del absurdo*. Seix Barral. Barcelona.
- González, María Claudia. (2010). *Los contrastes de la realidad en el teatro de Abelardo Castillo*. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229336/327875>
- Lamana, Manuel. (1967). *Existencialismo y Literatura*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Núñez Ramos, Rafael. (1981). *El teatro del absurdo como subgénero dramático*. Universidad de Oviedo. España.
- Pellettieri, Osvaldo. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1947-1976)*. Galerna. México.
- Quakenbush, Howard. (1987). *Teatro del Absurdo en Latinoamérica*. Patria. México.
- Romero, Luis Alberto. (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

LA NOVELA DE PERÓN, DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: FICCIÓN, ENTREVISTA Y AUTOFICCIÓN

Carlos Martín Rodríguez²

Resumen

El presente trabajo abordará el capítulo XIV de *La novela de Perón* (1985), del escritor y periodista tucumano Tomás Eloy Martínez (1934-2010), en el que se destaca una íntima relación con las entrevistas que éste realizó a Juan Perón durante 1970 y la presencia del propio autor en la trama, quien asume el rol de personaje y narrador. Nuestra hipótesis sostiene que en el capítulo XIV Martínez hace uso del recurso autoficcional para introducir en la narración su experiencia vital y cuestionar la representación de Juan Perón en tanto sujeto históricamente incólume. De esta manera, dos ejes de análisis guiarán y se interrelacionarán en nuestro trabajo. Por un lado, la íntima relación que se establece en el capítulo en cuestión entre literatura y periodismo; mientras que, por otro lado, vincularemos el texto de Martínez con lo que la crítica contemporánea ha denominado *autoficción*, en tanto redefinición del pacto autobiográfico. Ambos nodos de sentido se cruzarán de forma constante dando cuenta de una relación triádica estructuradora entre ficción, periodismo y autobiografía.

Palabras clave:

AUTOFICCIÓN. PACTO AUTOBIOGRÁFICO. POSMODERNIDAD. LITERATURA. PERIODISMO.

Abstract

This investigation works with chapter XIV from *La novela de Perón* (1985), written by Tomás Eloy Martínez (1934-2010), in this chapter the author takes the role of both, character and narrator, and it is possible to perceive the proximity with the interviews that the writer and Juan Perón had during 1970.

The hypothesis holds the idea that in chapter XIV Martínez introduces in the text his life experience by using autofiction, and also he interrogates the configuration of Perón as a person who remains unblemished despite History.

There are two main ideas that guide this research, first the close relation between Literature and Journalism, and second the connection between the text and the contemporary notion of Autofiction. Both ideas will touch each other illustrating a structure built with the notions of Fiction, Journalism, and Autobiography.

Key words:

AUTOFICTION. AUTOFICTIONAL PACT. POSTMODERNISM. LITERATURE - JOURNALISM

² Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Doctorando en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Miembro del equipo de investigación *Escritura, género, otredad e identidad en el sistema literario argentino desde 1940 al presente*.

Mail: rodrigueztrillo@gmail.com

Recibido 20/04/17. Aprobado 23/06/17.

Introducción

En 1985, el escritor argentino Tomás Eloy Martínez publica *La novela de Perón* la que sería, junto con *Santa Evita* (1995), su novela más importante. Una década antes, en marzo de 1970, Martínez consigue entrevistar a Juan Domingo Perón en su quinta madrileña de Puerta de Hierro. Lo vertido por el líder justicialista durante los cuatro días que duraron las entrevistas fue luego, en abril de 1970, publicado en la revista *Panorama* y unos años más tarde en *Las memorias del general* (1996) y *Las vidas del general* (2004).

Diez años antes de la publicación de *La novela de Perón* (1985), y ante las insistentes amenazas de la Triple A, Martínez emprende el camino del exilio que lo mantendrá fuera de la Argentina hasta 1983. Durante los años que forzosamente debe permanecer fuera del país, el escritor sufre la angustia de quien es arrancado de su entorno, familia y afectos, lo cual lo somete a un estado de nostalgia y extrañamiento que sólo encontrará sosiego en el regreso al terruño natal.

El capítulo XIV de *La novela de Perón* (1985) titulado “Primera persona”, recupera las sensaciones de Martínez durante los aciagos años de su exilio. Estas impresiones, a diferencia del resto de la novela, son relatadas por el propio autor que aparece en la obra desde la primera persona narrativa para relatar las experiencias asociadas a su exilio y los pormenores relacionados con la entrevista que a comienzo de los años setenta el escritor tucumano le hiciera a Juan Perón.

Esta coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje nos remite al concepto de *autoficción* empleado por Serge Doubrovsky en su novela *Fils* (1977) y previamente abordado en su dimensión teórica por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1975).

En las páginas que siguen, nos proponemos analizar la relación que se establece en el capítulo XIV de *La novela de Perón* (1985) entre literatura y periodismo, a la vez que vincularemos dicho texto con lo que la crítica contemporánea ha denominado *autoficción*, en tanto redefinición del pacto autobiográfico. Este abordaje procurará dar una respuesta a los interrogantes que nacen de nuestra hipótesis de trabajo, la cual sostiene que en el texto que nos ocupa Martínez hace uso del recurso autoficcional para introducir en la narración su experiencia vital y cuestionar la representación ideal de Juan Perón en tanto sujeto históricamente impoluto e incuestionable.

La Posmodernidad y sus características: contextos productivos del recurso autoficcional y de *La novela de Perón* (1985)

Dos de los rasgos característicos de la narrativa de fines del siglo XX y comienzos del XXI son la hibridación y la mixtura que operan en su configuración genérica.

Resulta fundamental a la hora de entender esta particular configuración estética atender a la transición operada durante el siglo XX entre la Edad Moderna y la Posmoderna, en tanto cambio propiciatorio de la aparición de una variedad de nuevos paradigmas⁴⁶ que distanciarán radicalmente las producciones teóricas y estéticas de uno

y otro período. Diferentes investigadores del campo histórico datan este pasaje⁴⁷ en torno a la década del 70, la cual se traduce en una serie de cambios epistemológicos que influyeron de forma decisiva en los modos de representación del campo literario y que dan origen a la Posmodernidad en tanto conjunto de expresiones artísticas, culturales y sociales que caracterizan dicho período. De esta manera, la narrativa posmoderna presentará un conjunto de rasgos que la distanciarán radicalmente de la narrativa realista canónica imperante en el siglo XIX y primera mitad del XX.

Podemos pensar, en consonancia con el grueso de la crítica, la Posmodernidad como el declive del movimiento moderno, el cual se pone de manifiesto en el “final” de las ideologías⁴⁸, del arte, de las clases sociales, de la socialdemocracia, del Estado de bienestar, entre otros. A partir de este nuevo marco histórico y epistémico se opera una fuerte ruptura con las aparentes seguridades y el afán de progreso dominante durante la Modernidad⁴⁹, la cual pensó al Hombre en tanto instrumento constructor y mejorador de la sociedad y la historia. Torres en “La Posmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal” (2004), sostiene que “La visión postmoderna o la actitud postmoderna, acuñada desde la filosofía, nace en ese intento de interpretar la problemática de la sociedad después de la muerte de las utopías” (Torres, 2004: 3), lo que equivale pensar en la Posmodernidad -en tanto temporalidad- y al Posmodernismo -en tanto expresión cultural y social posmoderna- como espacios atravesados por una conciencia que asume la Modernidad y sus fracasos como punto de partida hacia un nuevo marco de intelección y producción.

Resulta claro que, si bien no puede definirse como la simple contracara de su antecesora, a la hora de reflexionar acerca de las especificidades de la Posmodernidad la alusión a la Modernidad y sus características constitutivas adquiere un papel sumamente relevante. Desde luego, el abordaje de dichas especificidades excede ampliamente los límites de este trabajo, lo cual no implica la omisión de algunos puntos particularmente relevantes del fenómeno moderno que puedan ayudarnos a la mejor aprehensión de la Posmodernidad y sus características.

La Modernidad ha sido caracterizada como un período signado por la pretensión de pensar la historia como un proceso unitario, lo que equivale decir que la unicidad era condición *sine qua non* a la hora de concebir el fenómeno histórico. Si bien es cierto que el estudio “científico” de la historia comienza a desarrollarse en Europa a mediados del siglo XIX, estos estudios, fuertemente influenciados por el paradigma positivista, pensaron los acontecimientos históricos desde una mirada que pretendió un ansia totalizadora, explicadora y predictiva que, en el plano fáctico, jamás fue del todo posible.

Julián Casanova en “Historia, progreso y la invención de la Modernidad” (2013) sostiene acerca de la noción de historia durante la Edad Moderna:

La modernización de la historia en el siglo XIX descansó sobre una concepción del tiempo que derivaba de los planteamientos científicos de Isaac Newton (1642-1727). El tiempo llegó a ser real y secuencial, y los historiadores se presentaron como aquellos que podían medir, a través del progreso, la evolución hacia el tiempo moderno (occidental). Esa historia científica, acompañada de la idea de modernidad, comenzó a desafiar al absolutismo del trono y del altar y a todas esas historias concebidas para mostrar la mano de Dios sobre santos y

gobernantes. La idea moderna del tiempo histórico fue lineal frente a la visión cíclica, secular frente a la religiosa, universal más que particular de cualquier época, nación o fe (Casanova, 2013: 3)

Tan importante resulta el afán totalizador de la historia durante la Modernidad que Giovanni Vattimo sostiene que este período concluye en el mismo momento en que deja de ser posible hablar de la historia como un algo unitario (Solernó, 2013).

De esta manera, la Posmodernidad viene a romper con las pretensiones de la Modernidad en torno al campo del análisis histórico, ruptura que puede advertirse en algunas expresiones literarias que, desde una particular conjunción entre ficción y realidad, operan un corrimiento en la tónica hasta entonces dominante en torno a la historia y sus acontecimientos. Un ejemplo paradigmático de esta mirada es la denominada *Nueva Novela Histórica*. En *Memorias del Olvido...* (1996), Pons aporta una caracterización de la novela histórica desarrollada a partir del siglo XIX como un medio de difusión de los valores modernos, mientras que a finales del siglo XX esta configuración resulta transmutado a partir de nuevas “condiciones de existencia” y de pensamiento:

(...) la novela histórica ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria una función de la afirmación de los valores de la Modernidad. En el momento actual, la novela histórica latinoamericana de fines del siglo XX, por su parte, se produce en un contexto donde lo posmoderno se presenta como un cambio radical del pensamiento y de las condiciones de existencia, fruto del capitalismo multinacional tardío, y que justamente niega el proyecto de emancipación propuesto por la Modernidad; los proyectos de la Ilustración burguesa y el marxismo pierden toda legitimidad. (Pons, 1996: 23)

En el artículo “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, Pons caracteriza la *Nueva Novela Histórica* como:

En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras, o en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla.

Por otra parte, sostiene Pons, resulta de gran importancia la discusión iniciada en Europa durante las décadas del 70 y del 80 que puso en tela de juicio los “grandes discursos” del siglo XIX y, con ellos, la Modernidad en su conjunto. Esta naciente Posmodernidad trajo aparejadas consecuencias sumamente importantes para la novela histórica ya que cuestiona el lugar de la historia y su posición de “gran” relato, a la vez

que se acerca a los acontecimientos históricos desde una posición indagatoria negándole la cualidad de texto objetivo y remarcando su naturaleza textual y subjetiva.

Por su parte, Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), afirma que de forma paralela al denominado “giro lingüístico”, durante los años 70 y 80, se desarrolla lo que denomina como *giro subjetivo*, caracterizado como un “reordenamiento ideológico y conceptual” del pasado y sus actores que implica una primacía de la subjetividad y el punto de vista en contraposición al tradicional objetivismo que ha caracterizado a la historiografía oficial.

En la especificidad del campo artístico la Posmodernidad también ha desarrollado características particulares. Walter Benjamin (1973) destaca como común denominador una especie de “explosión” que distancia los fenómenos artísticos de las instituciones tradicionales. En esta misma tónica, Solernó, retomando a Benjamin, piensa en tres puntos básicos a la hora de analizar el arte posmoderno:

En esta “*explosión*” podemos reconocer las tres siguientes características: en primer lugar, la negación de los lugares tradicionales asignados a la experiencia estética, como las salas de conciertos, los teatros, las galerías de pinturas, los museos y los libros. Lo que se ofrece hoy en día es el *land art*, el *body art*, el teatro de la calle, la acción teatral, etc.; en segundo lugar, el éxito de la obra consiste ahora en hacer problemático el ámbito de los valores estéticos y superar sus confines, tal es así que al observar una obra de arte de vanguardia se pone en duda su condición como obra de arte; y en tercer lugar, hay una supresión de los límites de lo estético en la dirección de una dimensión histórico-política de la obra. (Solernó, 2013:144)

En “De la Vanguardia a la Posmodernidad. Hitos configuradores de la Literatura en español.” (1992) Víctor Fuentes considera que el reconocimiento de la otredad y el ocaso de “las oposiciones binarias” tales como cultura elevada y cultura de masas, países centrales y periféricos, mayorías y minorías, masculino y femenino, historia y ficción, signifiante y significado, es el caldo de cultivo que propició el surgimiento de diversas y plurales tendencias artístico-literarias, las cuales no se encuentran sometidas a ningún credo estético o ideológico dominante.

Siguiendo esta tónica y profundizando en el ámbito específicamente literario, el escritor y crítico británico Donald Shaw, en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (1999), piensa los años 70 como el período en el que los registros discursivos correspondientes a la *Nueva Novela Latinoamericana* comienzan a apagarse, con la consecuente “crisis de representación” que esto trajo aparejado, debido a la “tendencia de ciertos escritores a cuestionar su propia capacidad de observar, describir e interpretar la realidad mediante el empleo acríptico del lenguaje referencial” (Shaw, 1999: 253).

Lógico corolario de lo hasta ahora expuesto es que la narrativa posmoderna presenta una serie de rasgos que la distancian radicalmente de las producciones realistas canónicas imperantes en el siglo XIX y la primera mitad del XX. La ruptura con la pretendida objetividad de la narrativa decimonónica es el rasgo más revelador de este apartamiento. Lejos de mostrar un sujeto unívoco y objetivo, la narrativa posmoderna

presenta un sujeto fragmentado que no intenta dar cuenta “fiel” de la realidad, sino que se anima a pensar lo real desde su subjetividad fragmentaria e inacabada.

Carlos Luis Torres en “La Postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal” (2004) afirma en torno a las características propias de las producciones literarias posmodernas:

En lo literario, las actitudes postmodernas se evidencian en la sobre-intromisión del autor, la presencia visible del narrador, los experimentos tipográficos, las listas absurdas, el retorno infinito, el rompimiento espacial y temporal del texto, la auto-reflexión (sic) materializada en la inclusión de la crítica literaria, la contradicción, la discontinuidad, el exceso, la aleatoriedad, la permutación, las vacancias, el hurto selectivo y explícito de otros textos, los diálogos absurdos, la combinación de artes y de géneros, entre otros recursos que garantizan la simulación. (Torres, 2004, § 9)

Algunos de los rasgos presentados por Torres como “la intromisión del autor”⁵⁰, “el rompimiento espacial y temporal del texto”⁵¹, “la autorreflexión”, “el hurto de otros textos” y “la simulación” aparecen en mayor o menor grado en *La novela de Perón* (1985) y en buena parte de la narrativa de Tomás Eloy Martínez, hecho que nos permite advertir la actualidad de dicho texto en relación a un contexto de producción atravesado por procesos posmodernizadores.

En el artículo antes citado, Torres sostiene:

Un estudio de la literatura postmoderna obligatoriamente tiene que plantear una serie de bases conceptuales que le permitan acotar el objeto de estudio, entre las que se señalan: a) la escritura es el modelo del mundo, b) si bien lo real está más allá de los textos y de las escrituras, sólo es accesible por textos y escrituras, c) la literatura opera bajo las consecuencias de una “estética de fuerzas“, según la cual la obra literaria la hace el lector, de ahí que se requiera que éste posea nuevas y mayores competencias. Según J. Rodríguez dichas competencias son doble productividad, capacidad de determinación de la indeterminación, relaciones no ligadas al sentido o a la idea y grado cero de la interpretación, entre otras. (Torres, 2004: 10)

Francisco Orejas en su libro *La metaficción en la novela española contemporánea; entre 1975 y el fin de siglo* (2003) afirma que en la literatura contemporánea se acentúan los rasgos de discontinuidad, dispersión, fragmentariedad, ruptura de códigos, provisionalidad, ambivalencia, heterogeneidad y desorden frente al canon modernista del siglo anterior. Estas nuevas expresiones literarias horadan el concepto tradicional de *mimesis* en cuanto rechazan los principios de verosimilitud y representación, lo cual propicia una marcada indefinición a la hora de discernir los límites entre realidad y ficción.

La autoficción: algunas especificaciones teóricas

Una de las expresiones que ilustran el cambio estético y representativo de la Posmodernidad es la autoficción⁵², recurso que si bien no es absolutamente propio de este período histórico⁵³, comenzó a hallar su lugar en la crítica especializada a partir de los años setenta.

Manuel Alberca es uno de los críticos que más ha ahondado el fenómeno de la autoficción en Hispanoamérica. En *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), realiza un acercamiento a las condiciones sociales e históricas de la Posmodernidad⁵⁴ y afirma que a partir de la década de los setenta la autoficción se relaciona estrechamente con las condiciones propias de su contexto al cuestionar la noción unívoca de verdad y ficcionalizar la realidad. Dicha premisa nos permite inscribir el recurso autoficcional en un contexto de fuertes y categóricos cambios en la representación artística en general, y literaria en particular, operados a partir del surgimiento de la Posmodernidad y sus paradigmas subvertidores del arte como experiencia unitiva.

A la hora de pensar en las características de la autoficción podemos reconocer -al unísono de la crítica especializada- la concomitancia nominal entre autor, narrador y personaje como uno de sus ejes definitorios. La sola mención a esta conjunción identitaria nos permite pensar en la autoficción como un recurso que subvierte tanto los principios de los relatos novelescos como los supuestos de lectura que rigen el texto autobiográfico. De esta manera, por medio del recurso autoficcional el carácter intrínsecamente textual de los relatos que se acogen al pacto de ficción o la pretendida veracidad con que se presentan los textos sometidos al pacto autobiográfico serán puestos en un plano de indefinición y constante tensión. Las autoficciones, entonces, establecen un pacto narrativo regido por una constante ambigüedad que deshace cualquier certeza en torno a la veracidad o ficcionalidad de lo narrado.

José Amícola en "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Aira)" (2008) caracteriza la autoficción a partir de un mecanismo de "reflejo" que permite introducir al autor dentro del texto de forma similar a la técnica pictórica "in figura" por la cual los pintores del Barroco podían introducirse en sus producciones artísticas⁵⁵:

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada "in figura", por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos. No ajeno a este gusto sofisticado se encuentra el caso más memorable de la historia del arte, como lo es "Las meninas" (1656) de Velázquez, en las que el cuerpo del pintor produce un llamativo descentramiento del tema. De todos modos, hay que recordar que ni los artistas renacentistas ni los barrocos tenían todavía un verdadero dominio del género autobiográfico, de tal modo que hay que esperar todavía

bastante, en mi opinión, para que el subgénero literario que aquí se discute llegue a ser lo que es hoy, dando por sentado que sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción, que dependen de la primera para su constitución (Amícola, 2008: 7)

En otro pasaje de su trabajo, Amícola destaca el carácter subversivo de la autoficción en tanto instancia que, en el marco de paradigma narrativo proclive al “borramiento” del autor y sus rasgos diferenciales, propone la aparición de éste en una forma “desrealizada” aunque no por ello menos auténtica:

(...) a partir de Flaubert y, luego, de Henry James la novela europea se viene construyendo como ocultación progresiva de la instancia narrativa, ingeniándose para disociar al escritor de su voz, y dando prestigio así a un ideal estético de borramiento e impasibilidad del autor. Ese proceso terminó, al fin y al cabo, por crear una novela con un escenario imaginario del que su principal tramoyista sería no sólo invisible sino que estaría completamente ausente. Por ello, con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana. En este cambio el artista pierde, con todo, sus contornos reales, pues se halla fabulando a partir de una base vital o, por el contrario, se desrealiza inventándose una nueva existencia desconectada de su pasado. Este proceso puede producir movimientos, en realidad, contrarios: alguien introyecta la "fábula" en su propia vida o, en cambio, proyecta un yo dentro de la "fábula". (Amícola, 2008: 10)

De esta manera, podríamos pensar el ocultamiento del autor señalado por Amícola como un procedimiento típicamente moderno de objetivación concordante con los paradigmas cientificistas imperantes a partir del Positivismo en boga desde el siglo XIX. Con los cambios históricos y paradigmáticos de la Posmodernidad, dichas pretensiones se diluyen permitiendo la voz del autor no como una “presencia” que mira desde lo lejos su creación sino como un actor conciente de su papel activo tanto en la elaboración del texto como en su participación actancial en algunas de las acciones por él creadas. Resulta importante remarcar en la cita de Amícola, como rasgo estético de especial desarrollo en la Posmodernidad, tal como se analizó en las páginas precedentes, el carácter fragmentario de los sujetos que aparecen en el texto de forma “desfigurada”, “desrealizada”, sin pretensión totalizadora alguna.

Kristine Vanden Bergher en “*Wasabi*, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional” (2015) retoma algunos aspectos contextuales de la Posmodernidad para pensarlos en concordancia con el auge de la autoficción a partir de la década de los setenta. “La muerte del autor” como reposicionamiento de la literatura frente al individualismo burgués; la dilución de la distinción tajante e inequívoca entre relato histórico y relato ficticio; y los modos de vida inestables y ajetreados que poco margen dejan para las decisiones de los sujetos parecen ser algunos de los contextos que influyen a los autores de autoficciones a la hora de, por

un lado, cuestionar los criterios de realidad y ficción y, por otro lado, propender a la autoficcionalización “antiheroica” de éstos:

En 1968 Roland Barthes proclama la muerte del autor: lo consideraba como una figura que expresaba la ideología egoísta del individualismo burgués y que estorbaba la libre circulación de la obra y sus significados. Aproximadamente por las mismas fechas comienza a calar más hondo la idea postmoderna de que la distinción entre el relato histórico y el relato de ficción no es tan tajante como se solía pensar antes. Como tercer elemento contextual, Alberca apunta a la incidencia que tiene sobre los individuos la sociedad capitalista en su fase neoliberal⁵⁶. Aunque a menudo se exaltan las posibilidades que se dan a los individuos, los cuales tienen cada vez más acceso a productos personalizados y disfrutan de la sociedad narcisista, otros observadores más críticos, entre quienes se encuentra el propio Alberca, advierten que esta misma sociedad fragiliza a los individuos.

El que cambiemos más que antes de trabajo, residencia o familia, así razonan, no significa necesariamente que seamos más libres sino que, todo lo contrario, se debe a que el capitalismo neoliberal necesita que se incrementen la movilidad y la fragilidad sociales para poder imponerse con la mayor autoridad posible. Según el razonamiento de Alberca, la fragilidad es el precio que el individuo debe pagar por ver triunfar sus deseos de consumo personificado y por no verse sometido a una conciencia moral demasiado exigente o un compromiso social importante. A partir de la década de los setenta la autoficción se relacionaría estrechamente con estos elementos contextuales no solo por cuanto cuestiona la verdad y ficcionaliza la realidad, sino también, lo que nos interesa ahora, porque presenta figuras del autor poco heroicas⁵⁷ cuya pequeñez propaga la idea de fragilidad del sujeto y, al mismo tiempo, da un suplemento de ficción literaria a este sujeto debilitado (Vanden Berghe, 2015: 35-36)

Jorgelina Corbatta (2009) sostiene que el “padre” de la autoficción –al menos en los términos actuales de dicha noción- es el escritor francés Serge Doubrovsky quien en su novela *Fils* (1977) plantea las características fundamentales de este recurso:

[Doubrovsky] La califica [a la autoficción] de escritura *concreta* (como en música) o de *autofricción* (acto pacientemente onanista que sin embargo busca compartir su placer con el lector). O de “texto a caballo” entre dos géneros, al subscribir a la vez y contradictoriamente, el pacto autobiográfico (Lejeune) y el pacto novelesco en un intento de abolir límites y limitaciones. Doubrovsky ve su filiación como el resultado de la reflexión contemporánea inaugurada por Marx, Nietzsche y sobre todo

Freud. En *Un amour de soi* (1982), establece la distinción entre autobiografía (género de la gente célebre –estrellas de cine, deportistas, políticos) y autoficción, la que, al transformar su vida en frases, la vuelve interesante pero lo deja exhausto. (Corbatta, 2009: 2)

La idea de “texto a caballo” planteada por Doubrovsky para caracterizar la noción autoficción puede equipararse a la de “pacto ambiguo”, pensada por Manuel Alberca, para dar cuenta de la compleja relación que se establece en las autoficciones entre los “pactos” novelescos y autobiográficos:

La noción de “pacto ambiguo” que acuñara Alberca en sus primeros trabajos, sigue funcionando como bisagra que permite el paso entre lo novelesco y lo referencial, entre la novela y la autobiografía, entre lo factual y la manera novelesca de narrar esos hechos. Ese pacto de lectura se activa cuando se desmontan estrategias narrativas que cruzan datos empíricos con ficcionales. Depende, en gran medida, de momentos particulares en la recepción y tipos particulares de lectores. (Dalmagro, 2015: 2)

La autoficción en *La novela de Perón* (1985)

En el capítulo XIV⁵⁸ de su novela, titulado “Primera persona”, Tomás Eloy Martínez hace uso del recurso autoficcional al introducirse en el relato como personaje y narrador. La manera en que lo hace es más que sugerente:

He contado muchas veces esta historia, pero nunca en primera persona, Zamora. No sé qué oscuro intento defensivo me ha hecho tomar distancia de mí, hablar de mí como si fuera otro. Ya es tiempo de mostrarme como soy, de sacar mis flaquezas a la intemperie (Martínez, 1985: 261)

Ya en las primeras líneas del texto la necesidad del autor de hablar de *sí* y desde *sí* se hace explícita. Pero esta necesidad no pretende dar cuenta de la totalidad de su experiencia vital sino de un único acontecimiento que desvela al autor: la entrevista que le realizara a Juan Domingo Perón en marzo de 1970. Este hecho adquiere una importancia capital en su vida ya que es a partir del material recogido en dicha entrevista que el autor escribirá, años después y durante la década de los 80, *La novela de Perón* (1985), obra fundamental, junto con *Santa Evita* (1995) de su producción literaria caracterizada por una particular conjunción entre literatura y periodismo que encuentra ejemplos cabales en las obras ya citadas y en otras de igual importancia aunque de menor difusión como *La masacre de Trelew* (1973) y *Lugar común la muerte* (1979). Dos textos más, aunque no ficcionales, *Las memorias del general* (1996) y *Las vidas del general* (2004) también serán el resultado de aquel hecho medular en su carrera periodística y literaria. Dice Ezequiel Martínez, hijo de Tomás Eloy Martínez, en “La voces de la memoria”, narración preliminar al material multimedia editado por la

Fundación Tomás Eloy Martínez titulado *Encuentro en Puerta de Hierro. Tomás Eloy Martínez – Juan Domingo Perón*: “Hace más de cuarenta años las vidas de ambos se cruzaron sin que la dimensión histórica del primero se alterara, pero cambiando de manera decisiva la trayectoria y el destino del segundo, un periodista para quien, a partir de entonces, las vidas del General se transformaron en una obsesión tan personal como literaria” (Martínez, Ezequiel, 2010: 12).

Cabe mencionar, además, la íntima vinculación entre la entrevista a Perón de 1970 y el exilio que a partir de 1975 y hasta 1982 mantendrá a Martínez fuera del país. De acuerdo a los dichos del propio Martínez, el último día de entrevistas con Perón en la residencia 17 de Octubre en Puerta de Hierro, el periodista cuestionó al expresidente el hecho de haber sido atendido con la constante presencia de José López Rega, a quien calificó de “sirviente”, hecho que, según Martínez, obstaculizaba el normal desarrollo de las entrevistas. Sin siquiera corregir el epíteto que el escritor utilizó para calificar a López Rega, el general Perón asintió y le solicitó a su secretario personal y exmucamo que fuese a ayudar a “la señora” en la cocina. A poco tiempo de la muerte de Perón, Martínez comenzó a recibir amenazas cada vez más insistentes provenientes de la Triple A, hecho que provocó el exilio del escritor en Venezuela.

La dolorosa instancia del exilio es el motor fundamental de esta especie de “ansia confesional” que acosa al autor tucumano, hecho que queda explícitamente plasmado en el capítulo XIV de su novela: “Quisiera tener a mis amigos un poco más cerca. Los extraño. Y a mis hijos. Viven lejos de aquí. Hoy me gustaría saber que me aguardan en el cuarto de al lado para levantarme y besarlos. Ninguno está. Me hacen falta” (Martínez, 1985: 261-262).

Su exilio, en estrecha vinculación a la entrevista realizada a Juan Perón, puede advertirse de manera alegórica cuando en el mismo capítulo Martínez describe que estando en París, a pocos días de encontrarse con Perón, ve cómo un anciano se suicida arrojándose de una de las torres de la catedral de Notre-Dame, aplastando en su caída a una pareja que se encontraba de luna de miel. No resulta imposible asociar el peso del anciano que termina con la incipiente felicidad de una joven pareja al efecto devastante que a corto plazo tendrá la entrevista a Perón en la vida de un joven Martínez. Este episodio puede ser pensado, además, como un claro ejemplo de la tensión que la autoficción produce entre los pactos autobiográficos y ficcionales ya que en ningún momento el lector tiene al menos una mínima certeza de que dicho evento pertenezca al plano de la ficción o de la realidad.

La entrevista de Tomás Eloy Martínez a Juan Perón no tardó en convertirse en las memorias “canónicas” del líder justicialista⁵⁹, hecho que indefectiblemente entrelaza la historia pública del general con la historia privada de su improvisado biógrafo. Una vez más, la dimensión textual y la circunstancialidad de lo real parecen conformar un entramado de difícil disociación favorecido por la inexactitud que rodea los límites de una y otra instancia.

Por otro lado, hay un dato más que se suma a este análisis. Dice el propio Martínez en *Las vidas del general* (2004): “Cuando compaguiné las grabaciones, advertí que Perón había omitido hechos importantes y que, en algunos casos, los había tergiversado, ordenándolos bajo una luz más favorable” (Martínez, 2004: 17). De este fragmento podemos inferir que la historia “oficial” contada por Perón en la entrevista de Martínez por momentos no es más que una mera construcción tan arbitraria como cualquier producción ficcional. En efecto, es esta “tergiversación” de las vicisitudes que conformaron la vida del expresidente lo que mueve a Martínez a publicar en 2004 *Las*

vidas del general, en donde los datos recabados treinta y cuatro años antes son contrapuestos con los aportes documentales y testimoniales que muestran a un Perón otro. Si la vida hecha relato de Juan Perón resulta una creación más o menos apócrifa, la experiencia vital del escritor tucumano, atravesada por el exilio y la angustia, en cambio, está muy lejos de serlo, aunque será plasmada en el capítulo XIV de su novela a partir de una construcción narrativa que oscila entre lo real y lo ficticio.

Se establece, entonces, un entrecruzamiento de los planos de lo real-ficticio con los de la historia-testimonio para propiciar una subversión de esquemas que transmitirá lo real a través de lo novelesco —usualmente asociado a la ficción— y la historia por medio del testimonio en primera persona. De esta manera, el sujeto Martínez⁶⁰ se introducirá en el plano narrativo con el objetivo de descorrer los velos de la historia y descubrir *su* verdadera historia, la de su vida, la que nunca contó: “Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la *historia* para poder armarme al fin con la verdad” (Martínez, 1985: p. 262).

A la hora de pensar, al menos de forma somera, la relación que Martínez establece entre realidad y literatura, vale mencionar un fragmento del prólogo a *Ficciones verdaderas. Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias* (2000):

Corregir la realidad, transfigurarla o, al menos, disentir de la realidad, es uno de los deseos centrales del narrador. Pero para que la corrección tenga sentido, debe haber una realidad previa pensando, ejerciendo su fuerza de gravedad, sobre la imaginación del narrador: una experiencia de vida, una lectura, algo que lo excita, que lo saca de quicio. (...) la literatura es (...) otra realidad, diferente pero no adversaria de la realidad del mundo (...) Todo acto de narración es, como se sabe, un modo de leer la realidad de otro modo (...) Y todo narrador, a la vez, es una esponja que absorbe lo que ve y lo que lee para devolverlo transfigurado (Martínez, 2000: 12)

Martínez no concibe la literatura como una mera reproducción mecánica de la realidad, sino más bien como una instancia que la interpreta y la devuelve transmutada. El narrador, por su parte, es el artífice que produce esa transformación, es el creador de una nueva realidad, de una “ficción verdadera”, es decir, de un texto que, en palabras del escritor tucumano, responde a dos estímulos: “llenar un vacío de la realidad (...) o bien rehacer la realidad.” (Martínez, 2000: 13). Cabe insistir que en el capítulo en cuestión Tomás Eloy Martínez ocupa, junto al de personaje y autor, el lugar de narrador, es decir, que es él mismo quien asume la tarea de llenar los vacíos que deja la realidad, zanjando así la distancia entre lo dicho y lo no dicho, entre la realidad y la ficción, entre la creación literaria y el periodismo. El entrecruzamiento de los planos de lo real y lo ficticio que propiciarán la creación de “una nueva realidad”, en el capítulo XIV de *La novela Perón* (1985), entonces, se materializa a partir del recurso autoficcional en donde autor, narrador y personaje se entrelazan en una misma dimensión.

En lo narrativo, esta concomitancia entre los planos autorales, narrativos y actorales propiciará en cada uno de ellos una cierta indefinición identitaria⁶¹ al no ser posible identificarlos de forma unívoca y nominalmente diferencial⁶². En su novela, Martínez jamás aporta ningún tipo de precisión acerca de la correspondencia histórica de su relato confesional del capítulo XIV que permita delimitar, por ejemplo, los

alcances del plano autoral. Ni una referencia a pié de página, ni una nota aclaratoria al final del libro: ningún fragmento está destinado a esclarecer los alcances de una experiencia –la del encuentro con Perón en Puerta de Hierro- en donde lo real y lo textual se entremezclan inexorablemente.

La entrevista a Perón aparece en el capítulo XIV desmenuzada a partir de las apreciaciones que Martínez hace del líder justicialista luego de su encuentro en Puerta de Hierro. En un pasaje, Martínez da cuenta de estas apreciaciones: “Era como entrar en una fotografía de ningún tiempo (...) me pareció de pronto que lo estaba viendo en la pantalla de los cines, le oí voz de Pedro López Lagar y Arturo de Córdoba. Me sonó adentro de un tango de María Elena Walsh (...)” (Martínez, 1985: 262-263). La alusión a la fotografía, al cine, a dos reconocidos actores cinematográficos y a la letra de un tango nos remite a una dimensión en donde lo “real” se torna apariencia y representación: Perón, desde la lectura de su ocasional biógrafo, no *es* sino que *parece ser*. La dimensión identitaria del general, entonces, es tan poco precisa como el alcance de lo real en la experiencia del propio autor.

Pocos párrafos después de comenzar el capítulo en cuestión, Martínez insiste en su voluntad de contar su experiencia vital dentro del relato haciendo uso de la primera persona narrativa como recurso confesional: “Voy a seguir contándole todo en primera persona porque ya es hora que las máscaras bajen la guardia, Zamora” (Martínez, 1985: 262). Luego afirmará: “El periodismo es una profesión maldita. Se vive a través de, se siente con, se escribe para (...) Por una vez quiero ser el personaje principal de mi vida” (Martínez, 1985: 262). Si la literatura es el espacio dinámico y creativo que puede corregir la realidad, el periodismo parecería ubicarse más cerca del concepto canónico de historia, en tanto discurso que, pretendiéndose objetivo y verídico, subsume al sujeto que lo ejerce a ocupar el plano de un actor de reparto, un mero instrumento que reproduce una verdad ya dada, tan indiscutible como viciada.

Pero Martínez no se limita al mero plano crítico, sino que, a partir del recurso autoficcional, establece un puente que rompe con la pretendida objetividad periodística y con la esperable ficcionalidad novelesca para arribar a un plano en donde la experiencia vital del sujeto construye la trama del texto a la vez que el tejido ficcional actúa como una instancia indagatoria de la realidad. El autor expresa su voluntad de “ser el personaje principal de su propia vida”, lo que nos lleva a pensar la autoficción dentro de *La novela de Perón* (1985) como un recurso que trasciende el plano meramente estético para convertirse en una instancia que posibilita la emergencia del “autor” -en tanto sujeto empírico- y sus circunstancialidades en un plano narrativo que, a la vez de propiciar dicho emergencia, habilita una cierta “máscara” identitaria que mitiga el aluvión confesional que en sí encierra.

A la hora de dar cuenta de su experiencia vital, Martínez bien podría haberlo hecho desde la crónica periodística, por ejemplo, en donde el plano de lo real –sin perjuicio de los recursos estilísticos que la realzan- necesita ser plasmado de forma más evidente. Sin embargo, el escritor tucumano elige la narración. Esta elección no se realiza atendiendo al pacto de ficción propio del género, sino que éste es subvertido por medio del recurso autoficcional. Los límites difusos en la identidad de los autores, narradores y actores que propicia la autoficción nos hace pensar en la voluntad de Martínez de expresar *su* experiencia en un plano un tanto evanescente que, aunque lo explicita de forma categórica, lo exime del plano estrictamente confesional ya que subvierte un principio elemental de dicho plano: la certeza de lo veraz.

Así como nada hay en el capítulo XIV que nos permita aseverar de forma fehaciente las peripecias que el autor-narrador-personaje tuvo que atravesar hasta llegar por primera vez a la quinta 17 de Octubre, tampoco se plantean en el texto indicios concretos que den cuenta de la veracidad de la experiencia del autor a partir de las entrevistas a Perón. La confirmación de estas circunstancias pueden ser encontradas en otros textos posteriores a *La novela de Perón* (1985), pero no en el texto ni el capítulo que nos ocupa. *La necesidad del autor de hablar de sí y desde sí* se materializa aunque de forma solapada en el marco de una “ficción verdadera” que permite armar al lector “al fin con la verdad”. Esta “verdad”, sin embargo, no se escribe con mayúscula sino que se elabora a partir de fragmentos acomodados en una trama en donde los límites de lo real y lo ficticio se esfuman al igual que el carácter indiscutible y perenne de las identidades en ella plasmadas.

Martínez permea los límites de la ficción para emerger desde su subjetividad de exiliado que retorna a la patria, sujeto que necesita comunicar —vocación de todo periodista— su experiencia vital, aquella que podría quedar oculta tras los velos de la entrevista transformada en historia, barrera tras la cual se oculta una realidad múltiple, heterogénea y fragmentaria.

Conclusión

El recurso de la autoficción en el capítulo XIV de *La novela de Perón* encierra en sí mucho más que una simple estética, pues nos ofrece un resquicio para introducirnos en la singularidad vivencial de un autor para quien nada volvió a ser igual tras aquel marzo de 1970 en donde su destino se cruzó con “veinte años de la Argentina”, es decir, con Juan Perón. El dolor por la ausencia, la angustia de la distancia, el temor por lo que vendrá se conjugan con la representación de un Perón centáurico, tan idílico como humano, que, en un claro artilugio posmoderno, pone en jaque las nociones de “objetividad”, “verdad”, “historia” y “ficción”.

A partir de una trama poliédrica Martínez nos ofrece, por un lado, la posibilidad de acercarnos al artista y sus experiencias vitales, las cuales se trasformarán en el material de su arte; mientras que, a la vez, la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX es retomada desde una perspectiva íntima aunque no por eso menos rigurosa.

Pensar la ficción, el periodismo y la autobiografía en la obra de Martínez es introducirnos en un eje que nos muestra en cada pliegue de la historia la figura de un escritor que hace de *la* realidad una multiplicidad de realidades.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María (1982) “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”. *Revista Iberoamericana*. [on line] Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3704> Última consulta: 11/04/2017
- Benjamín, Walter. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus.
- Casanovas, Julián. (2013). *Historia, progreso y la invención de la Modernidad*. [on line]. Disponible en <http://www.juliancasanova.es/historia-progreso-y-la-invencion-de-la-modernidad/> Última consulta: 29/03/2017

- Corbata, Jorgelina. (2009). "Psicoanálisis y literatura: la auto-ficción". En Memoria Académica del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. [on line] Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3529/ev.3529.pdf Última consulta: 20/05/2017
- Colonna, Vicent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. París, Éditions Tristram.
- Fuentes, Víctor. (1992). "De la Vanguardia a la Posmodernidad. Hitos configuradores de la Literatura en español". [on line] AIH ACTAS XI. Web. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_015.pdf Última consulta: 04/08/2016
- Leuci, Verónica. (2012). "Poesía y autoficción: una alianza posible". En memoria Académica del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. [on line] Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> Última consulta: 20/05/2017
- Martínez, Tomás Eloy. (1993). *La novela de Perón*. Buenos Aires, RBA Ediciones.
- _____ (2000) *Ficciones verdaderas. Hechos reales que inspiraron grandes obras literarias*. Buenos Aires, Planeta.
- _____ (1996) *Las memorias del General*. Buenos Aires, Planeta.
- _____ (2004) *Las vidas del general*. Buenos Aires, Planeta.
- Orejas, Francisco. (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea; entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid, Arcos Libros.
- Pons, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Roa, Armando (1995) *Modernidad y posmodernidad: coincidencias y diferencias fundamentales*. Barcelona, Andrés Bello.
- Sánchez, Mariela (2009) *Manuel Alberca El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. En Revista Signa, N 18, pp. 393-395
- Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Torres, Carlos Luis (2004) "La Postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal" *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [on line] Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.html> Última consulta: 16/05/2016 Última consulta: 20/05/2017
- Vanden Bergher, Kristine (2015) "Wasabi, de Alan Pauls: una lectura alegórica en clave autoficcional". *Pasavento*. V III, N I, pp. 29-42
- Vattimo, Gianni (1990) *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.

⁴⁶Podríamos mencionar, por ejemplo, las investigaciones posestructuralistas llevadas a cabo desde mediados de los 60 por intelectuales como Gilles Deleuze, Judith Butler, Jacques Derrida o Julia Kristeva; el denominado Giro Lingüístico desarrollado durante la década del 70 por autores posestructuralistas; y la Teoría poscolonial difundida con especial ahínco a partir de la década del 80 en donde se destacan autores de la talla de Homi Bhabha, Walter Dignolo y Gayatri Spivak.

⁴⁷ Cabe destacar que a la hora de pensar los comienzos de la Posmodernidad las discusiones teóricas son tan copiosas como la bibliografía dedicada a este período histórico. Algunos historiadores, como es el caso de Roa (1995) y Solernó (2013), suponen su surgimiento en la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Estos autores piensan el holocausto como "(...) un punto en la historia en donde los medios por

los cuales la emancipación del hombre se hace posible están destruyendo al mismo hombre” (Solernó, 2013, p. 140). Para otros, en cambio, la Posmodernidad comenzó en la década del 60, con los movimientos estudiantiles, la revolución sexual y la cultura del hedonismo, de la libertad, el placer y el sexo como experiencia cotidiana, en la cual quedan abolidas las diferencias entre los sexos y entre las generaciones (Lipovetzky, 2002). Según Lipovetzky, la experiencia posmoderna estaría caracterizada por el predominio de lo psicológico sobre lo ideológico, de la comunicación sobre la politización, de la diversidad sobre la homogeneidad. Por su parte, Víctor Fuentes (1992) sostiene que es el filósofo español José Ortega y Gasset quien en 1951 inaugura la posmodernidad hispana decretando la “muerte” de la Modernidad representada en el fracaso de los ideales modernos de progreso y ciencia.

⁴⁸ Uno de los más acérrimos defensores de esta postura que aseguraba el aparente “final de las ideologías” fue el filósofo italiano Gianni Vattimo

⁴⁹ Según el filósofo italiano Gianni Vattimo (1990), la Modernidad fue la “época en la que el hecho de ser moderno es un valor determinante”.

⁵⁰ En el capítulo XIV de *La novela de Perón* (1985), Tomás Eloy Martínez se introduce en el texto como actor y narrador. Además, hay referencias a su persona en los capítulos IX, X y XV.

⁵¹ Resulta ilustrativo a la hora de hablar de los rompimientos espaciales y temporales en los textos posmodernos el siguiente fragmento del capítulo titulado “Primera persona” en *La novela de Perón* (1985): “Me preguntó qué significaba para mí el peronismo. Qué recordaba yo de todo ese pasado. Lo único que recuerdo es lo que no he visto, respondí. Algo que jamás podré ver. Lo recuerdo a usted abriendo los brazos y saludando a las multitudes en la Plaza de Mayo. Veo los estandartes que flamean, los coros de obreros que no paran de cantar *Perón, Perón*, mientras usted sigue saludándolos, largo rato. Por fin, su mano contiene el vocerío. Nadie respira. Miles y miles de personas alzan los ojos en éxtasis hacia donde usted está, en los balcones de la Casa Rosada. En el hueco de aquel gigantesco silencio, se abre paso su voz: ¡Compañeros! Le oigo esa sola palabra y luego vítores otra vez, clamores. Mi recuerdo es algo que conocí en los cines, que oí por la radio. Nada que haya pertenecido a mi realidad.

Lo vi sonreír otra vez. Se me enredaron las imágenes y el General, en ese instante, volvió a tener cincuenta años.

Todo se puede recuperar, me dijo. Oiga el griterío de la plaza.

Lo sentí. Oí cómo se agitaba la multitud, encendiendo a la ciudad como un torrente de lava. Sobre mi memoria llovieron las cenizas incandescentes.

En el jardín se hizo de noche. El General abrió los brazos y exclamó: ¡Compañero! Su voz era ronca y joven, la de antaño.

Yo le estreché las manos. Y me fui de allí, como quien se desangra”. (Martínez, 1993 [1985]: 267).

⁵² No es el único término con que se conoce a este recurso narrativo. María Cristina Dalmagro (2015) afirma:

Muchos son los críticos que han intentado trazar un recorrido y esbozar su “propia” definición del término y, al hacerlo, en varias ocasiones, crean un nuevo nombre que, en definitiva, solo aporta como novedad uno cuyo contenido no difiere del de los sustituidos. Podemos enumerar varios de ellos: “auto(r)ficción” (Vera Toro et al., 2010), “figuración del yo” (Pozuelo Yvancos, 2010), “autonarración o autofabulación” (Gasparini, 2008), “ficción autobiográfica” (Lejeune, 1975), “autobiografía estética” (Nalbantian, 1997), por mencionar solo algunos de ellos. (Dalmagro, 2015: 2)

⁵³ Por sólo mencionar un ejemplo en el marco de la Literatura Argentina reciente, en 1953, Witold Gombrowicz publica *Transatlántico* en donde los límites de la ficción y lo autobiográfico resulta poco claros.

⁵⁴ Este punto no es compartido por el crítico argelino Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies* (2004), quien sostiene la utilización de herramientas autoficcionales en las producciones narrativas de diferentes momentos históricos anteriores a la Posmodernidad. Incluso afirma que pueden hallarse recursos autoficcionales en textos helenísticos.

⁵⁵ Sánchez en su reseña al libro de Alberca *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* destaca que el autor, al igual que Amícola, también encuentra en expresiones artísticas ajenas a la literatura, como la plástica, ámbitos de desarrollo de la herramienta autoficcional: “En cuanto a las disciplinas tenidas en cuenta, el corpus que recorta el autor es literario, pero el análisis también apela a la autoficción en otro terreno, como el de la plástica. En ese sentido, Alberca piensa su objeto de estudio en tanto fenómeno cultural amplio y lo observa a la luz del ideario posmodernista, fundamentalmente en lo que concierne a la configuración de un sujeto centrado en sí mismo y a la equiparación entre lo real y lo simulado”. (Sánchez, 2009: 2).

⁵⁶Ana María Barrenechea no acordaba del todo con esta posición y así lo demuestra en “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” (1982) en donde asocia la denominada “crisis del personaje en la novela” a razones ajenas a los cambios en las sociedades de masas: “Algunos críticos proponen la interpretación de la crisis del personaje en la novela como espejo de la crisis de la persona en la sociedad de masas. Esto implica creer que la literatura es un reflejo de la sociedad en que se produce y que tal tipo de relación debe entenderse como nexo causal entre la vida del hombre en la sociedad de masas y la llamada disolución del personaje. La relación sociedad-obra literaria es muy compleja y podrían ofrecerse otras interpretaciones. Citaré como ejemplo sólo dos entre muchas.

Una es la que atiende a la repercusión de los cambios que se han dado en el proceso de producción, comercialización y distribución del libro. Con ello ha variado la imagen que el artista se ha hecho de su función social, su diferente resistencia a ser incluido en una clase ocupacional, los signos o indicios de esa posición en su obra. Otra sería la que recuerda que la quiebra de los códigos y la articulación de nuevos códigos en el arte contemporáneo es paralela a la revolución en la física actual (teoría de la relatividad, teoría cuántica, aceptación de las relaciones de indeterminación), todo lo cual modifica la concepción de los nexos del hombre y la naturaleza “(Barrenechea, 1982: 1).

⁵⁷A lo largo de buena parte de *La novela de Perón* (1985), Martínez presenta una caracterización antiheroica de Juan Perón y parte de su entorno. Su propia representación autoficcional también se encuentra atravesada por un halo de pesadumbre, dolor y nostalgia. María Cristina Pons en su artículo “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica” identifica este rasgo como un elemento propio de la Nueva Novela Histórica fuertemente en auge a partir de la década de los setenta: “En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico, documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras, o en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla”. (Pons, 1996: 74). De acuerdo a la autora, no es menor la influencia del contexto histórico de los últimos cuarenta años del siglo XX a la hora de pensar y valorar el auge de la Nueva Novela Histórica en Latinoamérica. Con el triunfo de la Revolución Cubana comienza a gestarse en Latinoamérica un discurso fuertemente utópico destinado a propiciar un cambio político y social en la realidad latinoamericana. Este sería el discurso en auge a lo largo de los años 70. Sin embargo, con el fracaso de las guerrillas urbanas y el advenimiento de los gobiernos militares que rigieron los destinos de buena parte de los países del Cono Sur, la década del 80 es atravesada por un afán de autocritica al pasado reciente. Es justamente por la fuerte carga de este fracaso revolucionario que la Nueva Novela Histórica presenta el lado “antiheroico” o “antiépico” de la historia, aquellos dobleces que, ya sea por la nimia naturaleza de los acontecimientos narrados o por lo escandaloso o inapropiado de sus circunstancias, quedan afuera de la historia oficial, de la historia con mayúscula. Por otra parte, sostiene Pons, resulta de gran importancia la discusión desarrollada en Europa (aunque no tardó en llegar a Sudamérica) durante las décadas del 70 y del 80 las cuales pusieron en tela de juicio los “grandes discursos” del siglo XIX y, con ellos, a la Modernidad en su conjunto. Surge, entonces, la denominada “condición posmoderna” que propicia un descreimiento de la historia y sus aparentes lecciones. Esta naciente posmodernidad traerá aparejada consecuencias sumamente importantes para la novela histórica ya que cuestiona el lugar de la historia y su posición de “gran” relato, a la vez que se acerca a los acontecimientos históricos desde una posición indagatoria negándole la cualidad de texto objetivo y remarcando su naturaleza textual y subjetiva.

⁵⁸Si bien este trabajo se centra en el capítulo XIV de *La novela de Perón* (1985), vale mencionar que a las referencias explícitas a la persona de Martínez no se agotan en este capítulo, sino que también encuentran eco en el capítulo IX, X y XV.

⁵⁹La transcripción de esas entrevistas es publicada en 1970, en el semanario *Panorama*, y aceptadas por Perón como sus memorias canónicas. Incluso, tras la muerte del general, algunos pasajes de esas grabaciones se editaron en un LP titulado “Perón por Perón” (1974).

⁶⁰Vale mencionar que buena parte de la obra de Martínez se encuentra atravesada por la experiencia vital del autor que se refleja, en mayor o menor medida, en el plano narrativo. Por sólo dar tres ejemplos, podemos pensar en *La masacre según Trelew* (1973), *Lugar común la muerte* (1979) y *Purgatorio* (2008)

⁶¹ Leonor Arfuch, en *Identidades, sujetos y subjetividades* (2005), ubica temporalmente esta problematización identitaria en los últimos años del siglo XX: “En la última década, la problemática de la identidad y su despliegue plural (...) se tornó recurrente en diversos dominios académicos (...) Confluían en este renovado interés, por un lado, los cambios ocurridos en el mapa mundial (la disolución de bloques

antagónicos este/oeste, la intensificación de los tránsitos migratorios, el debilitamiento de las ideas de nación y ciudadanía, la fragmentación identitaria y cultural que parecía, ya tempranamente, como contracara de la globalización), por el otro, la crisis de ciertas concepciones universalistas y sus consecuentes replanteos reconstructivos” (Arfuch, 2005: 21).

⁶² Si bien es cierto que en la particular conjunción entre autor, narrador y personaje que plantea el recurso autoficcional la denominación del sujeto que desempeña este rol tripartito se encuentra debidamente señalado, también lo es el hecho de que al ingresar en el plano narrativo, en tanto personaje y narrador, el autor adquiere un nuevo estatus. Al introducirse en la trama de un género ficcional como la novela, los rasgos que conforman la caracterización identitaria del autor son construidos a partir de una elaboración narrativa, lo cual somete a dicha caracterización no tan sólo a un proceso de construcción –común a toda identidad subjetiva de acuerdo a algunos paradigmas sociológicos actuales- si no también a una necesaria, aunque a veces quizás inconciente, ficcionalización de los elementos que conforman la identidad del sujeto. De esta manera, al subvertirse los pactos ficcionales y autobiográficos, el autor ingresa a un marco de ambigüedad que lo confunde con dos elementos de su propia narración y lo despoja, en rigor de la elaboración ficcional que ha producido, de toda certeza acerca de la veracidad de los rasgos característicos de su persona.

IDENTIDAD Y OTREDAD EN LA LITERATURA POLICIAL ARGENTINA, UNA LECTURA DEL MARXISMO Y EL DELITO DESDE ERNEST MANDEL

Lucía Feuillet³

Resumen: Proponemos revisar el enfoque de un texto clave para los estudios del género policial, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco* de Ernest Mandel, en función de las transformaciones en el policial argentino. Repensando de manera amplia los límites del género, la perspectiva del autor permite leer homogeneidades y diversidades en los policiales de este hemisferio. Así, desde la literatura rocambolesca hasta la simbiosis entre el Estado y el sector empresarial de las últimas etapas del capitalismo, numerosas opciones intermedias ofrecen un modo de entender lo social a partir de la literatura. La identidad y otredad que se constituyen en la representación interdiscursiva de criminales y descifradores son conceptos trabajados “bajo borradura”, que operan como modos de leer las formas del delito desde las sociedades precapitalistas hasta la actualidad. El delito es una rama más de la producción social, y como tal, un elemento mediador entre las prácticas de los sujetos y el modo de producción. La transformación de estas figuras en la historia del género da cuenta de los cambios históricos y sociales, pero también de las supervivencias del pasado y perspectivas del futuro, es decir, del modo en que las contradicciones sociales se expresan en los textos literarios.

Palabras clave:

IDENTIDAD-OTREDAD-GÉNERO POLICIAL-DELITO-CONTRADICCIÓN

Abstract: We propose to revise the approach of a key text for studies of the detective genre, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco* of Ernest Mandel, according to the transformations in the Argentine detective genre. Rethinking, in broad terms, the limits of genre, the perspective of the author allows us to read homogeneities and diversities in the Argentinian detective genre. Thus, from the rocambole inspired literature to the symbiosis between the State and the late capitalism business sector, many intermediate options offer a way of understanding the social from the literature. The identity and otherness that are built in the criminals and decipherers interdiscursive representation are concepts developed "under erasure" that operate as a way of reading the forms of crime from the pre-capitalist societies to the present. Crime is one more

³ Doctoranda en Letras Modernas, becaria doctoral de CONICET en IDH. Profesora adscripta de la Escuela de Letras en las materias Teoría y Metodología Literaria I y Literatura Argentina III (FFyH). Integrante del equipo de investigación “Escrituras, géneros, otredades e identidades en el sistema literario argentino...” dirigido por Jorge Bracamonte y María del Carmen Marengo. feuilletlucia@gmail.com. Recibido 20/04/17. Aprobado 20/05/17.

branch of social production, and as such, a mediating element between the practices of subjects and the mode of production. The changes of these figures in the history of the genre accounts for historical and social changes, but also for the past and future perspectives survival, that is, the way in which social contradictions are expressed in literary texts.

Keywords:

IDENTITY-OTHERNESS-DETECTIVE GENRE-CRIME-CONTRADICTION

En principio, podríamos hablar de una cierta tradición marxista de abordaje a los textos del género policial. Allí se inscriben los ensayos sobre el tema de Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y hasta Karl Marx, quien, aunque desde otra perspectiva, trabaja sobre un antecedente de este género (*Los misterios de París* de Eugène Sue). Ernest Mandel, por su parte, estructura su libro *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco* en base a las novelas y autores más importantes del policial durante los últimos siglos, predominantemente en Europa y Norteamérica, donde el género muestra un temprano auge -aunque menciona algunos autores de otras nacionalidades-. El objetivo es reflexionar paralelamente sobre el desarrollo del capitalismo y la evolución de un género literario. Si bien su enfoque incluye hipótesis que parecen simplificar los aspectos más complejos del abordaje -como la afirmación de que la evolución de la literatura policial refleja la historia del crimen (Mandel, 2011: 85)- podemos revalorizar su sistemático análisis de los distintos periodos del policial, desde el nacimiento del capitalismo hasta lo que el autor reconoce como la “decadencia” de la ideología y valores burgueses. Los capítulos más controvertibles para el lector formado en crítica literaria son aquellos que abordan “la ideología” del policial, de una manera más bien esquemática. Asimismo, creemos que estos problemas responden a la falta de formación específica del autor en los estudios literarios. Conviene retomar el vasto recorrido por los textos más importantes del género y los aspectos centrales de cada etapa, al igual que sus posibles relaciones con las estructuras sociales en que éstos se originan, para proponer otros modos de leer la relación entre literatura e ideología.

Estructuramos nuestra reflexión sobre la idea de una hermenéutica materialista entendida como manera de leer estos artefactos artísticos en términos de un relato maestro que es en todos los casos, el modo de producción (Jameson, *Documentos* 15-24). Tal concepto abarca una secuencia de etapas de la sociedad que comprenden desde el comunismo primitivo, las gens, el modo asiático de producción, la polis, el feudalismo, el capitalismo y el comunismo. Pero esto no significa asignar un texto a una u otra etapa determinada como si estas elaboraciones teóricas pudieran corresponderse con el modo en que cada sociedad se organiza en un corte sincrónico, sino percibir las tensiones, antagonismos, convivencias conflictivas de elementos de modos de producción antiguos y futuros. Esta perspectiva diacrónica permitiría leer la dimensión del cambio, de la contradicción entre tendencias temporal y políticamente “incongruentes”. Esto no implica la manera mecánica en que Mandel lee la historia del crimen en la sociedad burguesa paralela al desarrollo del género, sino más bien, partir del concepto de género literario como mediación entre el análisis formal del texto individual con la perspectiva de la historia de las formas y de su inserción en lo

social/colectivo (Jameson, 1989: 85). Esta mediación es un elemento ineludible para leer la articulación entre las distintas instancias del modo de producción.

El texto individual se transforma como parte de una dinámica de discursos colectivos, el ideologema, en este sentido, resulta un instrumento de análisis como “unidad mínima inteligible de los discursos esencialmente antagonísticos de las clases sociales” (Jameson, 1989: 62). Es decir, el discurso de una clase se organiza en unidades mínimas que son los ideogramas, y que permiten mediar entre la ideología como opinión abstracta y los materiales narrativos. El ideograma puede manifestarse como pseudoidea, sistema conceptual o de creencias de valor abstracto, una opinión, un prejuicio o una protonarración -fantasía de clase última sobre los personajes colectivos de las clases antagonistas- (Jameson, 1989: 71) y debe ser susceptible de una descripción conceptual y de una manifestación narrativa.

El primer capítulo del libro de Mandel cierra con el fragmento de *Teorías sobre la plusvalía* –recuperado también por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual-*, donde Marx define al delito como una rama más de la producción material, que promueve el avance de las fuerzas productivas a la vez que rompe la monotonía de la vida burguesa. Mandel se queda con lo segundo, y permanentemente alude al policial como distracción y satisfacción vicaria individual de la necesidad de violencia colectiva. Para nosotros, lo central es lo primero, si debemos señalar las relaciones de una forma de la evolución literaria con la evolución social, pensamos que el delito así pensado conecta de modo singular su funcionamiento como rama particular con el modo de producción que lo enmarca. Según Marx, el delincuente produce delitos como el profesor de filosofía compendios, además, produce toda la estructura judicial y policial, los manuales de derecho, etc. Esto sin tener en cuenta los adelantos tecnológicos en la industria de la seguridad en base al delito, y el hecho de que éste saca trabajadores del mercado, ocupándolos en la seguridad o en la actividad ilegal, y por lo tanto, ocasiona un aumento de salario al reducir la competencia. Por último, la rama del delito produce los textos literarios que hablan sobre el tema, el arte que se configura en torno a las transgresiones. Éstas son las características del delito como ideograma mediador entre el texto individual y los modos de producción que orientan el funcionamiento de las prácticas.

Proponemos pensar las transformaciones históricas demostradas por Mandel a partir de los ejes de la identidad y la otredad fragmentada, atravesada por las complejidades sociales de las figuras de descifradores y transgresores en torno al delito. La transformación desde el puro enigma en el policial clásico a la organización delictiva que pone en foco todo el funcionamiento social de las últimas etapas, signada por estas figuras, organiza el modo en que la sociedad se piensa a sí misma desde las matrices genéricas. El modo en que los personajes con sus identidades se insertan en estas estructuras sociales contribuye a pensar el modo en que se transgreden las normas del género, se definen y conforman como “otros” sociales fuera de la ley. No pondremos en discusión estos conceptos teóricos pero los retomamos teniendo en cuenta el debate y deconstrucción al que han sido sometidos desde fines del siglo pasado. Los elegimos teniendo en cuenta la escasez de alternativas conceptuales que ya señala Stuart Hall para trabajar los problemas en torno al sujeto y las prácticas discursivas. Tenemos en cuenta los esfuerzos de Judith Butler en la conceptualización de ideas como las de vidas precarias y marcos de guerra, al igual que sus aportes centrales a las teorías de los géneros, pero en este caso nos resulta productivo pensar las perspectivas de identidad – que siempre entrañan una relación constitutiva con el otro– articuladas con las

formaciones discursivas, ya que nos permite trabajar con la literatura y definir estas categorías como efecto de los discursos sociales. Esto supone las ideas de identidad narrativa e interdiscursividad planteadas por Leonor Arfuch, que apuntan al modo en que la identidad/otredad se despliega de manera oscilante en la trama de un texto narrativo, que muta y permite “la reconfiguración constante de historias divergentes, superpuestas” (Arfuch, 2005: 27). Analizar estas estructuras cambiantes no sólo en un texto sino en la historia de un género nos permite dar cuenta de las mutables relaciones de los sujetos y sus prácticas discursivas con lo social en el tiempo. Es decir, la interdiscursividad es un elemento clave en la reconfiguración del problema de la identidad, que además funciona siempre de manera relacional y dialógica, porque supone la diferenciación de un “otro” enunciativo o social.

Una historia del crimen, o una historia literaria

A diferencia de la mayoría de los críticos que ubican el origen del policial en 1841 con la publicación de “La carta robada”, Mandel remonta los antecedentes del género a los relatos de bandidos populares medievales, como Robin Hood. Este tipo de personajes que simboliza la transición entre la edad media y el capitalismo, a medio camino entre el orden moral del campesinado y su rebeldía a la autoridad, configura la identidad del “bandido bueno” en tanto expresión de la revuelta populista contra las formas de tiranía vigentes en el feudalismo (Mandel, 2011: 40). La burguesía en desarrollo como clase revolucionaria se identifica con estos héroes forajidos como representantes de un espacio de rebeldía al orden que quiere derrocar. Sin embargo, la rápida expansión del crimen en las calles durante el siglo XIX y el surgimiento de criminales profesionales en paralelo al ascenso del capitalismo impulsan al desarrollo del género, de la mano de la novela por entregas. Personajes en transición, los protagonistas de novelas como *Los miserables* y *La comedia humana*, para Mandel, aún al margen de la sociedad, mantienen un sentido individual de justicia y protección hacia las víctimas de la persecución policíaca y de las clases altas (Mandel, 2011: 46).

Ya se ha consignado la llegada del género a la Argentina a fines del Siglo XIX, inaugurado por el relato de Paul Groussac, “La pesquisa” (1887), narración fiel a la tradición folletinesca -aunque pueden registrarse desde 1877 producciones de Luis V. Varela (o Waleis), Carlos Monsalve y Eduardo L. Holmberg- (Lafforgue, 13). Ya a comienzos del siglo XX, la profesionalización de los escritores extiende la influencia del policial, de la misma manera que la incursión en el policial de autores clásicos como Horacio Quiroga y Vicente Rossi. Lafforgue señala en 1930 un doble fenómeno que contribuye a la formación del género en Argentina: la escritura de relatos policiales por parte de autores canónicos -en publicaciones de quiosco- y la formación de un público lector del policial. Esto confirma, según el autor, el predominio de los relatos clásicos en la década del 30 y 40. A partir de allí, las distintas vertientes del género conviven, incluso en la producción de los mismos autores, como es el caso de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, que publican tanto relatos clásicos como negros.

Sin embargo, ya en 1926 con su primera novela, *El juguete rabioso* Arlt inaugura el gesto de declarado homenaje a la literatura bandoleresca y pone en el centro de la escena nacional una novela emparentada a la picaresca. La identidad descentrada del traidor Silvio Astier -quien narra su propia historia- nos hace repensar la literatura policial toda. Ya que, coincidente con lo señalado con Mandel, la admiración de Rocambole lo impulsa a las tempranas incursiones delictivas en “El club de los

caballeros de la medianoche” –que incluyen el robo a una biblioteca y la falsificación– hasta que la pobreza lo impulsa a emplearse para patrones de distintos estratos sociales, develando bajezas de comerciantes, militares y profesionales. Los primeros son los que reciben el mayor descargo de Silvio:

...Por lo general, los comerciantes son necios astutos, individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre y todos toleran.

El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que le conceden una patente de honorabilidad y tienen por eso espíritu de militares, es decir, habituados a tutear despectivamente a sus inferiores, así lo hacen con los extraños...

¡Ah! cómo hieren los gestos despóticos de esos tahúres enriquecidos, que inexorables tras las mirillas del escritorio anotan sus ganancias; cómo crispan en ímpetus asesinos esas jetas innobles... (Arlt, 1968: 100).

La falsificación, el robo y la estafa atraviesan la producción de Arlt, y marcan la formación de la heterogénea sociedad criminal de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). En este caso, el protagonista es Erdosain, empleado de la Administración de la Compañía Azucarera, que día a día acarrea grandes sumas de dinero ajeno mientras vive en la escasez, y “Se vio obligado a robar porque ganaba un mensual exiguo” (Arlt, 1983: 12). Luego de su despido, Erdosain se une como ladrón e inventor a la sociedad secreta presidida por el Rufián Melancólico, el Astrólogo, el Mayor del ejército y el Buscador de Oro, y sostenida con las ganancias de los prostíbulos. Inspirada en el Ku-Klux-Klan, la sociedad arltiana revela las pretensiones de una utopía que combina actividades criminales con negocios legales:

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda... Mi plan es dirigirnos con preferencia los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados –no se dé por aludido, Erdosain-, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (Arlt, 1983: 31).

La obra de Arlt pone en cuestión la hipocresía de una sociedad burguesa donde es necesario mentir para sobrevivir, y donde la estafa y el robo penetran todas las formas de producción social, sólo que en algunos estratos no se condenan. De este modo, adelanta cuestiones que aparecen en novelas posteriores, como la idea de las sociedades delictivas que gobiernan países, a la vez que se disputan zonas de comercio ilegal y dominación política, que aparece en *El cabeza* (1975), de Juan Carlos Martelli. En este ámbito, los que toman la voz para narrar son “otros” que configuran su identidad criminal desde zonas marginales de la sociedad. Su marca es la búsqueda de un modo de combatir la miseria recibida de la sociedad burguesa a partir del crimen, el complot y la

estafa: “¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te creés que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?”, se pregunta un personaje de *Los lanzallamas* (Arlt, 2005: 19).

Las coordenadas del género en el siglo XIX están marcadas por la expansión del crimen y la violencia de las rebeliones, la hostilidad de las clases burguesas hacia la policía -como parte de un aparato estatal que implica un gasto excesivo y que en muchos casos conserva vestigios del autoritarismo feudal- y las leyes del libre mercado que aún parecen suficientes para perpetuar su régimen (Mandel, 2011: 56). Todo esto posibilita el surgimiento del detective privado -único capaz de desentrañar el misterio ante la incompetencia policial-, que da origen al género tal como lo conocemos: “Las historias policiacas originales, entonces, tenían un carácter altamente formal y bastante alejado del realismo y del naturalismo literario. Es más, no mostraban relación alguna con el crimen como tal. Este último se ofrecía como marco para solucionar el problema, para armar un rompecabezas” (Mandel, 2011: 59). El enigma es el centro de la historia, antes que el crimen, y ésta se presenta como una batalla de ingenios donde el detective privado debe triunfar en su superioridad analítica ante el delincuente. De allí que el desciframiento esté esquematizado a tal punto que repite la secuencia de pasos creada por Poe y Conan Doyle: planteamiento del problema y la solución inicial, periodo de confusión y solución final antes de la explicación que acontece como una ostentación de saber y capacidad analítica por parte del detective.

El modelo de racionalidad burguesa alimenta este tipo de relatos, basados en la cosificación de las relaciones, que, según Mandel, sostienen al capitalismo: “Todas las relaciones humanas en la sociedad burguesa tienden a tornarse cuantificables, medibles, y empíricamente predecibles. Se reducen a sus componentes y se las observa al microscopio (o por medio de la computadora) como si fueran sustancias físicas... o bien fenómenos objetivos como la fluctuación de precios...” (Mandel, 2011: 61). Esta vertiente se consolida en el período de entreguerras como apoteosis de la mente analítica que implica el triunfo de la lógica burguesa sobre los elementos desestabilizadores, y el restablecimiento de la justicia final gracias a la superioridad intelectual, registrándose de esta manera el avance del positivismo en la ciencia. A pesar de este entusiasmo burgués, el héroe de la literatura policial pertenece a la aristocracia, la revelación en los detectives clásicos es un ejercicio deportivo por el que no reciben dinero, al contrario de los de la serie negra, que se profesionalizan para sobrevivir. Mandel explica la actividad de estos detectives “diletantes burgueses”, a partir de la dinámica de las clases dominantes, para las cuales ganar dinero es un trabajo de tiempo completo en el capitalismo, por eso el descubrimiento de los enigmas queda en mano de “otros sectores (menores) de la clase” (Mandel, 2011: 79).

En 1946 se edita *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, firmado por Bustos Domeq, texto central para la reescritura del género en Argentina, que abona la vertiente del policial clásico. Aunque tras la lupa de la parodia, Borges y Bioy Casares sostienen allí la resolución del misterio “a cuarto cerrado”, al modo de los detectives clásicos que desentrañan enigmas sin moverse de sus cómodos salones aristocráticos. El uso y reescritura de las reglas del policial, en este caso, ponen en escena a un descifrador cuya identidad se centra en el error de su condena, es víctima de las inexactitudes de la ley: Parodi permanece en cautiverio inculpado por un crimen que no cometió. En estos relatos predomina la concepción del policial como una batalla de ingenios, representada también en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (1941). Mandel inscribe este

cuento en la tendencia del *nouveau roman*, e, incluso, en la novela de espionaje, confusión que puede devenir del análisis demasiado lineal de la trama y los personajes – el cuento está protagonizado por un agente secreto y el enigma consiste en el asesinato como clave para las acciones de Estado– pero el relato está estructurado en función del desciframiento. Éste está, a su vez, formulado alrededor de múltiples dimensiones del tiempo, de la narración –los indicios del metarrelato desarrollado por uno de los personajes son fundamentales para el desciframiento–, y de la identidad de la víctima. Lo que Borges introduce allí es la imposibilidad de un desenlace lineal, las soluciones de distintos enigmas se superponen y la ambigüedad domina el problema intelectual. Esta vertiente aún continúa en los policiales clásicos posteriores, entre los cuales inscribimos *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, donde el enigma de un crimen cometido por un asesino serial en París se narra paralelamente al misterio que comporta la autoría de un dactilograma hallado por uno de los personajes.

El cuento “Emma Zunz” constituye otra expresión de la amplitud del uso del género en el mismo Borges. Desde la perspectiva de la criminal femenina en este caso, el cuento se concentra en la venganza de una obrera hacia el patrón de la fábrica donde trabaja, por la muerte de su padre. El crimen como modo de venganza individual contra injusticias sociales, la perspectiva enfocada en el criminal y la ausencia del detective y de la ley estatal atraviesan la reescritura del policial argentino. La figura del detective que guía la resolución del enigma no logra representarse de manera verosímil en Argentina por varias razones, entre las que contamos las sucesivas dictaduras que instalan la función represiva del aparato policial. De aquí en adelante, el desciframiento se tipifica en identidades alternativas a la figura policial o en los bordes de ésta: periodistas –el Emilio Renzi de Ricardo Piglia–, “comisarios buenos” –Laurenzi en la serie publicada por Rodolfo Walsh entre los 50 y 60 en *Vea y Lea*– que luchan contra un aparato policial corrupto, e incluso ex policías o jubilados –Leoni en los relatos de Adolfo Pérez Zelaschi–, o bien queda en manos del lector.

En el recorrido de Mandel, la llegada del crimen organizado a la escena posguerra implica un cambio de paradigma en los modos de narrar: “Existe un paralelo fascinante entre las leyes que gobiernan la concentración y centralización del capital en general y la lógica de la toma de riendas del crimen sobre el contrabando de licores, la prostitución, el juego de apuestas y su dominio en ciudades como Las Vegas, La Habana y Hong Kong” (Mandel, 2011: 86). Al tiempo que se desarrolla el proceso de monopolización, también las grandes sociedades criminales triunfan sobre las pequeñas. Los negocios legales se mezclan con los ilegales y las ganancias pasan de uno a otro ámbito, mientras, las reglas del juego como la competencia y la división de territorios y mercados se mantienen, los jefes son depuestos, y nuevas organizaciones disciplinares reemplazan las anteriores.

Esto produce un desplazamiento de la literatura policíaca “de salón”, para dar lugar la novela negra, introducida por Dashiell Hammet y Raymond Chandler. Este último define las coordenadas de la nueva vertiente del género en *El simple arte de matar*, centrada en la denuncia de la corrupción social:

El realista de esta rama escribe sobre un mundo en que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en que los hoteles y casas de departamentos y célebres restaurantes son de propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el indicador de una pandilla, y que ese hombre simpático que vive

dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de quinieleros; un mundo en que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo; en que el intendente de la ciudad puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero ... (Chandler, 1970: 204)

Los detectives ya profesionalizados trabajan por dinero, pero siguen cumpliendo la función de héroes honorables que buscan una verdad aún asible y el restablecimiento de una justicia parcial. Según Chandler, el detective es un solitario hombre pobre que vive entre gente común, pero no acepta dinero deshonesto (1970: 205). Mandel destaca que el sesgo ideológico de los textos de Chandler ha sido frecuentemente “malentendido”, dado que la denuncia se remite a la estructura de poder local pero no nacional (Mandel, 2011: 92).

Desde nuestro punto de vista el género negro representa otro modo de acercamiento a lo social, donde el crimen aparece como síntoma. En el policial clásico, el desciframiento es el que estructura el modo de leer lo social. Se construye allí un “lector modelo”, si tenemos en cuenta la formulación de Umberto Eco, en tanto estrategia semiótica al interior del texto (que no coincide con el lector empírico), con la cantidad de competencias suficientes para investir la función de descifrador de un enigma guiado y esquematizado. El enunciatario debe seguir la serie de pasos descritos anteriormente, lo cual proporciona un efecto disciplinador de la conciencia, y al final la única solución correcta es proporcionada por el detective, doble ficcional y ejemplar del mismo lector. Por otra parte, en el policial clásico la transgresión constituye un evento aislado, perpetrado por un “otro”, un enfermo o un loco con motivos claramente definibles, frecuentemente inverosímil y que origina un misterio estructurado en torno a la oposición de dos inteligencias abstractas -en la que siempre triunfa el que está del lado de la justicia burguesa-. En el género negro, el delito está en el centro de la escena como parte de redes criminales que abarcan países enteros y, más adelante con la introducción del espionaje, alcanzan un nivel internacional. Incorporado al resto de las ramas productivas, forma parte de las actividades económicas nacionales (e internacionales), sigue las reglas del mercado y la competencia, y por tanto, contribuye a revelar, gracias a la mediación de esta actividad productiva, el funcionamiento del modo de producción en cual se desarrolla. Por otra parte, en las novelas negras, el desciframiento nunca es lineal y descubre, en todo caso, la contradicción entre el ajusticiamiento del culpable del crimen individual y la imposibilidad de combatir el delito organizado en su conjunto, entre la definición de una “identidad criminal” o la resignificación de una sociedad “enferma”, corrupta, desestabilizante.

La evolución de la historia del género profundiza en esta dimensión y termina revelando la relación de las sociedades criminales con el Estado. La llegada del espionaje y el *thriller* político en el período entreguerras pone en foco los crímenes producidos por agentes de unos estados contra otros. Este tipo de relato florece, según Mandel, alrededor de los 30 y alcanza la madurez de la mano de John Le Carré pasados los años 60. La batalla intelectual del policial clásico se transforma en una batalla de recursos, en última instancia, económicos:

Los súper héroes deben alcanzar un más alto nivel con el desarrollo general de la sociedad burguesa: la creciente mecanización, la optimización de la tecnología y las fuerzas productivas, una más amplia diversificación de

bienes de consumo, el nacimiento de la sociedad de consumo, la galopante enajenación del individuo y las nuevas e imprevistas dimensiones de dicha enajenación. Claramente, un superespía no puede prevalecer armado exclusivamente con un supercerebro analítico y, a lo largo de la tercera revolución tecnológica, tampoco se espera que lo haga (Mandel, 2011: 133).

El pasaje al crimen organizado se acompaña de la detección organizada y el surgimiento de inspectores pertenecientes a la policía que tienen por detrás todo el aparato estatal. El *thriller* político aporta un escenario más amplio donde son comunes los complots para secuestrar políticos en regímenes dictatoriales, y las conspiraciones para organizar golpes militares. La narrativa de Graham Green es un ejemplo de este tipo de textos, y en este sentido, la intriga de espionaje y la política se mezclan al punto en que no se diferencian los límites entre lo legítimo y lo criminal (Mandel, 2011: 134), o más bien, desde nuestra perspectiva, desnuda el carácter contingente de la ley burguesa. De allí que la literatura policial no es un “entretenimiento escapista” destinado a difundir la ideología burguesa.

El cruce que propone Mandel de la novela negra con el *nouveau roman* no es del todo clara, y la ubicación de Jorge Luis Borges como representante de esta tendencia es discutible ya que el texto al que se alude, “El jardín de los senderos que se bifurcan” es un relato largo pero su lectura como “novela” no está justificada ni por la crítica ni por sus características estructurales. Aunque sí es cierto que tanto el argentino como Robbe Grillet introducen la solución ambigua del misterio, característica de esta nueva tendencia del género, y el cinismo clásico de los protagonistas de las novelas de espionaje. Las identidades múltiples y el engaño definen las nuevas coordenadas que apuntan a develar la hipocresía reinante en la sociedad burguesa: “La vida se basa en estándares dobles, y la conciencia queda dividida y en conflicto desde un principio. De ahí el drama individual, basado en la contradicción entre las normas sociales y las necesidades personales” (Mandel, 2011: 139).

Finalmente, la confusión entre las operaciones políticas legítimas y criminales reinante en la política se extiende al ámbito económico, cuando las ganancias producidas por el crimen circulan en las distintas ramas de la producción industrial. Se producen y reproducen las estructuras regionales de poder impuestas por la mafia y el lavado de dinero es la actividad principal que impulsa el ingreso en los negocios “legales”. Los asesinatos no comportan un misterio de la identidad del criminal, lo que se revela en todo caso son los lazos de poder entre las estructuras capitalistas y las criminales, la identidad de los criminales individuales se resguarda en la Organización, porque los crímenes se comenten en el bien de ésta: “El crimen organizado es el capitalismo liberado de las cadenas de la ley penal, pero respetuoso de la mayor parte del código civil, y por supuesto, del comercial” (Mandel, 2011: 204). Mientras el lavado de dinero es vehiculizado por los bancos, se manifiesta una progresiva simbiosis entre las grandes empresas, el crimen organizado y el Estado, lo cual evidencia la omnipotencia de estos aparatos criminales cada vez más grandes -en Perú, Colombia y Bolivia los narcotraficantes controlan altos niveles militares y políticos-, y Mandel concentra la responsabilidad de esta simbiosis en el dinero, afirmando que si se eliminaran las instituciones de economía mercantil, la simbiosis desaparecería (Mandel, 2011: 224).

El género negro en nuestro país se vincula profundamente con lo que Mandel llama el “thriller político”. Esta vertiente queda inaugurada con la novela de Rodolfo

Walsh *Operación masacre* (1957) -texto a medio camino entre el *non fiction* y el policial- abriendo la etapa de la presencia predominante del Estado criminal en el género. La novela de Walsh narra en clave policial el fracasado levantamiento contra el gobierno de facto de Aramburu en 1956 y los fusilamientos a trabajadores y militantes perpetrados por policías en José León Suárez. El que descifra es el periodista que recoge los testimonios de sobrevivientes. La conspiración y el thriller político continúan definiendo los textos más importantes a la vuelta de este siglo. Cristina Feijóo gana el Premio Planeta en el 2006 con la novela *La casa operativa*, que narra una operación de vigilancia de las FAR durante 1972 para el asesinato de un general del Ejército. La historia es reconstruida en la voz de Manuel, hijo de una de las militantes que, treinta años después, recobra el testimonio de Dardo, compañero de su madre.

El relato de Walsh adelanta una vertiente que se desarrollará con toda profundidad desde los setenta en adelante, ya que durante los años 60, la transición impone más bien una mezcla de tendencias. Adolfo Pérez Zelaschi gana con el cuento “Las señales”, en 1961, el Concurso *Vea y Lea*. Este cuento presenta la persecución y amenaza a Manuel Cerdeiro, el dueño de un bar de barrio que asesinó a un ladrón “protegiendo” su propiedad. Los hermanos de la víctima juran venganza respondiendo a los códigos del hampa, pero finalmente son ultimados por el Comisario Bazán, que representa el triunfo de la ley burguesa. El desciframiento guiado por el procedimiento narrativo se focaliza en el descubrimiento de la identidad de “el hombre del chambergo”, que, sospechado como probable asesino, hacia el final se descubre que es el comisario.

En 1973 se publica *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, que presenta un Philipe Marlowe avejentado y pobre, inscribiendo esta parodia u homenaje en la línea de una identidad asociada a la figura de los perdedores del policial argentino. Estos relatos no son protagonizados por héroes superiores en inteligencia y recursos, que abogan por el triunfo de la ley, sino por personajes atravesados por el fracaso. El matiz heroico de los perdedores, “otros” al borde de la ley, se afianza en su enfrentamiento con aparatos policiales corruptos y criminales que imponen la derrota: “Los detectives de estos relatos (...) no saben cómo enfrentar las nuevas “reglas de juego”. Su falta de saber les escamotea el espacio característico del investigador clásico que, en cualquiera de las variantes de la fórmula, es el que sabe. Como tal, detenta el poder, es la figura de la legalidad” (Amar Sánchez, 2000: 65). Además, atraviesa estos relatos una crítica a la justicia burguesa, ya que los personajes pierden porque el triunfo implicaría atenerse a la ley, como en el caso del relato “Zugzwang” de Rodolfo Walsh, y del detective Etchenaik en *Manual de perdedores* (1988) de Juan Sasturain.

También en 1973, Juan Carlos Martelli gana el premio a la novela América Latina con *Los tigres de la memoria*, texto que revela anticipadamente las conexiones entre la policía, los militares y el narcotráfico. *El cerco* (1977), de Juan Martini, que narra el secuestro del hijo de un empresario, ya sugiere la ligazón entre Estado, crimen organizado y sectores empresariales que define la segunda etapa del policial *hard-boiled*. Otros relatos policiales van a concentrarse en los vínculos entre dictaduras en retirada y empresarios y políticos de la democracia inminente: *Ni el tiro del final* (Feinmann, 1981) y *La muerte de un hombrecito* (Martelli, 1992).

En 1979 se publica la novela de José Pablo Feinmann *Últimos días de la víctima*, que centra la trama en un asesino a sueldo que no logra matar a su víctima, mientras el lector descubre el contexto dictatorial como fondo del crimen, ya que el eje de la novela es la vigilancia. Quien ordena el crimen es - “...un hombre importante, soberbio, con negocios turbios y no pocos enemigos” (Feinmann, 2006: 11), la víctima aparente,

Rodolfo Külpe, encarna una figura clásica del policial negro, la del hombre que sabe demasiado y debe ser eliminado (Feinmann, 2006: 15). En lugar del detective privado, es el asesino contratado por el poder económico el que narra el proceso de averiguación de verdad, hasta descubrirse víctima de Külpe, verdadero asesino. Aquí no hay prerrogativas morales de ningún tipo en el homicida que ya es un cínico clásico y que se define como un instrumento, elegido por quien merece ganar ante una víctima que “algo habrá hecho” (Feinmann, 2006: 54). Así, Peña, empleado que hace contacto entre “el patrón” y el asesino, explica la dinámica del asesinato por encargo -al que Mandel alude cuando enfatiza que mientras el crimen su vuelve más organizado, el asesinato se hace más anónimo, ajeno a la identidad en épocas de plena disputa acerca de la figura de los desaparecidos (Mandel, 2011: 204)-:

-Mire, hasta una vez le pregunté al patrón. Por qué lo llaman siempre a ese Mendizábal, le pregunté. ¿Sabe qué me contestó? Que lo llamaba a usted porque usted es un arma anónima. Así dijo, anónima... « En cambio, si vos reventás a alguien, me dijo, todos saben que te mandé yo (Feinmann, 2006: 45).

La novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*, publicada en 1980, narra en clave alegórica la desaparición en dictadura de Marcelo Maggi. Emilio Renzi, su sobrino, oficiará de detective en tiempos en que investigar en Argentina es develar crímenes de Estado. Renzi tiene una larga vida literaria que atraviesa toda la producción de Piglia hasta *Blanco nocturno* (2012), pasando por “La loca y el relato del crimen” y *Plata quemada* (1997). En “La loca...”, Renzi descubre el verdadero asesino de Larry analizando el discurso de la loca, pero el editor del diario en el que trabaja no le permite publicarlo porque perjudica a las esferas policiales encargadas de la investigación. En *Plata quemada*, Renzi es el único que puede ver el matiz heroico de la resistencia de una banda de ladrones ante el ataque policial en un departamento de Montevideo. La escena de la quema del dinero robado por parte de los delincuentes, cuando ya se perciben derrotados, es el centro de esta novela, y se presenta allí como gesto anarquista contra el símbolo del capitalismo. La narración mediada por los criminales implica un modo de redefinir el género, en tanto que el policial ya no presenta la lucha entre el bien y el mal como oposición entre el delincuente y el detective que está del lado de la ley burguesa. Los relatos abarcan una mayor complejidad cuando colocan a los criminales como parte -y víctimas- de los abusos policiales o de una estructura social injusta.

El Perro Lascano protagoniza la trilogía detectivesca (su último episodio se publicará en septiembre de este año) que devuelve al escenario de la literatura argentina los comisarios “honestos”. Lascano aún trabaja para la policía en *La aguja en el pajar* (2005) cuando se topa con un cadáver que devela los signos de la represión, su afán investigativo hace que sea expulsado de la policía y perseguido violentamente hasta el final de la novela. Vuelve al ruedo con el fin de la dictadura en *Delincuente argentino* (2007), para investigar a Giribaldi, el Mayor del ejército que se le opone en la primera parte de la saga, y develar la conexión de la policía con el narcotráfico:

Había una disputa por la jefatura entre Los Apóstoles y Turcheli o, mejor dicho, entre dos formas de entender la Federal como negocio (...) Los Apóstoles son un grupo de oficiales jóvenes que están metidos con algunos funcionarios en el negocio de la falopa. (...) A Turcheli no le gustaba eso

porque decía que atrás de la droga venía mucha violencia y que los narcos no respetan a nada ni nadie. Bueno, Turcheli les ganó de mano la jefatura, pero los tipos lo liquidaron en su despacho y lo disfrazaron de infarto. No me extrañaría que liquidación haya contado con la bendición de algún figurón. Ahora el capo de Los Apóstoles está sentado en su sillón. Yo no me voy a quedar a pelear con ellos. (Mallo, 2007: 172) Cursiva original del texto.

Si bien al final de la novela el Perro se autoexilia en Brasil, asqueado de la corrupción y la violencia, y declarando haberse dado cuenta de que no puede cambiar el mundo, el texto funciona como un botón de muestra de una generación de escritores que vuelven a hacer funcionar la figura del detective en sagas policiales -entre los cuales podemos mencionar dos autores cordobeses: Esteban Llamosas con la saga de Lespada y Cherkavsky, y Fernando López con la de Philip Lecoq-. Aunque ahora estas figuras trabajan desde los márgenes para revelar su imposibilidad de actuar contra lo más sucio de la producción en el capitalismo, develando la simbiosis señalada por Mandel entre Estado, sociedades criminales y empresarios, aún en el regreso de la democracia:

El Plan Austral es, en el fondo, lo mismo, una repetición de la era de la plata dulce. Liberados del terror del Estado, los consumidores están de fiesta, los funcionarios se rasgan las vestiduras hablando de democracia y la mayoría dice que nunca se enteró de las atrocidades cometidas por los militares... Los capitanes de las empresas financieras, mientras acumulan intereses, roen sin descanso las patas del sillón de Rivadavia donde, a caballo de su imagen de campeón de la democracia, duerme Alfonsín (Mallo, 2007: 67).

En la literatura contemporánea, por su parte, se destaca la colección *Negro Absoluto*, dirigida por Juan Sasturain, exhibe importantes títulos de la vertiente del policial negro -aunque un uso más flexible del término indica la mezcla con elementos de otros géneros-. Es el caso de *Santería* (2012) –saga que se continúa con las novelas *Sacrificio* y *Aquelarre-*, de Leonardo Oyola, que relata la disputa entre La Víbora Blanca, mujer de un asesinado jefe de bandas barriales y La Marabunta, esposa de un empoderado funcionario estatal con conexiones empresarias y criminales. La historia está ubicada en los bajos de la ciudad, en tiempos del desalojo de Puerto Apache y la construcción de Puerto Madero. En la misma colección, María Inés Krimer le da vida a una detective judía, Ruth Epelbaum, que investiga la desaparición de una mujer de la comunidad, mientras descubre los vínculos con redes de prostitución internacional y tráfico de mujeres en complicidad con funcionarios estatales -*Sangre kosher* (2010), seguida por la otra parte de la saga, *Siliconas express* (2013)-. Emparentada con la ficción arltiana, los rufianes no gobiernan países pero definen relaciones políticas a partir de las ganancias obtenidas con la prostitución.

El papel de las mujeres en el relato policial crece ligado a la figura de las vengadoras individuales, como en *Beya* (2011), la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara. El relato fue publicado en 2011 como parte de la *Colección Bichos. Cuentos infantiles para adultos* y reeditado en 2013 como novela gráfica. Allí una víctima de la trata refiere la historia de los nuevos modos de tortura en democracia y retoma la larga tradición de las mujeres “vengadoras” en el policial argentino –a la mejor manera del texto citado arriba, “Emma Zunz”, de Jorge Luis Borges -. *Beya* devela la relación del

negocio de la prostitución con las actividades económicas del país, ya que curas, funcionarios, jueces y policías son clientes y cómplices del macró. Se reescribe el conflicto principal del género, cuando lo que se devela son las relaciones sociales preñadas de violencia, ya que deben sostener la producción entre clases antagónicas. La rebelión individual encarnada en la prostituta torturada resulta insignificante ante las grandes redes de corrupción, trata y delito, pero el texto abre con las consignas:

Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución.

Juicio y castigo a los culpables (Cabezón Cámara, 2011: 6).

El libro de Mandel cierra con la hipótesis del regreso de los criminales como héroes populares al policial, tradición iniciada con la literatura bandoleresca. Los delinquentes de la última etapa registrada por el autor rechazan los valores sociales predominantes e imponen la idealización de la venganza privada, pero no aparecen como precursores de la violencia rebelde de una clase en ascenso, sino más bien como pequeño-burgueses en contra de la decadencia burguesa, que reflejan la impotencia social de su clase. Ciertamente no podemos señalar que la literatura “refleja” alguna evolución hacia el socialismo, como pretende Mandel, pero sí permea el modo en que la sociedad se representa a sí misma en un estado determinado del desarrollo histórico. Lo cierto es que el género se mueve, cambia, adapta sus reglas y las transgrede constantemente, para evidenciar la verdadera naturaleza de las relaciones sociales:

En el arte, hablando en general, se expresa la necesidad del hombre de encontrar armonía y plenitud en la existencia, es decir, justamente aquellos bienes de los que lo priva la sociedad de clases. Por eso es que la creación auténtica alberga una protesta contra la realidad, consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista. Cada nueva corriente en el arte comienza por la indignación. El poder de la sociedad burguesa se expresó durante largos períodos históricos en el hecho de que mediante la combinación de presión y estímulo, de boicot y elogios, se mostraba capaz de disciplinar y asimilar cada movimiento “rebelde” en el arte y elevarlo al nivel de “reconocimiento” oficial (Trotsky, 2015: 845).

Sin embargo, según Ezequiel de Rosso, un retorno al policial de enigma parece marcar los relatos policiales más vendidos en Argentina a comienzos del siglo XXI. Tal como lo hemos demostrado en este recorrido, todas las tendencias del policial conviven, de la misma manera que en el modo de producción conviven elementos de formaciones sociales antiguas, con rasgos contemporáneos y anticipaciones del futuro. Esto produce el choque que Jameson llama “revolución cultural”, expresado como resultado último de su análisis hermenéutico guiado por el desciframiento de las contradicciones expresadas en los elementos antagonísticos del ideologema.

De este modo, el delito como rama de la producción tiende a evidenciar estas contradicciones, antagonismos sociales y modos de funcionamiento del capitalismo con sus características de desarrollo atrasado en un país colonial como Argentina. Las identidades y otredades que se transforman en la historia del policial imponen las coordenadas de la lectura del delito como rama de la producción social, y las antiguas tendencias conviven con novísimos aspectos del género en parodias tanto como en la

literatura seria. Como ejemplo del primer caso encontramos la novela *La serie negra* (2015), de Washington Cucurto, que exagera el efecto paródico hasta deconstruir todo resquicio de las normas del género y su historia mediante el humor. En cuanto al segundo caso, la novela de Germán Maggiori, *Entre hombres*, editada por primera vez en 2001 y reeditada en 2013, plantea una parodia trágica en la que la corrupción y la droga penetran todos los estratos sociales, desde un grupo de amigos de barrio hasta una banda delictiva, pasando por los representantes del poder político. La simbiosis Estado-delincuencia organizada-grandes corporaciones retoma un carácter de reflexión sobre la vida y el futuro en una sociedad miserable hasta la médula.

Así, por medio de las transformaciones registradas en novelas y cuentos policiales argentinos en que se despliegan identidades criminales y descifradoras en “otros” de caracteres difusos tan marcados por las contradicciones sociales que complejizan la idea de identidad misma, hemos recorrido el modo en que Arlt imagina una sociedad criminal, vívida y brutalmente representada en *Beya*: “¿quizá porque la sociedad burguesa es, cuando se ha dicho y hecho todo, una sociedad criminal?” (Mandel, 2011: 255).

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María (2000) “II. El crimen a veces paga. Policial latinoamericano de fin de siglo”. En *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 45-84.

Arfuch, Leonor (2005) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Arlt, Roberto (1968) *El juguete rabioso*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

--- (1983) *Los siete locos*. Losada, Buenos Aires.

--- (2005) *Los lanzallamas*. Centro Editor de Cultura, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2005) “El flâneur”. En *Iluminaciones II*. Taurus, Madrid, 1972, pp. 49-83.

Borges, Jorge Luis (1956) “El jardín de los senderos que se bifurcan”. En *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires: pp. 121-143

--- (2005) “Emma Zunz”. En *El Aleph*. Emecé, Buenos Aires, pp. 71-80

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (1998) *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Alianza Editorial, Buenos Aires

Brecht, Bertolt (2003) “Consumo, placer, lectura”. En Link, Daniel (Ed.) *El juego de los cautos*. La Marca, Buenos Aires, pp. 44-48.

Cortázar, Julio (2004) “Los amigos”. En *Final del juego*. Suma de letras, Buenos Aires, pp. 136-138.

Chandler, Raymond (1970) *El simple arte de matar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

- De Rosso, Ezequiel (2014) “Misterios cotidianos: sobre las novelas policiales más vendidas”. En *Cuadernos del CILHA*, vol. 15, nº 21, diciembre, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza
- Feijóo, Cristina (2007) *La casa operativa*. Planeta, Buenos Aires
- Feinmann, José Pablo (1981) *Ni el tiro del final*. Editorial Pomaire, Buenos Aires
- Feinmann, José Pablo (2006) *Últimos días de la víctima*. Seix Barral, Buenos Aires
- Gramsci, Antonio (2003) “Policial y géneros populares”. En Link, Daniel (Ed.) *El juego de los cautos*. La Marca, Buenos Aires, pp. 33-36.
- Hall, Stuart (2003) “Introducción: ¿quién necesita «identidad»?”. En Hall, Stuart y Du Gay, Paul. *Cuestiones de identidad*. Amorrortu, Buenos Aires, pp. 13- 39
- Jameson, Fredric (1989) *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor, Madrid
- Lafforgue, Jorge (1997) “Prólogo” en *Cuentos policiales argentinos*. Alfaguara, Buenos Aires, pp. 9-23.
- Link, Daniel (2003) “El juego silencioso de los cautos” en *El juego de los cautos*. La Marca, Buenos Aires
- Ludmer, Josefina (2010) *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia, Buenos Aires
- Mallo, Ernesto (2005) *La aguja en el pajar*. Planeta, Buenos Aires
- *Delincuente argentino* (2007) Planeta, Buenos Aires
- Mandel, Ernest (2011) *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. Razón y Revolución, Buenos Aires
- Martelli, Juan Carlos (1997) *Los tigres de la memoria*. Corregidor, Buenos Aires
- *El cabeza* (1977) Corregidor, Buenos Aires
- *La muerte de un hombrecito* (1995) Planeta, Buenos Aires
- Martini, Juan Carlos (1977) *El cerco*. Bruguera, Buenos Aires
- Marx, Karl (1980) “Apéndice: 11. Concepción apologética de la productividad de todos los oficios”. En *Teorías sobre la plusvalía*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 360-361
- (2003) “La “Crítica crítica” como mercader de misterios o la “Crítica crítica” como el Señor Szeliga”. En Marx, Karl y Friedrich Engels, *Escritos sobre literatura*. Colihué Buenos Aires, pp. 81-101
- Pastormerlo, Sergio (1997) “Dos concepciones del género policial. Una introducción a la narrativa policial borgeana” en Ponce, N.; Pastormerlo, J.; Scavino, D. *Literatura policial en la Argentina: Wales, Borges, Saer*. [On line] UNLP- FaHCE (Estudios-Investigaciones; 32), La Plata. Disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar. Pp. 17-43. Consultado el 26-04-2017
- Pérez Zelaschi, Adolfo (1988) “Las señales”. En *Mis mejores cuentos policiales*. Ediciones Lucanor, Buenos Aires, pp. 137-152.
- Piglia, Ricardo (2001) *Plata quemada*. Anagrama, Buenos Aires
- Saer, Juan José (2006) *La pesquisa*. Seix Barral, Buenos Aires
- Soriano, Osvaldo (1995) *Triste, solitario y final*. Norma, Buenos Aires
- Trotsky, León (2015) “El arte y la revolución” en *Literatura y revolución*. Razón y Revolución, Buenos Aires, pp. 845-852
- Walsh, Rodolfo (2008) *Operación masacre*. La flor, Buenos Aires

**CON MI ROSTRO AVANZA UN BAILARÍN DE CORAZÓN QUEMADO:
IDENTIDAD Y ALTERIDAD ABORIGEN EN LA POESÍA DE JUAN CARLOS
BUSTRIAZO ORTIZ Y JORGE LEONIDAS ESCUDERO**

María del Carmen Marengo *

Resumen

Este artículo indaga en las respectivas poéticas de Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Jorge Leonidas Escudero a fin de observar de qué modo su poesía oscila entre la representación del habitante originario como un otro desde una visión solidaria y la de la formación de una identidad cultural a partir de lo aborigen. Se trata de dos autores que han producido su obra íntegramente en sus respectivas provincias natales y que, aun sin presentar búsquedas formales estrictamente afines, comparten el gesto de conjugar singulares y sofisticadas formas de experimentación con la incorporación de elementos léxicos, temáticos o de cosmovisión que remiten a las culturas ancestrales originarias locales.

Palabras clave:

BUSTRIAZO ORTIZ – ESCUDERO – POESÍA – ABORIGEN – ALTERIDAD – IDENTIDAD

Abstract:

This article investigates the poetics of Juan Carlos Bustriazo Ortiz and Jorge Leonidas Escudero. The research aims to analyze the way in which their poetry oscillates between the representation of aboriginal inhabitant as ‘the Other’ seen from a sympathetic vision, and the formation of a cultural identity based on aboriginality. Both authors have developed their whole oeuvre in their respective native provinces. And, even though they don’t share a common formal approach to their poetry, their work make evident a common approach in combining unique and sophisticated experimentation forms with the incorporation of lexical and thematic elements, as well as the world view of the ancient local native cultures.

Keywords:

BUSTRIAZO ORTIZ – ESCUDERO – POETRY – ABORIGINAL – OTHERNESS – IDENTITY

*Escritora, crítica y docente. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland. Profesora Adjunta de Literatura Argentina III de la Escuela de Letras (UNC). Codirige el equipo de investigación “Identidad, otredad, género y escritura en el sistema literario argentino desde 1940 hasta el presente. Parte II”, subsidiado por Secyt-UNC. mariamarengo2@yahoo.com.ar. Recibido 25/05/17. Aprobado 27/06/17.

El proyecto inmigratorio desplegado por los gobiernos liberales de finales de siglo XIX fue una de las caras de la moneda que se formó con otro proyecto mucho más sangriento: el de la guerra declarada al aborigen llevada a cabo en la Conquista del Desierto (1878-1885) y la Conquista del Chaco argentino (1870-1917). Estas campañas militares tuvieron como objetivo no solo la eliminación física de individuos y la desarticulación de las comunidades, sino también, y principalmente, el silenciamiento y la negación de las formas culturales aborígenes a los fines de la adopción de parámetros modernos europeos. No obstante, tanto individuos como comunidades étnicas logran sobrevivir al intento de exterminio, de tal modo que en la actualidad, según la Encuesta Complementaria de los Pueblos Originarios del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas de 2010, 955.032 personas se reconocen en Argentina como pertenecientes o descendientes de los pueblos indígenas u originarios. Aun en zonas donde la supervivencia de comunidades es difusa o inexistente, quedan descendientes que se reivindican como originarios y vestigios culturales que remiten al pasado aborigen. Esto no significa, sin embargo, que los pueblos originarios hayan dejado de ser uno de los sectores más postergados de la Nación Argentina, estando reducidos a la pobreza más extrema en el norte del país o siendo víctimas de despojo de tierras, o sufriendo el acoso para tal fin por parte de grandes empresas, en el sur. También es necesario destacar que en las últimas décadas muchas comunidades se han organizado en el reclamo de sus derechos al impulso de esforzados líderes como el carashe Félix Díaz, del pueblo qom.¹

Esta serie de dobles movimientos, por un lado la implantación de una población extranjera y por otro el combate y la negación del pueblo originario, por un lado el exterminio y por otro la supervivencia, resulta a su vez en una tensión entre la representación del aborigen como una alteridad, como un otro del sujeto occidental moderno que conformaría nuestra nacionalidad en el imaginario modernizador, y la búsqueda, cada vez más frecuente, de una identidad en las raíces aborígenes.

Surge, en este panorama, la poesía de dos autores que, viviendo en provincias, produjeron íntegramente allí una obra de características singulares, en tanto que conjugan el carácter experimental de su poesía con elementos propios de la cultura local, ya sea léxicos, temáticos o de cosmovisión, muchos de los cuales remiten a las culturas ancestrales originarias. Se trata de Juan Carlos Bustriazo Ortiz (Santa Rosa de La Pampa, 1929 – Santa Rosa de La Pampa, 2010) y Jorge Leonidas Escudero (San Juan, 1920 – San Juan, 2016). Poco o, mejor dicho, nada tienen en común estilísticamente estas propuestas, sin embargo, comparten el gesto de unir una renovación poética de rasgos singulares con el arraigo en lo propio del lugar, aun cuando los caminos formales los lleven hacia diferentes resultados. Los dos coinciden, además, en el haber vivido y producido alejados de los centros de cultura hegemónica más importantes del país. Este trabajo indagará en la representación de lo aborigen que emerge en cada una de estas poéticas y cómo en ella se tensionan la visión de una alteridad y la construcción de una identidad cultural.

Hija del Luan celeste

Sin llegar al malditismo, la vida bohemia así como diferentes rasgos singulares de su personalidad, sumados a la inaccesibilidad de la mayor parte de su obra,² han contribuido a convertir a un poeta con una obra de características excepcionales como Juan Carlos

Bustriazo Ortiz (Santa Rosa de La Pampa, 1929 – 2010) en una figura de culto. Hombre de formación autodidacta (cursó solamente estudios primarios que terminó a la edad de dieciséis años por mudanzas de la familia, situación que no era infrecuente en el interior del país en aquellos tiempos), recorrió la inmensidad pampeana trabajando como telegrafista de la Policía del Territorio (por ese entonces La Pampa no era Provincia sino Territorio Nacional). De hábitos nocturnos, acostumbraba frecuentar boliches y peñas llevando un maletín que contenía su propio vaso y sus manuscritos completos. Bustriazo Ortiz declaraba haber escrito su obra íntegramente al dictado de una voz externa (que en algunas entrevistas atribuye a Dios). Luego de su internación psiquiátrica entre los años 1990 y 1995, y a partir de la medicación asignada, lamentaba no haber vuelto a escuchar esa voz y no haber podido, por ello, volver a escribir. No obstante esta retirada del estro, es luego de esos años que comienza a tener una vida más ordenada: la provincia de La Pampa le asigna una vivienda, se casa con su enfermera, Lidia Hernández (actualmente heredera y albacea de la obra) y comienza a proyectarse su poesía a nivel nacional e internacional.

Además de los pocos libros que el autor publicara en vida (*Elegía de la piedra que canta*, *Aura del estilo*, *Unca bermeja*, *Los poemas puelches* y *Quetrales* y *Libro del Ghenpin*), dos proyectos de edición recogen parte de sus obras aunque no llegan a ser totales; uno de ellos es la publicación de cinco de sus primeros libros, que datan de la década del 50, en el Tomo 1 de lo que iba a ser la publicación de su obra completa bajo el título de *Canto Quetral*. El otro es la antología *Herejía bermeja*, elaborada por Ediciones en Danza, que incluye material de los libros tanto editados como inéditos a partir de la década del 60. El volumen no constituye una obra reunida, no obstante es el libro más acabado con que contamos hasta la actualidad para tener una noción panorámica acerca de la producción del poeta. Se trata, a la vez, de un caso muy particular, en que textos inéditos ven la luz en una antología del autor antes que en edición del libro al que pertenecen.

El proyecto poético de Bustriazo Ortiz, por otra parte, transcurre por dos cuerdas diferenciadas. Una, definitivamente ligada a lo folklórico, apegada a formas tradicionales de representación del color local, que se vincula, en muchos casos, a la canción. La otra línea de su producción, en cambio, desarrolla un lenguaje experimental que combina recursos tradicionales, como el uso del verso medido y la acentuación rítmica, con una sobrecarga de elementos innovadores como neologismos, combinaciones sintácticas inesperadas, inclusión de formas léxicas propias de las lenguas originarias en contraste con formas tanto léxicas como sintácticas provenientes de la tradición castiza, entre otros. La divisoria de aguas entre estas dos líneas se mantiene, a su vez, en las dos compilaciones. Así, mientras *Canto Quetral* Tomo I reúne libros que ejemplifican la línea de lo folklórico, *Herejía Bermeja* recopila textos de la línea experimental.

Esta segunda línea es la más importante desde el punto de vista literario, y la que más ha concitado la atención de la crítica, por el riesgo estético que asume. Es, también, la que tomaré aquí para mi análisis. Me interesa observar cómo este autor, viviendo toda su vida en provincias, produjo íntegramente allí una obra de características singulares, en tanto que conjuga una compleja y sofisticada búsqueda experimental con elementos específicamente locales. Intentaré indagar en los aspectos temáticos y de producción de sentido de la obra de Bustriazo, en tanto que estos han sido menos atendidos por la crítica, que más bien se ha inclinado por celebrar, con toda legitimidad, la complejidad de la construcción formal de la

misma. Dentro de esos aspectos, focalizaré en los que remiten a las culturas ancestrales originarias.

La profusión de elementos compositivos ha llamado la atención de un crítico como Hernán Bravo Varela, quien incluye el caso de Bustriazo Ortiz en su libro titulado *Los orillados*.³ Allí, define a su obra como “Delirante y telúrica, ritual y exuberante” (Bravo Varela, 2008: 56) y señala como particularidad la distancia entre este autor y los poetas de su generación: “Ni Joaquín Gianuzzi, Hugo Gola, Alfredo Veiravé, Juan Gelman o su coterránea Olga Orozco echa mano de tal cantidad de licencias y recursos con tanta singularidad, rebeldía y desconcierto” (Bravo Varela, 2008: 56). Lo asocia con poetas como Francisco Madariaga y Jorge Leonidas Escudero, en tanto que su obra se desprende del paisaje y del habla coloquial de sus respectivas provincias.⁴ Dora Battiston, en el prólogo a la edición a su cargo de *Libro del Ghenpín*, califica esta poesía de “equidistante entre Góngora y Vallejo” (Bustriazo Ortiz, 2004: 8). En este sentido, si bien pudiera compararse con la poética de Vallejo en cuanto a su búsqueda expresiva experimental, difiere de este, puesto que también incorpora elementos de una lengua castiza que le dan a un tono arcaizante muy peculiar.

Otro aspecto que ha llamado la atención de los críticos en la poesía de Bustriazo Ortiz es la musicalidad de los versos. Según María Teresa Andruetto:

A partir de los años setenta, en que abandona casi por completo los esquemas retóricos y métricos del estilo, la zamba y la milonga, Bustriazo Ortiz asocia el endecasílabo con el libre flujo de una conciencia poética a caballo entre el campo y la urbe, entre el barroco español, el cancionero regional y las vanguardias literarias (Andruetto, 2006).

Este plano es considerado también por María Negroni: “La virtud poética estaría, en este sentido, ligada a la no transparencia, al uso antisintáctico de la sintaxis, al enrarecimiento del sentido y a ese arte de la antirrepresentación que se llama música.” (Negroni, 2012: 5). En el prólogo a *Herejía Bermeja*, titulado “Juan Carlos Bustriazo Ortiz”, Cristian Aliaga habla de un “ritmo encantatorio”, por el que el poeta sería un mediador entre la naturaleza y lo sobrenatural, o bien, entre la vida cotidiana y lo mágico (Bustriazo Ortiz, 2014: 20).

Ahora bien, junto a este plano de lo formal, ¿qué dice la poesía de Bustriazo Ortiz? Es importante completar ese espacio del sentido de los textos, ya que de lo contrario podría interpretarse que su poesía es puramente técnica. La construcción de mundo que presenta esta obra es la de un espacio con capas temporales superpuestas y coexistentes. En este sentido, la geografía de La Pampa adquiriría características de cronotopo, vale decir, de espacio atravesado de tiempo, según lo define y analiza Mijail Bajtín en “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela. (Ensayos de poética histórica)” (Bajtín, 1989: 269). Así, por ese mundo pampeano que se intuye nocturno, deambulan seres tanto vivos como muertos de distintas épocas, pero que aun muertos siguen presentes y errantes en esa inmensidad, en el desamparo y lo inconmensurable de esa intemperie que es la puerta de entrada a la Patagonia, esto quiere decir, a la aridez, los vientos, el frío, la estepa que se extiende rala y siempre igual a sí misma. Puede pensarse que la síntesis de su poética está en la “Primera Palabra” de *Libro del Ghenpín*:

Y aquí estoy yo, penoso y descendiente, / junto a esta luz meralda que se mece,
 / el juan azul, el carlos marilloso, / espiando aquí, dentroacullá, tan tonto. /
 Quién me dirá que-buscas-en-lo-huyente?-, / la-cepa-o-ya-la-borra-de-tu-gente?
 / Aquí estoy yo, racimo alabancioso. // Fantasmas más, fantasmas menos,
 duermen. (Bustriazo Ortiz, 2004: 17).⁵

Observamos aquí que en tres versos consecutivos aparecen respectivamente tres neologismos, “meralda”, “marilloso” y “dentroacullá”, creando una realidad nueva que desafía al lector a interpretar. En ese territorio y bajo una luz nueva y desconocida el yo lírico busca ya los orígenes, ya los restos de su gente en el devenir de lo que huye; una luz, por otra parte, que no es color “esmeralda”, aunque no solo la forma derivada de esa palabra sino también “azul” y “marilloso” sugieren ese efecto cromático en imagen visual. Es una dimensión del extrañamiento donde los fantasmas cunden, tal como lo sugiere el verso final, “Fantasmas más, fantasmas menos, duermen”; un mundo alucinado donde el yo lírico deambula en busca de aquello/de aquellos que no están pero que sin embargo siguen presentes en el plano de lo fantasmagórico. Es, a la vez, una experiencia que se intuye nocturna, puesto que en el imaginario cultural es la noche el espacio-tiempo natural de los espectros.⁶

En ese espacio lleno de fantasmagorías en el que coexisten diferentes tiempos de manera superpuesta, una de esas capas temporales es la del mundo indígena. Así, en *Los decimientos*, libro en el que es recurrente el motivo del pasar (todos pasan, individuos o seres anónimos o grupos o elementos de la naturaleza), en el poema en prosa “siguen pasando” se lee:

... los cazadores diez mil años pasan guanacas hechas milodontes fuegos
 muertos fogones caldedonias dulces salgo y los nombro pero no se entienden
 ópalos ciegos porfiritas tristes puntas de hueso pero no me escuchan cáscaras
 negras y carbones verdes muslos pintados y rodillas rotas me han olvidado con
 mi rostro avanza un bailarín de corazón quemado pasan mordidas andesitas
 tibias manos errantes taparrabos últimos... (Bustriazo Ortiz, 2014: 76)

El verbo “pasan” le da movilidad y dinamismo al mundo de los hombres de hace diez mil años, aludido por las sinédoques de sus piedras, puntas de huesos, fuegos, taparrabos, muslos pintados.

Las piedras son en la poesía de Bustriazo Ortiz un elemento que aparece como un nexo entre dos temporalidades, la de los antiguos pobladores y la del presente en tanto traen al momento actual aquel mundo. Así sucede con el poema “Te regalé unas cuentas indias”, de *Elegía de la piedra que canta*, donde dice:

... te di en la tierra qué colores sonorosos magamente / remotas gemas de
 collares ascuas de piedras de otras / gentes besos de piedras recobradas entre tus
 manos / vieja fiebre alegría vieja o amoríos de aquella aquel que / están sin
 frente te regalé gualicheríos piedras de dulces / redondeles. (Bustriazo Ortiz,
 2014: 28)

Las otras gentes, los que “están sin frente” son aquellos indios a los que alude el título. De la misma manera, se interroga en “Hija del Luan celeste”: “Hija del Luan celeste joya de piedra indígena sobre qué pechos fuiste sagrada melodía oh! Piedra delicada de qué oscuras pupilas fuiste desde qué manos salió tu magia escrita...” (Bustriazo Ortiz, 2014: 146). Este texto va más lejos que el anterior, puesto que la piedra reviste aquí características sagradas, aspecto propio de la concepción mapuche. Al denominarla “hija del Luan celeste” –“luan” significa “guanaco” en mapudungun– está aludiendo a una cosmogonía en la que se unen órdenes diversos, el cielo y la tierra, lo animal y lo mineral a través del lazo de una experiencia mítica. Es por eso que el poema “amor de piedra rota, descualada maldición” cobra la forma de un angustiado lamento que resacraliza el mundo ante la presencia de una piedra rota:

qué te hicieron los malos el maloso hijodiablo sin madre el / hijonegro qué
dijiste almorir encenizada qué cantaste al / romperte entre los muertos melodía
de puma enamorada cascabel / amarillo centelleo de obsidiana rajada entre los
hombres por / los golpes del hijo del infierno... (Bustriazo Ortiz, 2014: 67).

La piedra adquiere características cósmicas que la identifican con otros seres de la naturaleza, lo cual remite a la cosmovisión mapuche, según la cual los elementos del mundo cobran una identidad diferente a partir de distintos niveles de la percepción, según el sujeto se encuentre en un nivel ordinario o chamánico. (Toki Kurá, 2012: 15). En el texto, el lamento se combina con la maldición ritual contra aquel que profanó el ser ancestral y mítico de la piedra: “...ave piedra rayén lo aplaste el / cielo curalán curalán lancur se ahoguen se le pudran los / hijos en el seno se agusanen sus ojos piedra rota dulce / piedra caída y amén quiero!” (Bustriazo Ortiz, 2014: 67).

Otro aspecto en que emerge la cultura aborígen es el lenguaje. La denominación que Bustriazo Ortiz le da a su obra, *Canto Quetral*, combina un elemento léxico del español con otro en mapudungun: “quetral” cuyo significado es “fuego”. Cabe aclarar que una parcialidad del pueblo mapuche, proveniente de Chile, llega a Argentina hacia 1825 y se asienta en la zona comprendida entre el este de La Pampa y el oeste de la provincia de Buenos Aires. En la actualidad, las comunidades mapuches de La Pampa se ubican sobre el Río Colorado. A su vez el término “puelches”, constitutivo de “Poemas Puelches”, también en mapudungun, alude al pueblo con ese nombre perteneciente a la cultura tehuelche que habitaba sobre la cordillera, vale decir, al oeste de la provincia. Actualmente existe una ciudad con ese nombre, en la que el poeta residió en sus épocas de telegrafista. El poema “Habla Lozana”, pese a su título que parece referir a la tradición castiza, toma la forma de un texto ritual donde van apareciendo expresiones de sonoridad mapudungun: “y la vieja Kamserr de mata negra de varilla canela *oióíém iém* / la de mata nevada la bardosa abuelaira del *mapu oióíém iém* de sus / ojos me viene las tormentas las ovejas paridas *oióíém iém...*” (Bustriazo Ortiz, 2014: 66, la cursiva es mía).

Es, sin embargo, en el *Libro del Ghenpín*, a mi juicio la obra maestra de Bustriazo Ortiz (dentro de lo fragmentario que conocemos), donde más acabadamente aparece la cultura originaria envolviendo y resignificándolo todo y donde se configura una identificación del yo lírico con aquella. El libro cuenta con un epígrafe general que reza

“Palabras: Soy el Ghenpín. Ordénoles hacer la magia!” (Bustriazo Ortiz, 2004: 13). Dora Battiston, quien tiene a su cargo la edición de la obra, señala que la voz *ngen* es la nominalización del verbo tener, el “dueño”, y *pin* es, a su vez, la nominalización del verbo “decir”, ambas en mapudungun: *Ngenpin* alude, entonces, al ‘dueño de la palabra’, al que tiene la palabra y comanda el camaruco, es decir, dirige las rogativas y lleva adelante los sacrificios de animales” (Bustriazo Ortiz, 2004: 14). Añade que la grafía “ghe” adoptada por el poeta correspondería a la de la lengua italiana, a lo que, podemos advertir, se superpone la acentuación ortográfica propia del español. No sabemos por qué opta por esta manera de transcribir el vocablo, pero sí puede advertirse que el autor construye una forma híbrida que conjuga las tres principales influencias culturales en Argentina: lo aborigen, lo hispánico y lo italiano.

El libro se compone de cincuenta y un poemas a los que se les da el título de “Palabras”, con el número ordinal correspondiente. Presentaría, así, una forma ritual en que la palabra tiene la función de conjuro. De allí en más, los tópicos por los que transita son múltiples y variados, desde la autorreferencialidad del yo lírico a la figura del poeta, como puede verse en la “Primera Palabra”, pasando por los amigos, las brujas, los elementos de la naturaleza. Así, se pregunta: “Donde errarás, Antonio tan Bustriazo? / Dónde, fatal espectro, Comisario / de Territorios Nacionales? Calmo / te pienso calmo en tu gran paz, callado, / tu gesto así, de labios apretados. / Y Juan Bautista y su cabalodiablo? / Lo buscarás, se buscarán airados?” (Bustriazo Ortiz, 2004: 20). En este poema nuevamente se explicita el cronotopo de La Pampa como un territorio de fantasmas errantes. Dora Battiston aclara en nota al pie que Antonio Bustriazo fue tío del poeta, comisario que persiguió al famoso delincuente rural Juan Bautista Vairoletto. En el texto ambos aparecen como dos posibles espectros en desvarío que se persiguen en una rueda eterna. Hasta la presencia de Dylan Thomas en Santa Rosa es representada en la Cuadragésima Sexta Palabra:

renacido pasaba con su gaita, era él, era él, la noche ondeaba / ondulaba el
gentío y él pasaba con su rostro rosillo lampagueaba / su pupila terrible celta en
llamas su laringe animal ay insuflada / por la vida y la muerte que sonaban
como el viento de dios en la garganta / el cogote animal que regresaba dylan
thomas bermejo con su gaita / dylan rojo gemido dylan lágrima dylan odre de
alcohol balido panza / loca lengua caliente bofe entraña de los clanes remotos
se asomaba (Bustriazo Ortiz, 2004: 65)⁷

La evocación alucinada del poeta galés también se retrotrae a un mundo primitivo y profundo, donde la aboriginalidad es ocupada no por el mapuche sino por el celta, los clanes remotos de la antigua isla, y la ritualidad se plasma en la alusión a los sacrificios de animales.

Todo en *Libro del Ghenpín* se transforma por la acción encantatoria del lenguaje. Todo lo que ese lenguaje toca se transforma en una especie de aquelarre pagano alucinado. Bravo Varela considera que no estamos ante un místico sino ante un panteísta. Estamos ante un brujo de la lengua, alguien que posee el don verbal gracias a una relación de fervor con lo que lo rodea. De este modo, *Libro del Ghenpín* no necesita remitir temáticamente al mundo aborigen, puesto que todo en él adquiere características de un conjuro ancestral, de

un ritual mágico en que la palabra es dadora de vida y en el que el mismo yo lírico asume su identidad a partir de la lengua y de una función propias de la cultura originaria.

Se observa así que el tratamiento que hace Bustriazo Ortiz de la cultura originaria es constitutivo de su poética, incorporando elementos que gravitan poderosamente dentro de su ella. El yo lírico se apropia de esos elementos y con ellos se configura una identidad cultural propia. Antes que apartar o ignorar la cultura aborígen, su poesía se hunde en lo atávico para incorporarla como parte de la identidad constitutiva del espacio del yo lírico.

Y averigüen del paraíso ese

Jorge Leonidas Escudero también es autor de una obra prolífica de singulares características y circunstancias y un personaje en sí mismo de rasgos particularísimos. Con una educación formal mucho más avanzada que en el caso de Bustriazo Ortiz, Escudero llega a la Universidad pero abandona sus estudios de agronomía para dedicarse por largos años a la actividad minera independiente. Buscador de oro y aficionado al casino, pasó gran parte de su vida entre una búsqueda del precioso metal que adquirió ribetes filosóficos y una no menos filosófica composición de teorías para desafiar y vencer el azar inherente a todo juego de ruleta. Ocupadas sus primeras décadas en esos menesteres, publica su primer libro de poemas en 1970, a la edad de 50 años. En el año 1989 comienza a hacerlo en editoriales de Buenos Aires y a partir del 2001 Ediciones en Danza, editorial independiente especializada en poesía, se hace cargo de su obra. En 2011, se edita la *Poesía Completa*, lo cual no ha impedido que el autor publicara otras obras posteriormente en volúmenes individuales.

Existen dos rasgos que caracterizan la obra de Escudero, uno que atañe a una fuerte definición temática, y otro que implica una singular utilización del lenguaje. En cuanto a lo temático, su poesía se expande, en principio, sobre el motivo de la búsqueda; búsqueda que en los textos toma como objeto aquello que constituyeron las dos pasiones de la vida de Escudero como sujeto empírico, ya sea en la representación de quien busca el oro a través de la actividad de la minería o descifrar los secretos del azar en el juego. Pese al interés que el yo lírico demuestra en estos objetos, la actividad finalmente se presenta como una condición metafísica para la existencia, de modo tal que el sentido está en la búsqueda en sí como fuerza vital más que en aquello que se quiere encontrar. Por otro lado, este tópico remite a una instancia más abstracta, la de la palabra poética. Tal como señala Valeria Melchiorre:

... si hay una característica harto conocida de la obra de Escudero es la asimilación del yo que enuncia con la figura del buscador de oro, asociación que reposa, por cierto, en un hecho concreto de la vida real: como se viera antes, dicho oficio es uno de los rasgos salientes de su (auto) biografía. Pero lo que interesa aquí es que, transpuesta en el texto, dicha experiencia dará lugar a una isotopía frecuente de cuyo desplazamiento se procederá a hablar de otra búsqueda: la del poema. Así, el buscador de oro será también el de la palabra".
(2011)

Este plano de representación de la palabra poética, como objeto constante del deseo que implica la búsqueda y que la equipara con el oro y los secretos del azar, nos conducen a otro aspecto definitorio de la poesía de Escudero, no ya de carácter temático sino estructural: el uso del lenguaje. Se trata de un trabajo sobre la lengua tendiente a reproducir los matices específicos de la oralidad. Este esfuerzo no debe confundirse con el de la poesía conversacional, en tanto que esta generalmente recoge el habla urbana contemporánea; lo singular en la obra de Escudero, en cambio, es su trabajo con la oralidad regional, transcrita hasta en sus modalidades fonéticas. En este sentido, su obra es única en la literatura argentina y quizá habría que remitirse a Nicolás Guillén como un antecedente continental para encontrar una operación semejante en lengua española.⁸ Benjamín Valdivia señala, en este sentido, las particularidades que distinguen la poesía de Escudero de un mero estilo prosaico en el género:

La eficacia de la poesía de Jorge Leonidas Escudero estriba en conducir el poema al modo de un relato sometido a sus elementos más fundamentales: el poema tiene que ver siempre con acontecimientos, cosas, animales recónditos o sueños salvajes, pero traídos a comparecer en una plaza de claridad. Sin embargo, el poema no se reduce al relato como harían los escritores prosaicos, sino que se levanta el universo del ritmo y la sintaxis para obligar al discurso a ceñirse a ese misterio básico de la poesía: la síntesis alusiva. El poema resulta ser en este autor como un paréntesis de interrogación, el cual nos insta a capturar lo que no estaba (lo que no está) dicho en la materia de lenguaje manifiesta en la página. (Valdivia, 2006: 4)

Tampoco se trata de que Escudero ejercite una poesía costumbrista o cultora del color local. La lengua oral regional recoge en su poética interrogaciones de índole filosófica sin salirse de la matriz coloquial. Alejandro Arriaga, en *Poesía que habla. Formas y sentidos de la oralidad en: Le dije y me dijo, Andanzas mineras, Endeveras y Aún ir a unir de Jorge Leonidas Escudero*, da cuenta ampliamente del modo como se compone esta singular poética:

Escudero, indudablemente, es un sujeto letrado que utiliza estrategias que de algún modo son 'orales' y para esto creemos que vale la pena abordar explicaciones culturales. No se trata de ubicar a la poesía de Escudero en el planteo dicotómico entre oralidad y escritura, sino más bien, se trata de advertir cómo el poeta propone un modo de leer y de escribir, un modo que rescata muchas de las formas que la cultura letrada desprecia de la oralidad como medio de comunicación y de memoria. (Arriaga, 2014: 10)

El resultado es una poesía que construye muy bien la ilusión de estar frente a la oralidad sanjuanina, a la vez que bucea en interrogantes metafísicos o existenciales (la muerte, el paso del tiempo, el sentido de la vida representado en la búsqueda). Pone en crisis, así, las nociones que diferenciarían una cultura baja de una alta cultura, una cultura popular, a la que corresponde determinado registro de habla, de una cultura letrada, hogar seguro de los más altos problemas filosóficos.

Dentro de esta poética de fusión de lo oral y la escritura, de lo popular y lo letrado, de la representación de lo local, al igual que en Bustriazo Ortiz, como una constante, el problema aborígen no está ausente. La obra presenta un conjunto de poemas sobre la temática explícita, donde lo indígena aparece como vestigio o como un ser lejano en el tiempo. Se presenta, así, una clara visión del aborígen como una alteridad ante la que es evidente, e algunos casos, el extrañamiento. En “Calavera de indio”, el yo lírico oscila entre el arrepentimiento por haber profanado los restos humanos llevándoselos a su casa y el respeto por la sabiduría presente en la calavera, como supervivencia de generaciones y generaciones previas. Se trata de un saber ligado a la naturaleza, frente al hombre moderno confinado a las ciudades: “Mas si ustedes aspiran a interrogarla vengan / a casa y averigüen del paraíso ese; / afinen el oído a no sé cuándo, a siempre / y oirán un murmullo de viento en algarrobo” (Escudero, 2011: 99). La relación entre pueblo originario y naturaleza aparece plasmada en “Leña de indio”, a propósito de un retamal, un bosque de retamos verde grisáceos que se extiende hasta donde abarca la vista. El lugar, donde antes habitó el aborígen, es muestra actual de una soledad sobrecogedora: “Aquí antaño los huarpes tenían con el retamo / un trato respetuoso de saludos y leña, / y como el indio fuera arrancado de cuajo / este otro acusa el rigor de la ausencia” (Escudero, 2011: 108). La ausencia del indio constituye una huella sensible que se percibe en la solidaridad que el entorno natural manifiesta; el aborígen está presente no sólo en su falta sino también en lo que acusa el entorno. Cabe aclarar que, en la dinámica de supervivencia frente a un intento total de exterminio a la que aludíamos en el comienzo del trabajo, la comunidad huarpe sobreviviente actualmente habita en la zona de las Lagunas de Guanacache, lugar limítrofe entre San Juan, Mendoza y San Luis al que se confinó durante la época de la conquista mediante la huida de muchos individuos para escapar del dominio español.⁹

En otros textos, el yo lírico manifiesta su solidaridad con los oprimidos de aquel mundo antiguo. Es el caso de “La momia del cerro El Toro”, donde aquel se conduce por la suerte de la víctima de sacrificio:

Y creo ver en la punta de El Toro / a los que ofrecieron la ceremonia / poniendo esa víctima en posición fetal, / diciéndole que Inti o Viracocha quedaban complacidos; / y dirijo la vista a otra parte, mejor, / porque me entra una gana súbita de llorar. (Escudero, 2011: 112)

Más adelante concluye: “¿Pero qué haremos con los jóvenes obedientes / Que entregaron su vida en aras de una mentira? / Nada” (Escudero, 2011: 108). El lamento es comprensible desde el punto de vista de la distancia de nuestra cultura con la práctica del sacrificio humano, práctica que en el mundo moderno sólo puede percibirse desde el horror y por lo cual el yo lírico muestra compasión con la víctima; no obstante el enunciado se aparta del mundo aborígen en cuanto a sus creencias, más aun, las enjuicia duramente tildándolas de “mentira”. Sin embargo, es necesario reparar en que el poema alude al sacrificio incaico. Los incas, en tanto que imperio, dominaron al pueblo huarpe que habitaba originariamente la región de Cuyo. Por lo tanto, el poema también está

enjuiciando un modo de sometimiento previo al de la colonización española y desmitificando, así, el pasado aborigen.

La contraparte de este poema sería “El apir”, dedicado a la explotación del indígena en la extracción de minerales implementada por la colonización española. El apir era el encargado de transportar el mineral extraído desde la mina hasta un espacio denominado cancha, donde se continuaba con otro tipo de tareas. En el poema se acusa duramente al mundo europeo de haber logrado su desarrollo no solo económico sino también estético a costas del sufrimiento del apir:

Los pavos reales, / los leones rampantes y las águilas explayadas / se nutrieron
con el polvo de sus costillas, / con el ahogo de su silicosis, / con el grito, sin
eco, de su amor. // Habría que retirar todo el metal antiguo / y fondearlo en el
mar, lejanamente, / para que se lave el dolor del apir. (Escudero, 2011: 37)

El poema plantea, desde este punto de vista, una perspectiva histórica al igual que el anterior pero en este caso rompe con el eurocentrismo de manera más radical que aquel, denunciando el abuso y el saqueo cometidos en América. El yo lírico aquí adopta una actitud compasiva hacia el otro y hacia aquel mundo de un pasado irrecuperable.

Ahora bien, la cultura aborigen aparece en el obra de Escudero de un modo más actual y vivo a través de un plano más general, y es el modo que adquiere la representación del mundo natural en su poesía. Arriaga señala que la poesía de Escudero está ligada a una visión propia de los pueblos originarios en la concepción de la naturaleza que pone de manifiesto:

¿Cuál es el rasgo elemental que acerca la poesía de Escudero a estas culturas precolombinas que ocuparon la región de Cuyo? La respuesta a esta pregunta está situada en lo que podríamos denominar el corazón filosófico de su poesía. Toda la obra de Escudero puede ser leída como un viaje, en el cual, mientras más profundiza en el conocimiento de la conciencia individual, y la reconstrucción de la historia mediante la memoria personal, más aún refuerza la omnipresencia de un ‘todo’ (materia y espíritu) que, generalmente, es representado bajo el concepto de la naturaleza. (Arriaga, 2014: 89)

Existe en la poesía de Escudero una actitud de empatía con los elementos naturales y un reclamo de respeto hacia las diversas formas de vida, asimilable al aludido respeto que los huarpes tenían al monte de retamos. Verónica Orellano de Marra señala la consustanciación del yo lírico con el paisaje sanjuanino incluyendo todos los elementos que lo componen, desde la piedra inanimada, el agua, el aire, la flora y la fauna: “Hay un intenso diálogo de la vida en la obra de Escudero, que se da en numerosas comparaciones de los impulsos humanos con los animales (...). Y más. El poeta dialoga con los seres de la naturaleza muy fluidamente” (Orellano de Marra, 2012: 3). La autora plantea que existe una relación de iconicidad entre el lenguaje despojado del poeta y el paisaje seco, desértico al que alude, para concluir:

Aquí hemos relevado sucesivamente las palabras que abrazan-envuelven- protegen el medio ambiente, desde los niveles inferiores de la vida, piedra, viento, agua, vegetación agreste, fauna nativa, para así llegar al hombre, con sus dolores y pasiones más espirituales, la búsqueda de lo eterno, la poesía. Una morfología, sintaxis y semántica tan despojada como el paisaje al que remite, nos inscribe en la mirada panteísta del ambiente al que se ama, como a un dios polimorfo que suscita dramatismo, coraje, nostalgia, humor y hasta infantil alegría. (Orellano de Marra, 2012: 3)

Vinculado a esto, Arriaga señala que la montaña constituye un cronotopo en la poesía de Escudero. La montaña es el espacio tiempo de la plenitud del yo lírico en oposición a la opresión o el desinterés vital que le implica la experiencia en la ciudad. Es de este modo como se incorpora una cosmovisión afín a la cultura originaria, de manera indirecta, no explícita, como una subyecencia al lenguaje profundamente regional y a la vez único.

No me prendas la flor del exterminio o porque nos estábamos volviendo invisibles

Se observa así cómo estos autores de la Argentina profunda recogen el acervo de un mundo cultural negado históricamente desde la imposición del proyecto de estado liberal en el siglo XIX. Demuestran que la representación de lo local no está reñida con la experimentación estética y la renovación del lenguaje poético, a la vez que construyen una identidad cultural compleja donde ingresa el mundo aborígen. La poesía de Bustriazo Ortiz se apropia de elementos culturales originarios y traslada rasgos simbólicos a la representación del yo lírico. Se trata, así, de un yo lírico que construye su propia identidad a partir de una afirmación en esos elementos. En Escudero, en cambio, aparece una imagen del aborígen como una alteridad lejana en el tiempo, pero la constituye como un otro con el que el yo lírico se muestra profundamente solidario; este yo lírico, a su vez, manifiesta una concepción de la experiencia en el espacio natural cercana a la de las culturas ancestrales. En ambos casos, se está revelando la presencia de lo aborígen en la constitución de la historia y la cultura local, que hace repensar los elementos constitutivos de la identidad nacionalidad. En la permeabilidad de lo aborígen en esta poesía emerge, por otra parte, una concepción de la naturaleza también diferente de la hegemónica, y se pone de manifiesto una relación específica entre el ser humano y el medio natural. Construyen la memoria del mundo ancestral al que deben gran parte de su identidad diferentes regiones del país y que está siendo revalorizado en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

Andruetto, María Teresa (2006) “Entre la amistad y el retorno de los espectros personales.” En Bustriazo Ortiz, Juan Carlos. *Unca bermeja y otros poemas*. Santiago de Chile, Intemperie Ediciones. Disponible en: <http://www.intemperie.cl/umca.htm>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017.

Arriaga, Alejandro (2014) *Poesía que habla. Formas y sentidos de la oralidad en: Le dije y me dijo, Andanzas mineras, Endeверas y Aún ir a unir de Jorge Leonidas Escudero*. Tesis

de Licenciatura inédita. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Bajtín, Mijail (1989) “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Bravo Varela, Hernán (2008) *Los orillados*. México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (2014) *Herejía Bermeja. Obra Poética 1969-2007*. Ed. Cristian Aliaga. Buenos Aires, Ediciones en Danza.

---. (2004) *Libro del Ghenpín*. Ed. Dora Battistón. Santa Rosa de La Pampa, Cámara de Diputados de la Provincia de La Pampa.

Escudero, Jorge Leonidas (2011) *Poesía Completa*. Ed. Javier Cófreces. Buenos Aires, Ediciones en Danza.

Melchiorre, Valeria (2011) “Jorge Leonidas Escudero: Desajuste y autorrepresentación”. En *Hablar de poesía*. Nº 24. Buenos Aires, pp. 3-18. Disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-24/jorge-leonidas-escudero-desajuste-y-autorrepresentacion/>. Fecha de consulta: 17 de marzo de 2017.

Minervini, Mariana y Morán, Irina (2015) “Pueblos originarios: el derecho a la restitución de sus restos”. En *Revista Alfilo*, Nº 47. UNC, Córdoba. Disponible en <http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/pueblos-originarios-el-derecho-a-la-restitucion-de-sus-restos/>. Fecha de consulta: 2 de marzo de 2017.

Negrón, María. “El poeta que espera quien lo lea” (2012, abril 6). *La Nación. ADN Cultura*, Buenos Aires, pp. 14. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1462008-el-poeta-que-espera-quien-lo-lea>. Fecha de consulta: 3 de marzo de 2017.

Orellano de Marra, Verónica (2012) “La estética de un ambiente extremo: Jorge Leonidas Escudero”. II Jornadas Internacionales Medioambiente y Lenguajes. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Disponible en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1418>. Fecha de consulta: 12 de marzo de 2017.

Toki Kurá (Miércoles 25 de junio de 2012) *Medicina y psicología mapuche*. Disponible en <http://tokikura-piedradelrayo.blogspot.com.ar/2012/06/medicina-y-psicologia-mapuche-por.html> Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017.

Valdivia, Benjamín (2006) “Imagen del que busca”. En Escudero, Jorge Leonidas. *Le dije y me dijo. Antología Poética*. Guanajuato: Azafrán y Cinabrio Ediciones. Disponible en <http://www.sanjuanalmundo.com/articulo.php?id=17287>. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2017.

Notas

¹ Un proceso importante en la obtención de derechos y la visibilización social de los pueblos originarios lo constituye el de la restitución de restos a las comunidades de origen. Este proceso se inicia en 1990 cuando el senador por la Unión Cívica Radical Hipólito Solari Yrigoyen presenta un proyecto de ley para la restitución de los restos del Cacique tehuelche Modesto Inacayal. Luego de la Campaña del Desierto, Inacayal con su familia son llevados prisioneros a una isla de El Tigre y luego al Museo de La Plata, donde permanecerán. Inacayal muere en 1888, quedando sus restos como propiedad del museo. La ley propuesta por Solari Yrigoyen fue sancionada como Ley 23.940 en 1991 y la repatriación a Tecka, ciudad de origen del cacique, se

produjo el 19 de abril (día del aborigen) de 1994. Esta fue la primera restitución en Argentina, seguida por otras como la del Cacique ranquel Paghitrutz Güor-Mariano Rosas el 22 de julio de 2001 (Minervini, Morán, 2015: 16-19).

² La problemática de la obra y la edición en Bustriazo Ortiz reviste un carácter absolutamente singular, ya que, por razones en las que no abundaremos aquí, permanecen inéditos unos setenta y seis libros.

³ El libro articula un corpus que componen Marosa di Giorgio, Luis Hernández, Raúl Gómez Jattin, Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Abigael Bohórquez.

⁴ A propósito de esto, el presente trabajo se inscribe en mi proyecto de investigación “Representación de lo aborigen en la obra de Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Jorge Leonidas Escudero y Romilio Ribero”. Francisco Madariaga podría haber sido incluido, dado que las características de su poética son compatibles con las de los tres autores propuestos. No obstante, he decidido no considerarlo por el momento ya que su marco de consagración es diferente, por haberse radicado en Buenos Aires desde su juventud, y no comparte la variable sociológica del aislamiento en provincias que me interesa explorar aquí.

⁵ Considero prudente aclarar aquí que todos los neologismos, yuxtaposiciones léxicas, formas apocopadas, entre otros experimentos lingüísticos que aparecen en los fragmentos citados están presentes en los textos originales y forman parte, en cada caso, del estilo de ambos autores

⁶ De hecho, Cristian Aliaga titula el prólogo de *Herejía Bermeja* como “Himnos a la noche”.

⁷ En la antología *Herejía Bermeja* aparece al pie del poema la siguiente nota, que no se incluye en la edición del libro coordinada por Dora Battiston: “(Lo escribí cuando vino a Santa Rosa una delegación escocesa. Tocaron gaitas y yo creí verlo al poeta Dylan Thomas tocando con ellos). Dato incluido en copia manuscrita enviada por BO a C. Aliaga” (133)

⁸ Pese a las diferencias formales entre Escudero y Bustriazo Ortiz, aspecto que podría colocarlos en las antípodas, hay en *Libro del Ghenpín* poemas que ejercitan este trabajo de transcripción fonética de la lengua.

⁹ A su vez, individuos que habitan centros urbanos entre los que se incluye Buenos Aires se reconocen de origen huarpe, según la Encuesta Complementaria de los Pueblos Originarios mencionada al comienzo de este trabajo.

**AVATARES DE LA INICIACIÓN: IDENTIDAD, IDENTIFICACIONES Y
OTREDADES EN CLAVE MÍSTICA EN *EL ORIGEN DE LA TRISTEZA* DE
PABLO RAMOS**

Sabrina Rezzonico*

Resumen

A través de una revisión de entrevistas y del análisis de *El origen de la tristeza* (2004), se aborda la inscripción estética de la obra de Pablo Ramos en el “realismo místico”, atribuido por la escritora y periodista colombiana Laura Restrepo. Para ello, en primer lugar, se señalan determinados rasgos de la poética del autor y la configuración de su escritura a partir de sus declaraciones. En segundo lugar, se analiza la conformación de la identidad de Gabriel Reyes –voz narrativa protagonista– a partir de su iniciación a aprendizajes vitales, los que modelan identificaciones y otredades vinculadas con el espacio y su experiencia y percepción de lo real en la narración. Asimismo, se presenta una interpretación de dicha iniciación en clave mística a partir de Evelyn Underhill ([1911], [1915]), y que daría cuenta de la estética señalada en los inicios de su escritura. En último lugar, se retoma el sentido de esta obra y de la escritura según el autor para finalizar con reflexiones sobre su poética.

Palabras clave

IDENTIDAD - IDENTIFICACIÓN - NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA
- OTREDAD - REALISMO MÍSTICO

Abstract

Through a review of interviews and the analysis of *El origen de la tristeza* (2004), the aesthetic inscription of the work of Pablo Ramos in the “mystical realism”, attributed by the Colombian writer and journalist Laura Restrepo, is approached. To do this, firstly, certain features of the poetics of the author and the configuration of his writing are approached on the basis of his statements. Secondly, we analyze the conformation of the identity of Gabriel Reyes –protagonist narrative voice– from his initiation to vital learning, those which model identifications and otherness related to space and his experience and perception of the real in the narration. Also, an interpretation of this initiation in mystical

* Correctora literaria y licenciada en Letras Modernas. Becaria de doctorado del CONICET, integrante de proyecto y programa de investigación en el CIFYH (UNC), y adscripta a la cátedra de Literatura Argentina III de la Escuela de Letras de la FFyH. Correo electrónico: rezzonicosabrina@gmail.com. Enviado: 23/11/2016
Aceptado 26/04/17.

key based on Evelyn Underhill ([1911], [1915]) is presented, which would account for the aesthetics indicated in the beginnings of his writing. Lastly, the meaning of this work and of the writing according to the author is resumed, ending with reflections on his poetics.

Key words

IDENTITY – IDENTIFICATION – CONTEMPORARY ARGENTINE NARRATIVE – OTHERNESS – MYSTICAL REALISM

Ramos por Ramos: experiencia vital en la literatura y supuestos (est)éticos iniciales

Si bien Pablo Ramos publica el libro de poemas *Lo pasado pisado* en 1997, su obra comienza a ser reconocida y premiada¹ a partir de su narrativa pos2000. Sin embargo, él considera compartir poco con la (ya no tan) “joven guardia”² –*generación 00*, según algunos suplementos culturales y producciones críticas en su momento de aparición– y otras *nuevas* generaciones de escritores: no soporta la hipocresía de quienes critican los talleres literarios y terminan dictándolos solo para ganar dinero; arremete contra la tendencia que él describe como “publico, luego escribo” y, en este sentido, critica tanto al mercado y a las editoriales, como a la academia; se enoja por la escasa lectura y las excesivas ansias de publicación y consagración de autores/as contemporáneos/as³; entre otros rasgos que Ramos adjudica a los que, con Drucaroff (2011), pueden reconocerse como la segunda y la tercera generación de escritores de la posdictadura⁴.

Escritor desde niño y con solo la escuela primaria terminada, Ramos se acerca a los talleres de Abelardo Castillo y de Liliana Heker y comienza a transitar un momento nuevo en su escritura: la experiencia literaria al mismo tiempo que vital y viceversa, esto es, una conjunción entre vida y obra aún presente. Para abrir a “la esencia espiritual de lo vivido” que –según Jung, referido por Ramos– “es lo digno de ser narrado” (Friera, 2010), resulta fundamental su posicionamiento en cuanto al rol del escritor, cuyo interés pasa por acercarse y avanzar sobre la frontera emotiva establecida por el lector para, así, constituir un hecho revelador. Este énfasis en la emoción como efecto de lectura esperado reaparece como eje necesario a restituir en la literatura, dado que esta es concebida como memoria tanto fáctica como emotiva de la humanidad y, por tanto, de un ser humano (Ramos, 2008).

Este compromiso vital con la escritura es, al mismo tiempo, trabajo profundo con el lenguaje en la invención y la corrección de la obra en sus sucesivos borradores, como de la vida del escritor en un sentido moral. También, desde su punto de vista, comprende una responsabilidad de clase, pues como él reconoce: “qué soy yo: ¿un escritor neutral? No. ¿Un escritor de la clase obrera? Sí. ¿Qué debo escribir? Historias de los que no tienen voz” (Ramos, 2012b). Así, estas autoadcripciones identitarias del mismo Ramos –también peronista y católico– posibilitan una aproximación a rasgos de su poética, presentes en la novela cuyo análisis se propone.

La creación artística hecha obra –construida como “arquitectura de la mentira”⁵ y trazada como mapa del alma del escritor– contiene las coordenadas biográficas del autor,

pero reelaboradas ficcionalmente desde el personaje central de algunos relatos y novelas: Gabriel Reyes. La forma literaria tramada desde el personaje hacia afuera constituye un rasgo incuestionable de la poética de Ramos, dado que como él mismo lo señala: “hay un personaje que tiene una tensión narrativa, que va cargando un peso que se acumula, haciendo de cuenta que no pesa. Donde se hunde el personaje, es donde yo sé que está el centro de lo que escribo. Es la búsqueda de una raíz en la fisura”⁶. Entonces, así como la escritura de una aventura moral –no moralizante– es la que este autor privilegia a los fines de crear o leer “buena” literatura, el procedimiento de construcción de la voz narrativa en primera persona, como perspectiva privilegiada y protagonista de los hechos le permiten inaugurar “una respuesta estética a un problema moral del mundo” (Ramos, 2008).

Después del 2000, se destacan las reflexiones críticas de Amícola (2007) en torno de la autoficción y la autfiguración, y las de Giordano (2013) sobre el relato (auto)biográfico y las “escrituras del yo” (por solo citar dos autores⁷) a partir de diferentes géneros discursivo-literarios. Sin referir a estas discusiones, sin embargo, Ramos sostiene –como escritor– que “Gabriel es escritura y Pablo no. (...) Es un lugar sagrado, secreto: mi puerta de entrada a la realidad de la literatura. Mi realidad tiene salida sólo hacia la escritura, hacia adentro. Por eso la busco desesperadamente: busco algo que me salve.” (Enríquez, 2012). Al precisar la distinción entre autobiografía y lo construido como experiencia subjetivada en la literatura –la que responde a rasgos de lo que Ramos entiende por “realista”–, se encuentra una llave para ingresar a su literatura, escrita a partir de la vivencia de hechos reales transformados por una subjetividad y hechos escritura.

Un productivo excursus y contrapunto crítico puede colaborar a repensar la reformulación de la estética realista y dar paso a otro modo de entenderla desde el autor. Siguiendo a Gramuglio, el realismo –aquí considerado en literatura– postula un problema de orden epistemológico, dado que se fundamenta en la relación entre signo y referente, a través de la que se despliega una “constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad” (Gramuglio, 2002:16) que establece dicha relación. Para generar ese carácter de *real*, entonces, la literatura así calificada plantea un testimonio y una crítica al presente y, para ello, recurre a los procedimientos formales de la descripción minuciosa de espacios y la delimitación o notación del tiempo cronológico, la caracterización de personajes –en la que ingresa el nombre propio como refuerzo de la “pretensión” referencial– y la mirada y la vista como sentido privilegiado de las voces narrativas, cuya característica es representar el habla de un grupo social, entre otros.

En otro sentido, Contreras (2013) comienza por deslindar las operaciones de narrar, describir y construir el efecto “verosímil”, para –tomando la narrativa de Saer analizada por Giordano– re-conocer el realismo no en su capacidad de mostración y referencia a una realidad, sino a su reverso, lo *otro*, lo negado o enmascarado por ella. De allí que, como Contreras señala, “hoy pueda ser interesante pensar en “lo realista” como *hipótesis*: menos un conjunto de positividad que el punto de vista para imprimir una torsión sobre los estados –amplios o restringidos, generales o propios– de la ficción.” (17). Asimismo, esta crítica va más allá y advierte –siguiendo a Bajtín– que el tiempo de la novela realista no sería el presente, sino que por referir a un presente inacabado e imperfecto se “despliega”, se irradia, hacia el futuro. Así, entre la operación de escritura –que establecería una inadecuación al presente y, por tanto, un “desfasaje radical” con este– y la de la lectura –y la multiplicidad de tiempos heterogéneos en que ella se realiza– se podría formular una

noción situada de realismo(s) en función de las poéticas de autores/as. Por último, en el marco del “deslizamiento de la concepción de la realidad como efecto de la representación a la experiencia de lo real que, reprimido en la posmodernidad posestructuralista, retorna como traumático” (21), Contreras se pregunta cómo es posible escribir sobre la realidad cuando esta es potencia, y supone que una respuesta puede estar dada por las nuevas formas de la imaginación y la aspiración a lo indeterminado.

Precisamente, el realismo según Ramos parece adscribir más a la reformulación postulada por Contreras, dado que es posibilidad también para pensarlo junto a su calificación de *místico*. Según Underhill⁸, “el misticismo es el arte de la unión con la Realidad” (Underhill, 1915:5), entendida esta última no como el mundo prejuizado, clasificado y etiquetado de conceptos, o como “la limpia colección de objetos y experiencias discretas” (7) que implican un contacto fragmentario con ella. La Realidad, en cambio, está plagada por el misterio que es horrendo e incomprensible en su carácter simbólico y solo abordable desde la “sensación absoluta” (10), la comunión de esos fragmentos provistos por los sentidos mediante la contemplación –penetración vital más profunda– en una totalidad trascendente. Por su parte, en esta línea, el autor de la novela a analizar propone como ejercicio “[m]irar de manera perpleja lo que se pierde” (Quiring, 2013) para recrear literariamente alma de los hechos y no una fijación de la realidad dada a partir de dicha mirada. Para llevar a cabo ese ejercicio, resulta necesario que el escritor sea “lento, observador, quedarse colgado en algo hasta que esa cosa se le revela. Antiguamente la intuición y la revelación eran métodos de acceso al conocimiento, hoy parece ser sólo la razón lo que impera, pero hay una especie de mística también” (Ramos, 2008). Lo antedicho resulta productivo para pensar el modo en que ese *realismo místico*⁹ con que Laura Restrepo bautizó la estética de Ramos se constituye en un rasgo inicial y en fundamento central en su poética.

Claves estéticas de la vía mística de Gabriel Reyes: identidad narrativa, identificaciones grupales y su mundo como otredad

La propuesta de análisis de *El origen de la tristeza* [2004] se centra en el imaginario¹⁰ construido en torno del espacio y su estrecho vínculo con los sujetos-personajes, como creador de *identidades* y *otredades* y generador de *identificaciones*, al mismo tiempo atravesadas por etapas –cuyo devenir temporal no es lineal– de la vía mística propuestas por Evelyn Underhill (1875-1941), escritora inglesa, reconocida por sus tempranas obras sobre religión y misticismo cristiano a comienzos del siglo XX.

Dado que la novela finaliza con una referencia a una instancia de enunciación imaginada en complicidad con el lector –“(…) y entonces lo supe: era el final, yo estaba viviendo el final de esto que *acabo* de contarles” (Ramos, 2004:157) –, las identidades a abordar en las páginas siguientes no solo están consideradas en su construcción discursiva dinámica y su devenir incierto permanente, sino que además se constituyen en *identidades narrativas* (Arfuch, 2002:25). Se conjugan y entrecruzan así dos niveles distintivos: uno, la figura de autor y la narración de una (su) vida, referida brevemente en el apartado anterior y el final; otro, la figura del narrador y el relato de una (su) vida en la ficción. En este sentido, se considera que la novela a analizar propone, en esa tensión autobiográfica y autoficcional,

[e]l poder del relato ambiguo [que] consiste en explorar posibilidades anómalas de lo autobiográfico, imaginarlas y desplegarlas narrativamente, manteniendo un vínculo estratégico con las reglas de verosimilitud, para que orienten y no limiten la invención de formas de vida más complejas, o más ricas, que las que sólo nos permiten pensar la pura identificación con lo ficticio o con lo factual, formas que encausan los desplazamientos de la indefinición. (Giordano, 2013:7).

A partir de las intervenciones del autor en el apartado anterior y las aquí brevemente comentadas, importa de esta literatura¹¹ y de la autoficción, al decir de Giordano, “mucho menos la naturaleza de lo narrado, si el relato es testimonial o ficticio, o si mezcla ambos registros, que las inclinaciones íntimas que movieron al narrador a componer, con esas vivencias reales o inventadas, asociaciones de afectos que expresan indirectamente matices de su subjetividad” (2013:7), matices a abordar en el apartado final.

A su vez, vinculadas con los procesos de construcción de dichas identidades como se las ha caracterizado, las *identificaciones*¹² *situacionales* comprenden autoadscripciones de sujetos en grupos que –en su heterogeneidad constitutiva– se funden en una unidad relativa y operan en función de objetivos e intereses comunes frente a *otros*, aquí considerados de manera amplia como sujetos-personajes, espacios y tiempos. Asimismo, Grimson restringe su definición “a las categorías de grupos sociales, a los sentimientos de pertenencia a un determinado colectivo, y a los intereses comunes que se articulan en torno de una denominación.” (Grimson, 2012:184), que brindan un mapa de cómo la sociedad en su conjunto se piensa, clasifica y reconoce a sí misma. Aquí, dichas identificaciones son lugar de amparo colectivo ante la adversidad del mundo y, por tanto, son grupales o comunitarias. Asimismo, ellas se acoplan o se religan a un imaginario espacial delimitado como propio –y otros, como ajenos–, tal como se anticipa en la serie la esquina/ el barrio – el cementerio/la villa/la quinta y las autoadscripciones ligadas a prácticas y saberes vitales, y a lo emocional cada uno suscita.

De este modo, la identidad narrativa es entendida como la emergencia y el crecimiento dinámico de la percepción de un sujeto (el *yo* narrador) de y en el mundo y conformada en su comunidad barrial, en una dimensión (inter)subjetiva y contextual (con/contra-los-otros y, mediante procesos de identificación, desde un yo-nosotros) y delimitada por las fronteras geográficas del barrio y sus alrededores. Asimismo, este proceso de formación de Gabriel Reyes es abordado desde sus vivencias de lo sagrado-lo profano, la intuición y la revelación, y la vida contemplativa de matriz mística.

Primera novela de la trilogía centrada en Gabriel Reyes¹³ –narrador protagonista apodado “Gavilán”–, en *El origen de la tristeza* se asiste a los aprendizajes de este niño –su *educación sentimental*– en los planos laboral y erótico-amoroso, al dolor y a la tristeza, a los lazos de amistad con su barra y al mundo adolescente. La obra comienza con dos epígrafes¹⁴, luego de los que se suceden los tres relatos que la componen de manera cronológica.

Siguiendo al mismo Ramos, puede decirse que su literatura es física y establece límites donde el barrio se establece como un escenario donde (se) juega el sentido en las iniciaciones de Gabriel. Por ello, se pone énfasis en las descripciones y las emociones suscitadas por diferentes espacios, como el cementerio de Avellaneda, las calles del barrio

–contrapuesto a la ciudad de Buenos Aires y luego a Wilde–, la quinta de los Mellizos y el camino hacia ella, y el taller de su padre.

En el primer relato, las cuatro oportunidades que vinculan a Gabriel con el cementerio de Avellaneda –lindante con Villa Corina– permiten señalar que este se configura como espacio de formación temprana en el trabajo y de su carácter, pero también del hurto, el engaño y la profanación. Por sus labores, él recibirá un módico salario con el que hará un regalo de cumpleaños a su madre, especial esta vez, porque está embarazada de su hermana Julia.

Así, la primera vez, solo y de día, Gabriel observa con miedo desde la reja las calles y “casitas del pueblo de los muertos” (Ramos, 2004:17) y valora que “vivir entre los vivos” no es pasarla mejor que “vivir entre los muertos”. En la segunda ocasión, si bien observa que “[l]as tumbas de mármoles (...) [p]arecían espejos antiguos abandonados, resplandores cargados de maldad” (27), él supera ese miedo al transitar y salir del monobloque de los nichos –lugar que más lo atemoriza–, caminando hacia una luz, que él asemeja a la mencionada por quienes retornan de la muerte. Ya en el cementerio, identifican tres tipos de tumbas con Rolando, su amigo, cuidador de tumbas y habitante de ese espacio, y sobre todo su *maestro*, quien parece “vivir en otro tiempo” (17), posee entendimiento de las personas y las “cosas misteriosas” que allí suceden y educa a Gabriel en “ver con V mayúscula” (38).

Al día siguiente, Gabriel se reúne con su maestro en el bar del Uruguayo para la tercera lección, esta vez diurna y de identificación de “tumbatarios” –en su jerga profesional– o potenciales clientes y luego se dirigen hacia el cementerio. Gracias a una artimaña y a su presentación como decorador y encargado de mantenimiento de tumbas, Rolando cierra un negocio con la nieta de un cliente, que intenta incendiar su bóveda familiar. En esa misma ocasión, en el segundo subsuelo de la bóveda de los Cornetti¹⁵, Rolando le muestra “el nido que acoge su alma” al “ave rapaz heredera de [su] sapiencia” (Ramos, 2004:36), le cuenta la historia de dicha familia y le advierte que si “tiene pasta” va a mostrarle algo que nunca va a olvidar.

Ello sucederá al día siguiente, en la última lección, cuando Rolando le pregunta a Gabriel si está *dispuesto a ver* quién “ha vencido al tiempo” (Ramos, 2004:55). Su maestro le *revela* una mujer embalsamada bajo una luz celeste, que resulta ser Andrea C., inmortalizada montando un rulemán en un afiche pegado en el taller de su padre, y de quien Gabriel está enamorado, además de invocarla al masturbarse para tener calma en el cementerio.

Este vínculo con Andrea C., gestado a partir de una persistente observación, cobra materialidad cuando un día el *alma* de esa joven sale del afiche –en el que “había algo mágico, un mensaje del destino” (Ramos, 2004:44)–, y tiene un encuentro carnal con Gabriel que, junto al vino y al tabaco, le “iban ganando el alma” (22). Ahora, sin embargo, se le revela como “un purgatorio, como un castigo a la no descomposición de su cuerpo” (55-56) y su imagen es la de una muerta.

De esta manera, lo femenino que parece en la superficie estar ligado a lo profano, lo carnal y lo erótico se transforma en algo negado por la muerte, *inmortal*, casi con estatuto divino. De modo similar como sucede cuando se refiere “lo de mamá”¹⁶, esto es, las falsas alarmas de parto, que son explicadas por la abuela de Gabriel por el hecho de que la panza no está madura aún. Ello lo lleva a imaginar algo podrido dentro de ella, como un carozo

dentro de un durazno, lo que le produce asco y náuseas. Esta idea de “vida muerta” –retomada luego en torno de un amigo, de su padre y de sus propias percepciones– cobra significación cuando Gabriel, en un gesto de amor e inocencia, regala a su madre en su cumpleaños un adorno con forma de corazón de bronce con una dedicatoria para la eternidad¹⁷. Ello caotiza a su familia, provoca su reto y desencadena la llegada de su hermana al mundo.

Aquí se advierten y se precisan tres de las “etapas” de desarrollo de la conciencia espiritual en la vía mística reconocidas por Underhill (1911): el *despertar del yo*, especie de revelación como nacimiento del individuo en el mundo –no en un sentido religioso– y proceso imposible de ser descrito, pero que consistiría en la lucidez gradual y creciente del dolor y la miseria, en la puerta de entrada a la próxima etapa; la *purificación del yo*, que comprende el conocimiento de sí mismo, en sus aspectos negativos y positivos; la *iluminación del yo*, que implica la intervención de voces y visiones que conectan al yo con aventuras espirituales, la introversión (recogimiento y quietud), el éxtasis y el arrebatado o raptado. Asimismo, habrá anticipaciones de una etapa posterior, la *noche oscura del alma*, así llamada a partir de un poema de San Juan de la Cruz (1542-1591), serie de pruebas presentadas al yo que lo desarmonizan, por lo que debe abandonar la luz para regresar a lo pasado, esto es, negando al yo a partir de una “muerte mística”. La última de las etapas, denominada *la vida unitiva*, constituye finalmente el grado máximo de vínculo con la divinidad.

En el primer relato, entonces, sucede el *despertar* de Gabriel al mundo en la revelación dispuesta como forma armónica y concreta en las valoraciones de su barrio, de la esquina compartida con Los Pibes, en contraste con los espacios atemorizantes de las villas y el cementerio. En un momento posterior, la etapa de *purificación del yo* comprende el conocimiento de sí mismo en un vaivén entre el placer y el dolor, y conlleva –en este caso– la muerte del “cuerpo del deseo”, proyectado sobre Andrea C. El encuentro y disfrute erótico con el cuerpo imaginario y casi virginal de la joven del afiche, que Gabriel interpreta como “señal del destino”, termina siendo un purgatorio, un “castigo”, símbolo sugerido a la imaginación que permite la toma de conciencia de la finitud y se objetiviza en una forma muerta. Al respecto, siguiendo a Underhill, podríamos precisarla como una “visión imaginaria activa”, ya que puede considerársela “expresión automática de la actividad subliminal intensa” (Underhill, 1911:269) y es representada mediante un viaje –dado en el cuerpo o la imagen de Andrea C.– por el cielo, el purgatorio y el infierno, espacio que reaparece con una figuración diferente en el segundo relato.

Asimismo, no solo desde su experiencia con Andrea C. y su atracción por Marisa, sino además desde la figura materna de Gabriel, lo femenino –siguiendo a Jung, como *arquetipo* y *ánima*¹⁸– puede ser pensado como energía simbolizada en la escritura y se encuentra vinculado con la mujer y la vida, pero también ligado a la noche y a la muerte¹⁹. Así, Andrea C. y la madre de Gabriel –embarazada a su vez de Julia–, formas mitologizadas en las que se proyectan el ánima y las relaciones emocionales del joven, tienen las propiedades de vivir como muertas.

En ese sentido, si bien las visiones y voces corresponden a la etapa de la *iluminación* del yo, y en este primer relato refieren al despertar del Amor, al crecimiento de la intuición y la capacidad de Ver el alma de los hechos y de las personas –como Rolando enseña a Gabriel–, también pueden suceder intervalos de conflictos que anticipan *la noche oscura*

del alma. La materialización de Andrea C. en visiones o voces²⁰ puede significar, en este sentido, una presencia divina con forma femenina, o –como en el caso de Santa Teresa de Jesús– la acción del Mal, figurada también en el relato siguiente, en “El incendio del arroyo”.

En este segundo relato, ya ha transcurrido un año del nacimiento de Julia en pleno verano en el barrio El Viaducto²¹. Gabriel presenta y autoadscribe a un *nosotros* –identificable por su oposición a *otros* y en torno del espacio–, ya que eran “Los Pibes y parábamos en la esquina de Magán y Rivadavia: el centro exacto del barrio” (Ramos, 2004:63), lugar perfecto para escuchar el bandoneón de Armando por las tardes. Asimismo, ubica otros espacios cercanos, más pequeños que la Villa Mariel o la Corina, donde se encuentra la peor de las barras enemigas, llamada *Los del Otro Lado*. El proceso de identificación grupal, entonces, ocurre desde la voz narradora ligada al espacio y a las prácticas que lo definen; al mismo tiempo, se distingue la otredad amenazante figurada tanto en el espacio como en los sujetos.

Con motivo de conseguir vino para su debut sexual finalmente frustrado con prostitutas de la villa, la barra de Los Pibes –conformada por Gabriel, Carlón, Percha, Alejandro, Chino²², Rata, Tumbeta, Jaro, Rindone y Marisa– decide partir en expedición hacia la quinta de los Mellizos. El jueves anterior al partido, que definirá el orden del debut para los ganadores, llueve y el barrio se inunda, inclusive la esquina valorada por Gabriel como “el lugar más hermoso del mundo” (Ramos, 2004:106), *su* esquina. Hacia la tarde, lo que parecía ser un “atardecer hermoso” (68) resulta ser el incendio del agua podrida del arroyo, provocado por “los taninos y no sé qué otras mierdas de las curtiembres” (71).

Ello no detiene a Los Pibes: al día siguiente y con Gabriel como jefe, cruzan el baldío de una fábrica abandonada, atraviesan las vías y, en su recorrido, ven la cancha “del Arse” y la villa Atrás del Arco. Por la costa, llegan a la quinta de Los Mellizos –del mellizo que quedaba, porque se decía que el otro había sido asesinado por este–, al frente de la que estaba la cueva de los vinos²³, donde ingresan y celebran el hallazgo de la bodega repleta. Aunque Gabriel advierte la posibilidad de que su “emoción haya magnificado [su] visión de las cosas” (Ramos, 2004:83), ante tal descubrimiento y el olor de los “vapores celestiales del alcohol” (86), propone un brindis citando las palabras que Rolando le había dicho en la bóveda de los Cornetti: “Al amigo, todo, al enemigo, ¡ésta!” (86) y, finalmente, se emborrachan. Antes de dormirse “como ángeles”, Gabriel relata que cantó “con una leve tristeza que no podía identificar pero que había empezado a ganar cada centímetro de [su] corazón” (87) y se besa con Marisa.

Al despertar, la luna llena ilumina toda la quinta y la barra –de los ahora ladrones– acuerda regresar con el botín de damajuanas, pese a ser riesgoso. Retoman el sendero sinuoso y llegan a una encrucijada, una bifurcación²⁴, donde deben decidir qué dirección seguir: por la orilla del río –en la que había ratas-piraña que podían atacarlos– o por el basural –del que emergían caños que liberaban gases de los desagües y hacían llamaradas–. Optan por el camino que bordea al río, “un sendero sinuoso, desconocido, y lleno de sombras fantasmagóricas”, y callados y ensimismados, atraviesan unidos el silencio del monte sintiendo “la angustia que el paisaje te metía en el pecho” (Ramos, 2004:92). Divisan un puente, cuya significación onírica y cultural puede vincularse con “el simbolismo del pasaje, y el carácter (...) peligroso de ese paso (...) puede indicar la salida de una situación conflictiva (...) donde [el hombre] encuentra ineluctablemente la

obligación de escoger. Y su elección lo condena o lo salva.” (Chevalier, 1986: 853-854). Esta elección está marcada por el proceso que Gabriel atraviesa personalmente y como jefe: transitar el basural o enfrentar su miedo (las ratas-piraña), más allá del peligro que ambas opciones representan para el colectivo.

Hasta aquí, la personalidad de Gabriel se ha transformado mediante la *introversión*, que comprende los momentos de recogimiento y quietud, y el más profundo y significativo, de contemplación²⁵. Dicho proceso es narrado desde la voz que monologa consigo misma y aparece figurada en los ejercicios progresivos para entrar en el “corazón de la realidad” superando las pruebas camino a y de regreso de la quinta²⁶. Sin embargo, previo al regreso, aún resta otra prueba personal de Gabriel y de resguardo del grupo: meterse al río, pese al miedo producido por el asedio de “la imagen de una rata grande como un Ford Falcon²⁷” (Ramos, 2004:96). Al superar ese “tenebroso obstáculo”, se envalentonan cantando un “himno angelical”, “lleno de emoción y sabiduría”, develado después como un “Dale campeón...”, una canción de cancha con la que el narrador se da cuenta de su pertenencia grupal, de su identificación en un colectivo a través de lo emocional: “en ese instante (...) mis amigos y yo estábamos juntos (...) porque sentíamos las cosas de la misma manera” (97). Finalmente, atraviesan un cangrejal hallado en el lecho pantanoso del río, y se confirma la acertada decisión de Gabriel, dado que llegan al “asfalto salvador” y regresan al barrio.

Ya allí, el protagonista toma conciencia del caos y gravedad del estado del mundo, su mundo: el incendio del arroyo se configura como una visión del Mal, en tanto el fuego era intenso y parecía que se “encontraban a dos cuadras del infierno” (Ramos, 2004:99). Pese a esa visión apocalíptica²⁸, al día siguiente la limpieza del barrio sorprende a Gabriel, aunque la situación lo entristece. Alejandro –definido jefe mediante un pan y queso y, por tanto, quien podrá elegir a Marisa como arquera– ordena convenir el precio con las prostitutas asiladas en la escuela. En este espacio, Gabriel registra cómo se destroza su alma mediante el olfato, al reconocerse ante “el olor de los desgraciados, de las personas desamparadas en el mundo” (116) y reflexiona sobre la vida como una realidad poblada de tristeza y fealdad; sucede simultáneamente que la directora Cueto descubre a Alejandro y el dinero se destina como donación a los refugiados. Al conocer lo sucedido, en silencio, algunos miembros de la barra se reúnen tristes en la esquina y Gabriel reflexiona: “yo sentí que, pese a todo, algo que me era muy difícil de explicar me unía a ellos para siempre” (119). Finalmente, estalla la gran explosión, “partiéndonos el corazón” (119) [el destacado nos pertenece].

Se produce, entonces, un doble movimiento de transformación del protagonista. Por una parte, ocurre el crecimiento espiritual de Gabriel, en tanto jefe de la expedición y la superación personal de las visiones del Mal que lo asedian; por otra parte, el episodio de debut fallido con las prostitutas es central. Derivado de este, Gabriel se transforma nuevamente, porque allí se le *destroza el alma* al sentir el olor de los desgraciados e inmediatamente después, experimenta una comunión con Los Pibes –una identificación asumida como *grupal*– que no solo coincide con su tristeza, sino con el estallido compartido del corazón –símbolo sobre el que volvemos en el último apartado– por la explosión, tal como se advierte en el final del párrafo anterior.

El tercer y último relato, “El estaño de los peces”²⁹, se focaliza en la familia de Gabriel, en el taller de su padre, y en los cambios experimentados por sus amigos. El narrador refiere que todas las discusiones ocurrían en la cena por “el asunto del taller”, que

para su madre debía cerrarse definitivamente, mientras que su padre prefería morirse antes de hacerlo.

Una madrugada, Ángel –el padre de Gabriel– viaja hacia San Nicolás y regresa al día siguiente, de buen humor. Trae consigo una pecera con peces, regalo de los hombres de la casa al taller, bendecida por una gitana en su propio idioma y con “dos chorros de leche directamente de la teta izquierda contra el parabrisas de la camioneta” (Ramos, 2004:126), que debían lavarse con la lluvia. De inmediato, la pecera se inviste como símbolo de una esperanza secreta y compartida de los tres; también, es ubicada en un lugar *mágico*, frente a donde estaba el afiche de Andrea C. –persistente cuerpo del deseo, muerto, pero eterno por estar embalsamado– y ahora había un espejo³⁰. El padre expresa que es cuestión de “creer o reventar”, porque vendió todas las bobinas antes de lo previsto.

En esa misma época, Gabriel conoce a Fernando en una circunstancia traumática, un primer lunes de marzo “cuando pasó lo de mamá” (Ramos, 2004:127), un intento de suicidio que le da la certeza de que su madre “va a morir”, y se corrige inmediatamente: “En realidad el pensamiento me llegó como una revelación, o como una voz pesimista que me decía que mamá ya estaba muerta” (130). Al borde de la locura, Gabriel será ayudado por Fernando, convertido desde este momento en su “ángel³¹ de la guarda” y quien se ocupa de su madre hasta la llegada su abuela.

Los efectos de este incidente se perciben inclusive al día siguiente, cuando Gabriel retorna a su casa del comienzo de séptimo grado, con doce años y tres maestras –las “momias” Otilia y Ofelia, y la señorita Florencia, por quien Gabriel siente “algo distinto” (Ramos, 2004:135)– y su madre se encuentra en la pieza “enferma de algo que nadie [termina] de nombrar” (136). Asimismo, la tristeza de su padre va creciendo, porque su taller parece –contrario a lo que la gitana había augurado– estar condenado. Al cabo de cuatro meses, todo empeora, porque “[s]e decía que el dólar podía ir a las nubes” (139) y, otro día, cuando va a alimentar a los peces, Gabriel observa una discusión de su padre con un proveedor, quien le dice “algo acerca del poco trabajo y los nuevos tiempos” (147), y ve los tableros desarmados. Se entera finalmente de que van a venderlo para pagar deudas y que su padre ha conseguido un nuevo trabajo, “por el bien de la familia” (150), dirá su madre –de quien Gabriel aún recuerda su imagen en el intento de suicidio–.

Mientras tanto, sus relaciones de amistad con Los Pibes se sostienen, incluso el Percha lo invita a jugar al fútbol contra el equipo de la villa Atrás del Arco, pero ya se veían menos en el barrio. Aquí, se advierte una transformación en Gabriel, para quien “[t]odo debía de ser igual, pero a mí ya no me parecía lo mismo. Armando se había enfermado y casi nunca tocaba el bandoneón” (Ramos, 2004:147). Tampoco se veía seguido al Tumbeta, miembro de Los Pibes así apodado porque sus padres tenían una funeraria, que había comenzado a estar con Los del Otro Lado, a “darle al pegamento” (78) y robar.

Para olvidar los cambios percibidos en su mundo, un día Gabriel decide no ir a la escuela y deambular por la costa, donde “todo seguía ahí” (Ramos, 2004:151). Cuando Percha, Rata y Carlón lo encuentran, le comunican la noticia de que mataron al Tumbeta. La experiencia del velatorio en Wilde es transcrita en cursiva, desde la mirada de un Gabriel que escribe mientras piensa y siente, que transita el velatorio como un globo en tiempo presente, y que se cuestiona apenas acaba de llegar “por qué habrán elegido un barrio como éste” (153), tan distinto del “nuestro”.

Al ingresar a la sala, Gabriel declara: “Veo cosas que se pudren: carne marrón en la heladera, un caballo muerto flotando en el arroyo” (Ramos, 2004:153), similar a lo que piensa de la panza de su madre. Aquí es posible conjeturar, siguiendo a Jung y Chevalier³², que el caballo se trate del mismo Gabriel en su proceso de “muerte mística” –que atraviesa el tercer relato– y el arroyo constituya “fuente de fecundación del alma” (Chevalier, 1986: 59) próxima a regenerarse, o se vincule con el final provocado por Gabriel. Sin embargo, aún resta al narrador un nuevo encuentro cara a cara con la muerte. Así, en la sala chica, ve “la parte donde deben estar las piernas de mi amigo, las piernas muertas de mi amigo muerto” (Ramos, 2004:154) y mira por *primera vez* al Tumbeta y lo acaricia, pero Percha le advierte que no lo haga, porque en vez de nuca tiene algodón.

La barra regresa en caravana de bicicletas hacia el barrio, hacia su esquina. En ese momento, lo sucedido con el taller de su padre y la muerte de su amigo suscita una serie de reflexiones en Gabriel y desencadena el final de la obra, que aquí se reproduce y se analiza luego:

Miraba mi barrio, el invierno en el Viaducto. (...) Sentí que el barrio mismo se había entristecido. (...) que *las cosas que nos rodean tienen vida porque nosotros tenemos vida, y son capaces de entristecerse cuando nosotros mismos nos entristecemos*. (...) Yo me había sentido orgulloso de aquel padre, del que pensaba que mejor era morir. Porque la muerte no es lo contrario de la vida: *vivir como un muerto, eso es lo contrario de la vida*. (...) Faltaba una semana para que Coco mudara todo a su casa de Berazategui, (...) yo quería recordar el taller así: (...) Imaginé todos los puestos ocupados (...) traté de sentir el murmullo de aquel mundo en marcha. (...)

Me paré frente al torno revólver y lo encendí. (...) Tomé un puñado de ralladuras de estaño y caminé hacia la pecera. (...) Miré a los peces muertos flotar panza arriba. (...) y entonces lo supe: era el final, yo estaba viviendo el final de esto que acabo de contarles” (156-7). [Los destacados nos pertenecen]

Otra etapa de la vía mística aparece figurada en el espacio y “las cosas”, que adquieren las mismas cualidades que el alma del protagonista, no solo en cuanto a la vida que parecen tener, sino a su capacidad de teñirse de las vivencias de los personajes. El tránsito de la *noche oscura del alma* –la cuarta etapa descrita por Underhill a partir del poema de San Juan de la Cruz– se evidencia en la desarmonía entre el yo y el mundo experimentada por Gabriel. Ocurre una inadecuación del yo, ahora “iluminado”, en relación con su estado pasado y, por ello, debe volver sobre lo que dejó: el retorno al taller de su padre con renovada esperanza simbolizada en la pecera, ubicada frente a un espejo donde se encontraba el afiche de Andrea C.; la escuela, espacio donde se asilaron las prostitutas y los desdichados que allí conoció, y ahora en su comienzo de clases; la costa, “donde todo seguía ahí”, y la calle y el barrio, donde le parecía a Gabriel que todo había cambiado; finalmente, *volver* sobre el Tumbeta, *ver* a su amigo *por primera vez* y que es al mismo tiempo *volver* a experimentar la muerte.

De este modo, existe un constante enfrentar la propia finitud en las figuraciones de la muerte y los matices de la idea de “vida muerta”, tal como la valoración de vivir entre los vivos y los muertos a propósito de la morada de Rolando; el cuerpo inmortalizado de

Andrea C., que ha vencido al tiempo; la percepción de Gabriel sobre la panza de su madre; la opinión que tiene sobre su padre y su negativa a abandonar del taller, porque era mejor morir, y finalmente tiene que hacerlo; la sensación al ingresar al velatorio del Tumbeta; Gabriel y la muerte de la vida que la pecera alberga, ante el derrumbe del taller y el fin de su infancia; su capacidad, en definitiva, de “ver lo que se pudre”.

De este modo, el corazón de Gabriel –antes fuente de amor y de voluntad, ligado con lo profundo del alma– es el lugar donde comienza a residir la tristeza originada ante la pérdida de la inocencia que lo caracteriza hasta el final. Además de concentrar la frustración, la desesperanza y la pérdida del paraíso que significa ese momento de la vida para Gabriel, el episodio final es inaugural de *La ley de la ferocidad*, en la que la escritura será el único modo posible de salvación.

La feroz compulsión de escribir como salvación

A través del análisis de *El origen de la tristeza*, se ha abordado la inscripción estética de esta novela en el realismo místico, adjudicado a Pablo Ramos por Laura Restrepo a propósito de su obra posterior, *La ley de la ferocidad* (2007). Sin embargo, según lo desarrollado, es posible reconocer esos rasgos desde los inicios de su novelística y, si recurrimos también a sus cuentos, como fundamentos de su poética. La generación de ficciones con una impronta (auto)biográfica del escritor transformada por la escritura en Gabriel Reyes posibilita así vincular literatura y vida, y pensar otras formas de compromiso entre lo (est)ético y lo político.

Por su parte, la categoría de identidad narrativa postulada en estrecho vínculo con el espacio permite reconocer el crecimiento de Gabriel a partir de sus diferentes aprendizajes desplegados en el cementerio, la calle, la quinta y el taller. Tal como se señala en el desarrollo, el barrio –en particular, abordado estéticamente desde las vanguardias y recreado en la narrativa actual– además de configurarse como un espacio vital y geocultural modelizado en/por la literatura, lo hace como centro mágico y de anclaje emocional para los sujetos-personajes. Al mismo tiempo, se considera que cobra gran significación para la comprensión de poéticas contemporáneas de autores/as, en las que los sentidos profundos –simbólicos– advertidos están dados por su apropiación del barrio como distintivo de su identidad –contrapuesta a otredades– y como generador de identificaciones a partir de él.

En relación con las formulaciones sobre el/los realismo/s señaladas con Contreras (2013), puede advertirse que la realidad –lo que hemos denominado el *mundo* de Gabriel– aparece en su configuración constantemente matizada desde la sensibilidad de la voz protagonista. Antes que tratar de establecer un vínculo transparente entre la palabra y el referente en las descripciones de espacios y personajes, dota de otra función al carácter privilegiado de lo visto en la escritura. Es, a partir de ese sentido, que se abre la posibilidad de *Ver el reverso* (el alma, señalan Rolando y Gabriel) de los hechos, su trasfondo, en función de las capacidades místicas que el protagonista desarrolla.

Desde nuestra perspectiva, la estética realista canónica y sus procedimientos formales son reelaborados y reformulados: ya no como modo *concluyente* de reconocer un contexto dado en un presente, sino –siguiendo a Contreras (2013)– como hipótesis, esto es, suponiendo esos mismos rasgos como desestabilizadores de lo dado y como apertura a otras posibilidades de percepción y sensación, por momentos incluso colectivas, registradas –no

mimética, ni etnográficamente³³ – en la escritura. La misma idea de *educación sentimental* como tópico literario, como proceso pedagógico desarrollado en la narración, puede ser comprendida en sus corrimientos y transformaciones si se atiende a estas rupturas con el realismo decimonónico y, más aún, al ser situada en el marco del sistema literario argentino, y promover una reflexión sobre cuáles son las nuevas formas que dicho proceso adquiere en diversas poéticas.

A diferencia de los espacios y los personajes, el tiempo en el que los tres relatos-capítulos son narrados es sucesivo y cronológico, y susceptible de ser contextualizado en los años de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en Argentina; asimismo, se narran aproximadamente dos años de la infancia de Gabriel y su pasaje a la adolescencia. Sin embargo, los lectores son “desacomodados” de ese efecto de *pasado*, de lo ya-transcurrido, y traídos al presente de cada lectura, *su* lectura, en la frase final “esto que *acabo* de contarles” (Ramos, 2004:157). Más aún, sin importar la distancia temporal con los hechos narrados, ese tópico de la educación sentimental aquí es reelaborado a partir del recuerdo ficcional que cifra lo (im)posible y lo imaginado. De esta manera, la instancia enunciada en la cita *actualiza* las lecturas en tiempos heterogéneos a los de escritura y moviliza e irradia sentidos e interpretaciones hacia el futuro; reactiva –a través de ese recuerdo ficcional– memorias. Ello invita a repensar críticamente las fisuras de los (nuevos) realismos vehiculizadas en cada poética, en cada proyecto artístico-literario creador, y también sus efectos en el sistema literario argentino.

Tal como anticipamos, resulta productivo advertir otro modo de relación de las percepciones del narrador respecto de su mundo –espacios y personajes *otros*–, dado por los sentidos otorgados al corazón, los que pueden ser vinculados con las definiciones presentes en el *Diccionario de símbolos* de Chevalier (1986). En primer lugar, en tanto órgano *central* vital del individuo y símbolo –cuyo doble movimiento expresa la expansión y reabsorción del universo–, el corazón de Gabriel experimenta sensibles transformaciones en circunstancias concretas y fundamentales en los relatos. En el primero, por ejemplo, el adorno de corazón –con el que ha golpeado a su agresor en el cementerio y que ha sido robado finalmente– es regalado por el protagonista a su madre sin advertir en su gesto ingenuo que el arpa, los laureles y la inscripción la dan por muerta. En este sentido, siguiendo a Chevalier, puede interpretarse al corazón como sede de los sentimientos –y en tiempos modernos, un símbolo del amor profano– desde la cultura occidental, frente a las culturas tradicionales que en él *localizan* la inteligencia y la intuición, cualidad esta última vinculada con la lectura en clave mística aquí planteada.

Si el corazón es considerado como lugar donde se localiza la intuición con la que Gabriel es capaz de Ver el alma de los hechos y de las personas en el primer relato, en el segundo se profundiza: también es el lugar donde residen las sensaciones provocadas por el mundo –como la tristeza– y los efectos que este produce en el yo, como en la explosión del arroyo, cuando al protagonista y a los suyos se les “parte el corazón”. Por tanto, se abren otras posibilidades de comprensión de este símbolo, esta vez vinculadas al cristianismo y a la Biblia. Primero, es residencia de la actividad divina y, de modo simultáneo, del principio del mal; segundo, permite nacer y ver –tener visiones– en un sentido *espiritual*, imaginar, vigilar y construir la memoria; tercero, simboliza el hombre interior y constituye la sede de la inteligencia y la sabiduría –del mismo modo que el cuerpo simboliza el hombre exterior–. Todos estos sentidos se articulan, como se ha mostrado, en diferentes momentos

del análisis desarrollado.

Para concluir, en la “Dedicatoria” de *El camino de la luna* (2012a), se advierte el modo en que Pablo Ramos encuentra el sentido sagrado, profundo, de toda experiencia vital en la escritura, la verdad en la literatura. En este último libro de cuentos, al referir el significado de dicho título –frase en una remera con una flecha en perspectiva que señalaba hacia adentro, compartida por el narrador y dos amigos más, Mariana y David, muerto de sobredosis frente a él–, Ramos advierte su presencia, la de su amigo muerto, como la “dosis de verdad purificada en la misa de la escritura” (12). En esta misa, la única en la que él reconoce que puede comulgar, accede a ese vínculo desde lo estético con lo sagrado que lo purifica y regenera en un sentido moral, en la corrección de su persona y del texto, lo que en definitiva le provee una salvación.

Así, la literatura es inseparable de lo vital para Ramos, porque

[l]a literatura me salvó, la vaga idea de poder expresar (...) un mínimo de ese malestar descomunal, incontrolable que me produce a veces estar en el mundo, fue lo que me llevó a escribir. Y ahí encontré la salvación. Escribir me salva, del alcohol, de mí mismo, de la muerte. (...) La obra surgió de mis entrañas, del miedo, de la necesidad de escribir sobre mis miserias, sobre mi sexualidad, sobre mi adicción y mi dolor, *de la convicción estética de que el camino es exponerse*, ‘poner toda la carne al asador’, sería el término argentino (...) (Hernández-Lorenzo, 2004) [la cursiva es nuestra]

Ese ex-ponerse es, entonces, *escritura*. Es poner a la vista o revelar algo de dentro hacia fuera a través de Gabriel, es conjurar la experiencia subjetiva en una nueva objetividad, en la palabra. Es con-jugar y poner a jugar vida y obra, en la que ética, moral y estética confluyen en una poética potente de la narrativa argentina contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Arfuch, Leonor (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo, Buenos Aires.
- Pedrosa, Mariano (2012, noviembre 11) *Entrevista a Pablo Ramos, un escritor proletario* [en línea]. Disponible en <http://chasquidomoscon.blogspot.com.ar/2012/11/entrevista-un-escritor-proletario.html>. Consultado: 03/11/2015.
- Chevalier, Jean (1986) *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona.
- Contreras, Sandra (2013) “Realismos, cuestiones críticas”. En A. Giordano (dir.), *Cuadernos del Seminario 2: Realismos: cuestiones críticas*, Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, Rosario, pp. 5-25.
- Drucaroff, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires, Emecé.
- Enríquez, Mariana (2012, agosto 5) “El escritor más antiguo del mundo. Entrevista a Pablo Ramos”. *Página/12: Libros* [en línea]. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4757-2012-08-06.html>. Consultado: 03/11/2015.

- Friera, Silvia (2010, 14 de diciembre) “Yo busco siempre quebrar la soberanía del lector”. En *Página/12* [en línea]. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20233-2010-12-14.html>. Consultado: 03/09/2014.
- Giordano, Alberto (2013) “Autoficción: entre literatura y vida”. Conferencia inaugural del *Coloquio Internacional La autoficción en América Latina*. 27 y 28 de octubre de 2013. Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad del Perú, Lima.
- Gramuglio, María Teresa (2002) “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En M.T. Gramuglio (dir. vol.) *El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, pp. 15-38.
- Hernández-Lorenzo, Maité, (2004) “Pablo Ramos. El sueño del pibe”. Revista *La Jiribilla*, Nº 143 [en línea]. Disponible en http://www.lajiribilla.cu/2004/n143_01/143_23.html. Consultado: 11/04/2015
- Jung, Carl Gustave (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Buenos Aires.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2004[1967]) *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- Quiring, Débora (2013, octubre 7) *El ritual de la impostura* [en línea]. Disponible en <http://ladiaria.com.uy/articulo/2013/10/el-ritual-de-la-impostura/>. Consultado: 22/08/2015.
- Ramos, Pablo (2004) *El origen de la tristeza*. Alfaguara, Buenos Aires.
- _____ (2007) *La ley de la ferocidad*. Alfaguara, Buenos Aires.
- _____ (2008) “Obsesiones”. En *lamujerdemivida*, Nº11 [en línea]. Disponible en http://www.lamujerdemivida.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=286. Consultado: 22/08/2015.
- _____ (2009) *El sueño de los murciélagos*. [Serie roja: colección Alfaguara juvenil]. Alfaguara, Buenos Aires.
- _____ (2010) *En cinco minutos levántate María*. Alfaguara, Buenos Aires.
- _____ (2012a) *El camino de la luna*. Alfaguara, Buenos Aires.
- _____ (2012b) *Un escritor de la clase trabajadora* [en línea]. Disponible en <http://sur.infonews.com/notas/un-escritor-de-la-clase-trabajadora>. Consultado 02/11/2014.
- Reati, Fernando (2009) “El Ford Falcon: Una imagen del terror en la vida cotidiana y el arte posdictatorial de Argentina”. En *Actas del II Seminario Internacional Políticas de la Memoria: “Vivir en dictadura. La vida de los argentinos entre 1976 y 1983”*, pp. 597-612. 5-7 de octubre de 2009. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti - Archivo Nacional de la Memoria - Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, Buenos Aires. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/seminarios.php>. Consultado: 22/10/2015.
- Sarlo, Beatriz (2006) “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. En *Punto de Vista*, N.º 86, diciembre 2006, Buenos Aires, pp. 1-6.
- Silva, Armando et. al., (2012). *Semióticas urbanas: espacios simbólicos*. Colección DeSignis, Nº 20, La Crujía, Buenos Aires.
- Underhill, Evelyn (1911) “Part Two: The Mystic Way”. En E. Underhill, *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Christian Classics Ethereal Library, Grand Rapids (MI), pp. 155-412.
- _____ (1915) *Practical Mysticism*. Christian Classics Ethereal Library, Grand Rapids (MI).

1 El libro de relatos *Cuando lo peor haya pasado* (2005) obtuvo el primer premio del Fondo Nacional de las Artes (2003) y el primer premio en el concurso Casa de las Américas de Cuba (2004). Asimismo, *El sueño de los murciélagos* [2009] –novela perteneciente a la Serie Roja de la editorial Alfaguara Juvenil y reeditada en 2015 fuera de dicha colección, pero en ese grupo editorial, como todas sus obras– recibió el galardón The White Ravens al ser seleccionada por la Jugendbibliothek.

2 Primera antología de veinte cuentos de “nueva narrativa argentina” en 2005, que contiene un prólogo de Abelardo Castillo. Cf. Tomas, Maximiliano (2005). *La joven guardia*. Norma, Buenos Aires.

3 Al mismo tiempo, en diferentes entrevistas, destaca la existencia creciente de proyectos creadores de autoras que son de su agrado, como los de P. Suárez, C. Piñeiro, A. Pradelli, M. Enríquez, F. Trías, S. Schweblin, I. Garland y A. Laurencich; en cuanto a los autores que destaca, menciona a L. Oyola, M. Semán, E. Rojas, F. Casas y W. Cucurto, entre otros.

4 Si seguimos la cronología propuesta por Drucaroff, Ramos (nacido en 1966) sería parte de la primera generación de la posdictadura, que corresponde a los nacidos aproximadamente entre 1961-1970 (Cf. Cap. 4, en Drucaroff, 2011), mientras que los de la segunda y tercera serían los que el circuito crítico-editorial denominó “NNA”. Sin embargo, consideramos que se debe abordar cada autor/a en función de su propia trayectoria vital para poder reconocer de qué manera las experiencias históricas, políticas y culturales en común que Drucaroff adjudica a las generaciones son vividas por cada uno/a.

5 “Arquitectura de la mentira” es, además, el nombre del blog (2010-) del autor y el título de un manual para escritores aún inédito, según sus declaraciones. De este manual, ha anticipado un “Prólogo” en su blog personal, en la entrada “La arquitectura de la mentira, una elección de vida” (12/07/2012).

6 Sobre todo, esta característica se hace perceptible en *La ley de la ferocidad*, novela en la que se narra el velorio del padre de Gabriel Reyes y la conversión (intercalada los sucesivos capítulos) del personaje en escritor: la escritura es salvación y Gabriel da cuenta de un antes y un después de este proceso.

7 Cf. Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo, Rosario; Giordano, Alberto (2013). “Autoficción: entre literatura y vida”. Conferencia inaugural del *Coloquio Internacional La autoficción en América Latina*. 27 y 28 de octubre de 2013. Departamento de Humanidades, Pontificia Universidad del Perú, Lima.

8 Se consigna que los fragmentos de las traducciones de las dos obras de Underhill (1911, 1915) nos pertenecen.

9 Al respecto, Ramos declara en una entrevista, a propósito del realismo místico que le adjudica Restrepo: “Toda mi relación con la lectura tiene que ver con el hecho de haber querido ser cura.” (Friera, 2010).

10 En diferentes artículos de *Semióticas urbanas, espacios simbólicos*, Silva (2012) y Góngora Villabona (2012) precisan que la noción de *imaginario* se constituye en una condición epistémica y estética, que crea matrices de percepción (personales, colectivas) en contextos espacio-temporales concretos y que orientan el comportamiento de los sujetos en tanto referente ético. Las declaraciones de Ramos se encaminan en este sentido, tal como se advierte.

11 Nos encontramos frente a la noción de *literaturas posautónomas* de Josefina Ludmer (2007), válida para otras producciones artístico-literarias, pero no para la poética de este autor en particular, debido a que identificamos una intención estética en su proyecto creador y escritural.

12 La noción de identificación, también trabajada por la psicología, posibilita generar una apertura a complejizar el análisis propuesto. De modo general, Laplanche y Pontalis (2004) definen la identificación como un “[p]roceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones” (184). De acuerdo a los autores, es posible distinguir tres identificaciones: la primera, en la que el sujeto identifica su propia persona a otra; la segunda, en que el sujeto identifica al otro consigo mismo; tercera, en la que la coexistencia de ambas formaría el “nosotros”.

13 A *El origen de la tristeza*, siguen *La ley de la ferocidad* (2007), en la que Gabriel Reyes es protagonista, y *En cinco minutos levántate María* (2010), narrada desde la visión de su madre. Podríamos agregar *El sueño de los murciélagos* (2009) y *El camino de la luna* (2012a) (libro de cuentos), obras que recurren a a Gabriel como protagonista o personaje.

14 “¿Cómo describir mi llanto..., mi odio..., la desesperación de haber perdido el paraíso?” de Roberto Arlt, y “Y descubriste que crecías como tus padres. Que papá no era Dios, ni siquiera un buen vendedor, sino un

hombre tembloroso y aterrado en medio de una pesadilla” de J. P. Donleavy. Leídos retrospectivamente al finalizar la novela, el primero de estos epígrafes puede relacionarse a la sensación del personaje respecto de la llegada del final de su infancia (“paraíso”) y el crecimiento que ese duelo conlleva; el segundo expresa el fin de una idealización y, por consiguiente, una humanización de la figura paterna, inaugurando el que será eje de *La ley de la ferocidad*: el vínculo con su padre. Ambos fragmentos refieren a los vínculos del *yo* con otros y el mundo, a las frustraciones y pérdidas, y de toma de conciencia y maduración posterior.

15 Al salir a la superficie, aparece un “potencial cliente”, a quien Rolando detiene tras intentar incendiar su bóveda familiar, justo cuando llega su nieta, con quien concreta el “negocio” de cuidar y mantener esa bóveda. Puede notarse que la “jerga profesional” empleada por Rolando implica profanar en cierta medida el lugar sagrado que representa el cementerio, interpretándolo en términos *económicos*, en tanto trabajo y costumbre de ser habitante de ese lugar por 30 años.

16 Estas sensaciones se traducen en esa incapacidad de nombrar lo que le pasa, también años después, en el último relato, “cuando pasó lo de mamá”.

17 El adorno con que le había pegado el día anterior al Cornetti sobreviviente, cuando huye de la bóveda, era un corazón de bronce fundido con unos laureles y un arpa grabada de fondo (Gabriel piensa que a su madre le va a gustar porque ama la música), y tenía escrito en bajorrelieve: “Te queremos por siempre, ¡mamá!”. La imagen del corazón será recurrente, como medio para sentir e interpretar el mundo (miedo, tristeza, etc.).

18 Si bien Jung advierte que los arquetipos “[s]on trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo vivo por el puente de las emociones. Por eso resulta imposible dar una interpretación arbitraria (o universal) de ningún arquetipo. Hay que aplicarlo en la forma indicada por el conjunto vida-situación del individuo determinado a quien se refiere” (1964:96), aquí, por el análisis realizado, creemos autorizado el uso del arquetipo de la madre y el concepto de ánima, desarrollados más extensamente en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970).

19 Las características del arquetipo de la madre, según Jung, son: “(...) lo ‘materno’, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la transformación mágica, del renacimiento; el impulso o instinto benéficos; lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión” (Jung, 1970:75).

20 Al respecto, Underhill se pregunta si esas voces o visiones son una presentación de una forma concreta, o si son representación simbólica de lo externo, o si la actividad imaginativa o el sueño trasladan lo profundo a la superficie. Asimismo, podríamos agregar que tanto en el genio artístico como en el místico “(...) se produce un constante e involuntario trabajo de traducción, por el que la Realidad es interpretada en términos de aparición” (Underhill, 1911:252) [la traducción es nuestra] o revelación, evidenciado en el análisis propuesto.

21 Tal como lo expresa Gabriel: “Nuestro barrio se llama El Viaducto porque lo atraviesa un viaducto. Nace en la parte sur de Avellaneda donde el terraplén del ferrocarril Roca se eleva separándolo de las torres del barrio Güemes. Y muere bien abajo: contra el arroyo Sarandí, que tiene de nuestro lado muchísimas curtiembres en su mayoría abandonadas, y del otro lado los primeros ranchos de la enorme villa Mariel. Al este, termina en la avenida Mitre, donde empezaban los baldíos y salía el camino hacia la costa; y al oeste, en la avenida Agüero, donde el largo paredón del cementerio nos separa de la villa miseria más peligrosa de todas: la Corina” (Ramos, 2004:63). Agrega otras precisiones, vinculándola al relato anterior: “El bar del Uruguayo quedaba pasando el cementerio, y el club social y deportivo Brisas del Plata a la vuelta del bar. La cancha del Arse –nuestro cuadro–, estaba en las afueras del barrio, cerca del arroyo pero camino a la costa, donde existían otras villas mucho más chicas que la Mariel y la Corina” (63-64).

22 Las transformaciones sociales, culturales y geográficas ocurridas en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano bonaerense cobran visibilización en determinadas obras de la narrativa argentina contemporánea, en la que villas, asentamientos y barrios son presentados como contracara de la ciudad y su centro, erigido como núcleo modernizado/r, promesa de bienestar y porvenir, el “otro país”. Esta última expresión se encuentra, precisamente, en el fragmento siguiente: “El Chino no estaba porque vivía *lejos*: en la Capital. (...) Algunos domingos por la mañana, si la madre lo venía a buscar temprano, *me llevaban a la Capital. Tardábamos más de una hora en llegar al edificio. Subíamos por un ascensor y jugábamos en un balcón muy alto desde donde se veía lo que yo siempre supuse debía ser otro país*” (Ramos, 2004:67) [El destacado es nuestro].

23 El narrador precisa: “un camino sinuoso que se bifurcaba antes de los matorrales. En una dirección iba hacia los desagües entubados del arroyo Sarandí y en la otra, varios kilómetros más al sur, hasta la desembocadura del arroyo Evita. En qué lugar estaban las parras de uva chinche era algo que no se sabía, tal vez en alguna parte del monte, donde se decía que el Mellizo tenía plantas de marihuana y mercadería que le traían unos contrabandistas del Brasil” (Ramos, 2004:79).

24 A partir de M. Bajtín, sería productivo profundizar sobre los motivos generadores de cronotopos como el “encuentro”, “camino” y “umbral”, por su carga emotivo-valorativa y, en el último, por su significado simbólico, ligados al tiempo de la noche. Cf. Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.

25 Se ha trabajado la que aquí se denomina contemplación con otras categorías provenientes del pensamiento de Rodolfo Kusch. Desde las lógicas del *ser* y del *estar*, pueden derivarse y contraponerse las nociones de saliencia (hacia el pulcro *patio de los objetos*) y de entranca (el retorno a una dimensión íntima, que propugna un dominio mágico del mundo, cifrado en el hedor americano). En este mismo sentido, la emergencia de lo monstruoso, figurado o traducido como miedo ante lo *otro* –incomprensible culturalmente– y lo no pensado *aún*, trata de ser conjurado en el camino tenebroso hacia la quinta en la novela analizada. Cf. “Fagocitación y geocultura: una propuesta de lectura de un corpus de narrativa argentina del siglo XXI desde el pensamiento de Rodolfo Kusch”, presentado en las *V Jornadas El Pensamiento de Rodolfo Kusch*. Programa Pensamiento Americano, Programa Políticas Culturales Patricio Lóizaga, Secretaría Académica UNTREF – Universidad Nacional de Jujuy. 19-22 de octubre de 2016. Maimará, Jujuy.

26 La etapa del éxtasis es susceptible de ser leída como símbolo de comunión y sabiduría en el vino bebido y la oración compartida, en el brindis de Los Pibes.

27 Tal como señala Reati (2009), este vehículo pintado de verde y sin patente de identificación, fue empleado en la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) por grupos militares y paramilitares, con el fin de secuestrar y desaparecer a disidentes. Así, el Ford Falcon (como símbolo vinculado con la represión) y el contexto hiperinflacionario (que lleva a la quiebra y cierre del taller del padre de Gabriel) son marcas textuales que permiten suponer la época en que los hechos narrados se desarrollan, además de significar para Gabriel el enfrentamiento con sus miedos más amenazantes (las ratas y la muerte en vida de su padre).

28 Decimos “apocalíptica”, porque el Apocalipsis en tanto “símbolo del fin del mundo” (Chevalier, 1986:110) permite anticipar y reconocer este momento en la percepción de Gabriel, para quien –más allá de la limpieza del barrio– esta situación está representada como infierno y como “descubrimiento” –sensorial, emotivo– de los desgraciados. En correspondencia con el proceso subjetivo de Gabriel en torno de sus vivencias y del espacio, agregamos con Chevalier que “[e]l apocalipsis es ante todo una revelación, que se refiere a realidades misteriosas; luego una profecía, pues estas realidades son venideras; por último una visión, cuyas escenas y cifras son otros tantos símbolos.” (1986:110). En este sentido, se anticipa al relato siguiente, el fin de su infancia, del taller de su padre, de su amistad con el Tumbeta y la barra de Los Pibes, de la vida tal cual Gabriel la conoce.

29 Este último relato es la base de la película “El origen de la tristeza” en proceso de filmación y producción, bajo la dirección de Oscar Frenkel y Pablo Ramos, quienes ganaron el Premio Ópera Prima del INCAA en 2011, entre otras menciones nacionales e internacionales.

30 Al respecto, Gabriel señala: “El espejo duplicaba la pecera y daba un efecto muy hermoso. Sobre todo a la tarde, cuando los rayos atravesaban los vidrios de la puerta y coloreaban el agua con los reflejos de las piedritas del fondo.” (Ramos, 2004:127). El espejo –como símbolo– entraña numerosas significaciones, que podemos vincular con la vivencia subjetiva de Gabriel: “[e]l espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre” (Chevalier, 1986:477). Podemos suponer que se da un juego de refracciones entre el lugar que ocupa el espejo –antes destinado al afiche de Andrea C.– frente a la pecera, esperanza secreta compartida por los hombres de la casa, y que será escenario de otra muerte en su sentido más simbólico (el final de una etapa de la vida para Gabriel y del taller, o sea, de un modo de conocer a su padre) y literal, con la muerte de los peces.

31 Recordemos que “Ángel” es, también, el nombre de su padre.

32 En la psicología de C.G. Jung, se asocia el caballo a tendencias instintivas y a la figura femenina. Por su

parte, Chevalier (1986) advierte el vínculo del símbolo del caballo con la impetuosidad del deseo, en la sexta acepción enunciada: “Símbolo de fuerza, de potencia creadora, de juventud, tomando valor sexual tanto como espiritual, el caballo participa desde entonces simbólicamente de los dos planos ctónico y uránico” (214); en el primer plano, “aparece como un *avatar* o un amigo de los tres elementos constituyentes, fuego, tierra, agua y de su luminar, la luna” (216), mientras que en el segundo plano se asocia a esos tres elementos con su luminar solar y en su sentido celeste. Consideramos que, en esta visión de Gabriel, esa potencia vital del animal se vincula a la muerte y al elemento agua, en el que podemos reconocer como significaciones simbólicas recurrentes las de ser “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (52).

33 Aquí hacemos referencia tanto a la ilusión referencial de la literatura realista, como a la idea de *registro plano* o reproducción de un dialecto social de manera etnográfica, tal como Beatriz Sarlo (2006) critica a propósito de algunas obras de la narrativa argentina contemporánea –fundamentalmente, la de Washington Cucurto–.

**CUANDO LAS IMÁGENES NOS CUENTAN LA HISTORIA: BÚSQUEDAS,
EXILIOS Y VIDAS EN *YO NUNCA TE PROMETÍ LA ETERNIDAD DE TUNUNA
MERCADO***

María Eugenia Argañaraz[§]

Resumen:

Proponemos un análisis de la novela *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005) de Tununa Mercado. Nos detendremos en el modo en que convergen las historias en el relato para volverse imágenes narrativas, las cuales establecen un efecto de lo visual a partir de descripciones que aparecen de “una vida” en un diario íntimo. La narradora es quien posibilita la mirada literaria de las imágenes que se desarrollan en la experiencia de trauma de la Segunda Guerra Mundial. Como objetivo principal, nos interesa que los lectores visualicen diversos modos de imágenes, las cuales no se logran solo a través de lo fotográfico o la pintura sino mediante lo escritural. Lo identitario/escritural se transforma en construcción discursiva. Presentamos entonces, a la obra literaria como un rearmado de lo autobiográfico a modo de gran caja china desde un núcleo familiar específico y como un legado que se convierte en palabra escrita.

Abstract:

We propose an analysis of the novel *Yo nunca te prometí la eternidad* (2005), by Tununa Mercado. We will focus in the way in which the descriptions of the story converge to turn themselves into narrative images that create a visual sense of “the life” in a personal diary. Through this analysis, we will explore how the narrator offers a literary view of the images of different traumatic experiences. Our main objective is that the reader gets to visualize this particular class of literary images and to distinguish how the identity turns into a construction of the discourse. In this way, we understand this literary work as a reconstruction of several autobiographical experiences, which emerge from a specific family nucleus and turn to the legacy of writing.

Palabras clave:

DISCURSIVIDAD, EXILIOS, IDENTIDAD, IMÁGENES, NARRACIÓN, TRAUMA.

*Lic. en Letras Modernas. Adscripta en el equipo de investigación: Escritura, género, identidad y otredad en el Sistema Literaria Argentino Contemporáneo. Parte II. Dirigido por el Dr. Jorge Bracamonte y codirigido por la Dra. María del Carmen Marengo. Becaria CONICET-IDH-UNC. E-mail: eu_arga@hotmail.com. Recibido 20/04/17. Aprobado 25/06/17

DISCURSIVENESS, EXILES, IDENTITY, IMAGES, NARRATION, TRAUMA

Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.

Diamela Eltit González, “Errante, errática”

La niña está intacta por dentro, aunque ahora no recuerde todo lo que quiere recordar. Pero, para eso, tendrá que recurrir a cada imagen, a cada sabor, a cada sensación táctil, a lo más pequeño de lo más pequeño que quedó incrustado en su carne.

Perla Suez, *Letargo*

Los recuerdos se albergan en lugares donde la memoria incursiona de forma cotidiana para recrear el anhelo de lo vivido, guardando imágenes. Las imágenes pueden presentarse de formas diversas: fotos, pinturas, esquemas, en el cine, en la televisión y también en narraciones. Dependen de nosotros los modos de mirar esas imágenes y establecer espacios donde se comporten de maneras particulares, distinguir sus accionares y métodos es una tarea que no es encasillada en un único lugar; por eso es que las palabras nos hablan desde múltiples e híbridos planos. Aludimos en este ensayo a aquellas imágenes que se enmarcan en una narración desde un pasado para permitirnos recorrer un presente, imágenes que, al estilo de crónica, hablan y explican sucesos que sólo mediante las experiencias pueden visualizarse. En la última novela de Tununa Mercado, observamos figuraciones buscadas por una narradora en la supervivencia de la palabra. Por tal motivo, en este ensayo nos focalizamos en las palabras que ilustran una imagen, una trama, para pensar operaciones de la memoria. En este análisis, la mirada de Didi Huberman es útil para hacer referencia a lo fósil, considerando que los retornos al pasado son discontinuos porque hay irrupciones, saltos, ausencias, sueños latentes y hasta promesas.

Nos interesan las circunstancias en que se construye una “sociología de la imagen”, lo cual logra que se traduzcan las articulaciones, las acciones, los agenciamientos, los cuerpos, los desplazamientos para pensar el poder que guardan los recuerdos no en un pasado, sino en una memoria desde un tejido social abigarrado (Sánchez, C y Zalarar, B, en González Almada 2015: 35) que se puntualiza en la obra a analizar. La escritura tiene un tinte diferente, es imagen que convoca, que llama e interpela¹.

En el tejido escritural del relato, las imágenes son reforzadas por medio de la palabra y *Yo nunca te prometí la eternidad* vuelve resignificativo hablar de una cuestión de imágenes que textualizan lo memorial y lo identitario². En el relato se presenta una memoria subterránea que distinguimos como imágenes de lo vivido, ya que al leer la historia de sus protagonistas, convocamos figuraciones visuales. Se puntualiza, a medida que el lector avanza en su lectura, un entre- lugar que retoma pensares, decires, circunstancias de la vida, lo material, lo inmaterial, lo que se diluye.

Re-armar y re-configurar³ la identidad en el relato es para la narradora una doble labor, labor estética y nemotécnica, tareas superpuestas, que tiene como principal objetivo el resurgimiento de una mujer (la protagonista, Sonia, diferente a la narradora) quien ha

vivido y transitado un pasado doloroso. Es dificultoso para el hijo de esta mujer poder transmitir lo vivido, la posibilidad del decir mediante la palabra oral le es complicada, porque hay una situación generada por el trauma que convierte a la imagen en el testimonio de aquello que es difícil de narrar, necesita de una escritura que condense el pasado y lo testimonial, razón por la que le solicita a una narradora que traduzca recreando imágenes narrativas que se producen aglomeradas/reunidas en el objeto libro diario.

Determinamos una incidencia de la memoria en cada una de esas imágenes que son para nosotros imágenes narrativas, porque al leer se recorren los caminos sincopados de la memoria y quien se encarga en esta obra de presentarnos la historia de vidas específicas, recrea un montaje de tiempos heterogéneos en su memoria que forma anacronismos (Didi Huberman 2006: 19), desde ahí las imágenes convocadas, enmarcan experiencias, hechos, sucesos, modos de recordar; convertidas en plasticidades dignas de transformarse y, por ende de interpretarse y rehacerse.

Las imágenes que el relato nos muestra las consideramos como partes de series que sirven para que uno de sus personajes, que vive el exilio, pueda re-encontrarse con su pasado y con su madre que habita ese pasado. Volver a lo vivido actúa como una materialidad vinculada a una verdad que habilita identidades. En este sentido, las imágenes observadas, producto de lo discursivo y como efecto de lo visual son montadas por la narradora por medio de una estructura al estilo de cajas chinas, que permiten recurrir a otro relato interno presentado en la obra: el diario íntimo de la protagonista. Se resalta, constantemente, una necesidad de re-construcción con el pasado que solo la narradora y su incondicional búsqueda pueden llevar a cabo.

Adentrándonos en la trama de la novela conocemos la historia de vida de Sonia y de su hijo Pedro, ambos de descendencia francesa, judíos que transitan y viven de forma traumática un extravío durante la Segunda Guerra Mundial. La situación de pérdida produce recuerdos efímeros, diarios escritos y hasta conversaciones con Walter Benjamin, refugiado con quien Sonia también se cruza en su camino de búsqueda. Surgen vínculos que se necesitan analizar y entender, como por ejemplo los vínculos con su madre, con su esposo, su hermano y su entorno. Luego de reencontrarse con Pedro, Sonia se moviliza de un lugar a otro de su memoria hasta exiliarse (junto a su hijo y esposo) en México, partiendo desde España.

Como sabemos, México comienza a ser el lugar que, durante la década del 70 albergó miles de exiliados víctimas de la dictadura cívico-militar argentina. El hecho de que ambos sucesos aparezcan conjugados no es arbitrario (Segunda Guerra Mundial y la Dictadura en nuestro país). Con la presencia de estas circunstancias se intenta analizar qué memorias se construyen y desde qué lugar y se inicia una narrativa de la violencia que define y conforma nuevos textos que se amparan dentro de una literatura de la opresión, en tanto que hay marcas que nombran heridas y hay un poder, el de la represión, que sigue vigente. Represión en el sentido que, aún desde el exilio es complicado poder relatar lo sucedido, el trauma ha socavado rincones del decir que obstruyen la palabra y el nacimiento del legado. La obra es presentada como aquella que habla del pasado que se concentra en los mecanismos violentos construyendo una visión de quienes fueron afectados por lo traumático de la pérdida y el exilio (Rotger, 2014:54).

Lo llamativo del relato es el modo en que una narradora, ajena a la historia de vida de Sonia y de Pedro, se apropia de lo vivido, pero no sólo para hacerlo suyo sino para hacerlo

de todos. Narradora, de quien sabemos (por su encuentro con Pedro en México) que ha experimentado el exilio, y que es presentada como un alter-ego de la escritora Tununa Mercado. Este alter-ego demuestra que su historia converge con la historia de vida de Pedro en una de las múltiples reuniones que fueron organizadas por exiliados en el país azteca, para llevar adelante debates de problemáticas cruciales por aquellos que padecieron el exilio en Latinoamérica. Los oportunos debates fueron iniciados en organismos como la CAS (Comisión Argentina de Solidaridad) y el COSPA (Comité organizador de solidaridad para con el pueblo argentino).

Pedro, Pierre para sus padres se había acercado a los exiliados argentinos en México durante la dictadura militar iniciada en el '76 y cuando en su momento escribí una memoria de aquellos años para narrar el exilio y el cierre que significó el regreso a la Argentina diez años después, el niño extraviado tuvo ahí su lugar... La historia de Pedro que conté en mi propia memoria de exilio se recortaba casi sin modificaciones sobre el relato escuchado aquella vez en esa reunión en una casa mexicana: la de revelación traumática de ese extravío de madre y, correlativamente, extravío de hijo, que se habían producido en una carretera de Francia en dirección hacia el Sur. (Mercado; 2008: 8-9)

Transcurrido un tiempo, Pedro y ella se contactan y él le brinda el diario de su madre, Sonia, para que lo traduzca y rearme la historia para sus hijas, sin olvidar el deseo por narrativizar lo sucedido durante la guerra y el posterior exilio. Percibimos un montaje generado a través de la lectura completa del diario de Sonia, lo cual permite visualizar que la lectura se convierte en imagen que desmonta la historia, imagen como efecto de lo visual que se detiene, desorienta y lleva a la confusión de un pasado que alguien quiere reconstruir (Didi Huberman, 2006: 173), en este caso quien se encarga de esa tarea es la narradora. La lectura de ese diario es un montaje y a medida que la narradora avanza en el conocimiento de ese pasado, la misma lectura se transforma en desmontaje, disociando lo que previamente se venía construyendo. Montaje que lleva a una forma de conocimiento convertido en un efecto de lo narrativo ya que hay un desglose de aquello que la misma narradora recepta al momento de la interpretación.

Seleccionamos *Yo nunca te prometí la eternidad* porque sospechamos que una vida puede ser narrada de diversos modos mediante figuraciones que convocan desde lo narrativo y la palabra misma. Aquello que contamos nos sirve para descubrir que lo biográfico cruza situaciones anecdóticas puntuales dignas de trascender segmentos de nosotros en donde la palabra además de contar, muestra, muestra y mucho. La novela escogida refiere a la manera en que las pérdidas y los exilios conforman imágenes narrativas que logran un relato de vidas biografiadas. Las situaciones vividas por Sonia y su hijo, en plena ocupación nazi, los despojan de alegrías y experiencias pero también, les otorgan un exilio a México, contribuyendo a que al menos uno de ellos sobreviva y rehaga la historia familiar. En México la supervivencia es utilizada por Pedro y la narradora como una manera de interrogar, una manera de ver, una huella a la que remiten en múltiples ocasiones, porque lo vivido en el desencuentro (entre madre e hijo durante la ocupación nazi) marca sus vidas y se convierte en una memoria esencialmente conservadora de ese trauma. El accionar es una forma de memoria y no un recuerdo meramente (Didi

Huberman, 2006: 163)⁴. Como explicamos, Sonia cuenta con un libro diario, el cual Pedro le otorga a la narradora para ser traducido y así poder contar/decir la historia de su vida a sus hijas. Narradora que también es un testigo directo de los hechos mediante la lectura que Pedro la habilita a realizar. Para Didi Huberman esa circunstancia estaría definida como la huella, a lo que se regresa observando imágenes que no son simples historias y relatos, son vida, son experiencias, son memoria por medio de figuraciones convocadas por la palabra y sus descripciones. Dando lugar a que “el resto” conserve al pasado en su materialidad, por lo cual no sería una simple historia o relato sino el resto del pasado traído al presente en tanto ruina, desarmando ese presente exiliar. Eso que consideramos “imagen del pasado” es el pasado mismo⁵. La narradora -en conjunción con la historia de Sonia- empieza a dar cuenta del espacio que otra vida ocupa en la suya propia:

Sonia ocupaba un espacio considerable en mi conciencia y en mi imaginación. No tenía que poner voluntad en imaginarla. Bastaba con dejarme estar para que nuevos acontecimientos me revelaran una perspectiva no explorada que enriquecía la visión que su hijo me había transmitido y la que yo misma intentaba rehacer de su persona a partir de esas piezas sueltas (...) El derrame de sus bienes empezaba a ser imparable, así como era limitada mi capacidad de almacenarlos... (Mercado, 2008: 146)

En la cita se construye identidad desde un lugar escritural elegido por la narradora, espacio desprendido de la multiplicidad y heterogeneidad que existe en el relato, dado que el trauma acontecido abarca pérdidas, encuentros, desencuentros, frustraciones, exilios. Se configura una memoria mediante una reescritura del legado que Pedro necesita y se vuelve hacia atrás como algo en el tiempo y por medio del desmontaje de la historia una vez almacenados los datos necesarios. Volver hacia atrás para hacer resurgir y emerger la memoria y experiencia (Saraceni, 2008:30) porque no se puede reconstruir la memoria sin hacer pasar al yo por el recuerdo de los efectos de una violencia que ha desestructurado la identidad. Es en esta pluralidad en donde surgen, además, un cúmulo de voces registradas en zonas de la memoria que entrelazan la pluralidad con la experiencia, interpretando articulaciones, gestos, desplazamientos, agenciamientos del pasado de la protagonista desde la lectura minuciosa del tejido de lo narrativo que provoca-causalmente- un efecto visual, volviendo a estas imágenes categorías propias de lo discursivo.

Se ejerce una herencia por parte de la narradora pero concedida con la mediación y el permiso de un otro, ¿subalterno?, capaz de brindar una herencia que no es una apropiación mecánica de un bien (el diario íntimo) adquirido por medio de un testamento; sino como un proceso de lectura e interpretación de un legado que otros sujetos adquieren para inscribirse en una genealogía y desde allí, revisar los funcionamientos de la memoria y de una procedencia particular (Saraceni, 2008:14).

Desde este punto, siguiendo el análisis de Didi Huberman (2013:9) en su libro *La imagen superviviente*, en su primer artículo titulado “El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar (de Vasari a Winckelmann)” tomamos la idea de que el discurso histórico no “nace” nunca, siempre vuelve a comenzar. Idea que se vuelve operativa para analizar las imágenes narradas que en la obra de Mercado aparecen, y que se construyen por medio de

lecturas llevadas con énfasis en lo narrativo para lograr el efecto de lo visual, ya que al leer, la narradora convoca los pensamientos, los decires, las acciones de Sonia; logrando llegar a los caminos sincopados de la memoria de una genealogía familiar. Aparece una necesidad de transmisión que permite narrar la historia de un pasado familiar, alejándola del discurso tradicional para potenciar la escucha de un otro (las hijas de Pedro), y no detener la fuerza de su potencia. Entonces, la narradora se pregunta: ¿cómo construyo?, ¿cómo escribo?, ¿cómo puedo recordar y restituir? El modo es tal vez una construcción dialéctica que permita, a las subjetividades involucradas, rearmar/reconfigurar identidades, conocer por qué ciertas partes de su pasado eligieron particulares accionares y no otros.

Distinguimos ante lo expuesto, cómo se recupera la dimensión de una identidad narrativa porque el relato se encuentra atravesado por una dimensión temporal: la Segunda Guerra Mundial y la última dictadura cívico-militar en Argentina; desde estos sucesos es que el texto configura existencia partiendo de la experiencia humana (Arfuch, 2002:26), estableciendo una mediación de la trama que moraliza la experiencia y por ello también nos encontramos con un relato dentro de otro relato. El diario íntimo insertado en la médula de un discurso que lo enmarca, el discurso de la dictadura y de la posdictadura argentina que recrea el dialogismo y la interacción con el otro. Aquello que la narradora identifica y que le permite interpelarse e interpelar. Por eso es que la identidad de Sonia reafirma su existencia o lo que devino de ella (Arfuch, 2002:31) gracias a un nuevo mirar, a un pedido de traducción que se transforma en legado. El lenguaje es dificultad y límite del horror de la experiencia vivida, haciendo del texto un relato de la memoria, de búsquedas, de excavaciones en lo más profundo del dolor para lograr atravesar el manto de un olvido que representa la experiencia del horror y de la opresión del pasado.

La construcción de imágenes por medio de la narración permite que, desde un presente, se reviva un origen y un pasado de trauma para restituir, reactivar la potencia de la memoria. Hay un rearmado de la memoria, no se elige recordar ya que el recuerdo puede volverse destructivo, lo cual es clave para la forma de transmisión (Didi Huberman, 2013:21) en un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos, interpretaciones de un pasado siempre por hacerse.

En la obra la escritura se vuelve imagen e imágenes ficcionalizadas representando una nueva forma estética que nos permite atisbar una realidad que no es ajena, ni lejana sino capaz de incidir en quien re-escribe. Narración como salvoconducto, en donde se brinda una verdad que pone en tela de juicio lo real y, así la narradora, logra un nuevo modo de hacer memoria, un artificio porque quien escribe siempre va descubriendo algo.⁶ El pasado se vuelve un proceso que se visualiza en el presente por medio de ese efecto de lo visual que mencionamos anteriormente y cumple la función de recordación como experiencia actual de aquello que ya no está donde se vincula lo memorizado y su lugar de emergencia (Didi Huberman, 1997:116).

Releyendo a Barthes en *La cámara lúcida*, nos preguntamos: ¿podemos leer fotográficamente? Nuestra respuesta es que sí y que, así como lo hacemos, también podemos leer desde la oralidad, recreando una memoria a partir de lo que otros nos cuentan; sin olvidar que toda memoria es colectiva. Cuando decimos “fotográficamente” hacemos referencia a que cuando leemos, miramos y, muchas veces, cuando miramos, leemos. Se exhibe la manera en que Mercado propone al lector no una simple lectura, sino tal vez una lectura lúdica. No es casual que *Yo nunca te prometí la eternidad* conjugue

diversas lenguas, en este caso, las lenguas del exilio donde se entrelazan una serie de historias de exiliados encastradas unas en otras que permiten “mirar” como si tuviésemos en nuestras manos un álbum fotográfico de cualquier índole a modo de meta-estructuras que se configuran como operativas en el relato. No debemos olvidar que dicha novela deviene de otro texto de Mercado escrito durante su propio exilio en México: *En estado de memoria* (1993), y este dato es fundamental para sostener que el yo del relato, opuesto al de la narradora, relata/escribe, todo el tiempo, sumergido en un estado de memoria.

En la solapa de la edición de Planeta se aclara que la fotografía que aparece en la tapa del libro pertenece a Hanan y Sonia en Glogau en 1917 por H. Niecke y, después vuelta a intervenir por los autores de la colección. Es este un dato para nada menor porque ubica a Mercado como una orfebre de la escritura, puesto que hay un uso directo de la realidad para llevar a cabo la ficcionalización de la obra, como también el meta-relato que se cuenta dentro de la novela: el diario de Sonia.

Adriana Bocchino⁷ se pregunta: ¿Cuándo empieza el relato sobre Sonia, la muerta? Lo interesante de este interrogante es observar, en el tejido de la novela, que el texto existe, proviene de otra historia y deriva directamente de la bitácora que le es entregada a la narradora, en la que el meta-relato hilvana los sucesos. Esto sin olvidar que ya Mercado, en varias entrevistas que se le han realizado, alude a que hacer memoria es como tejer, unir cada punto como clave de conjunción, tejido capaz de demostrar que la memoria también se encuentra en lo cotidiano de la vida, textualizándola, incidiendo así en la producción y creación de una identidad, porque lo discursivo es unión de un entrelazado identitario (Chein-Kaliman, 2006: 43).

Es la narradora quien también tiene la tarea y el rol de investigadora, inserta la historia que se le ha dado en otras historias de exilios, indagando sobre las diversas maneras de morir/vivir, los múltiples exilios, entre los cuales escribir no es menor. Se reapropia de una historia para volver a narrarla, volver a escribirla, rellenando huecos, vacíos y, desde allí, convoca lo visual, y desmonta lo que le es presentado en el meta-relato. Reivindica un montaje como forma de conocimiento, como la capacidad de configurar un conjunto de tiempos heterogéneos que es el tiempo Pasado con un Ahora para la supervivencia de la experiencia-las mayúsculas son usadas por Didi Huberman para exponer el concepto-, (Didi Huberman; 2006: 174-175). Los espacios en blanco recobran un sentido y le dan también una interpretación a los exilios, se generan deducciones cuando la propia imaginación da lugar a la configuración de imágenes por medio de lo narratológico, figuras leíbles por otros lectores, primordialmente por las hijas del sujeto considerado como subalterno: Pedro, quien no puede lograr una transmisión directa de su pasado. Podría pensarse entonces, la palabra de un otro como lugar de significaciones plurales y necesarias para textualizar la memoria, formas múltiples de representar la experiencia de un pasado familiar y la memoria colectiva, porque se intenta narrar la violencia de las pérdidas, de los exilios, acontecimientos que suponen un vínculo especial con el lenguaje y con los modos en que se transmite lo vivenciado. Son estas experiencias del dolor las que necesitan ser contadas por otra voz, otro yo capaz de pronunciar lo inexpresable (Rotger, 2014: 74).

En la obra se plasman múltiples vínculos entre Sonia- Charlotte, Carlota Estefanía- (también se la llama así) con Ro (su esposo), su madre, su hermano Hanan, los amigos, todos con nombres, alias y sobrenombres, según los países que habitan y las circunstancias que padecen; también se recupera la historia de un yo disperso, distraído, dolido, un yo

fragmentado, que es rescatado por la narradora para que observemos imágenes concernientes a una multiplicidad de personas dentro del ámbito de lo familiar. Por esto es que consideramos a la escritura de Mercado como un género innovador en la producción de escrituras de ficciones en Argentina, quizás directamente emparentada con formas de escrituras como las de Benjamin quien no arbitrariamente emerge en el relato como un personaje que padece del exilio. Reconstruye Mercado una nueva lengua, con las lenguas del exilio (español, alemán, francés, argentino, mexicano, hebreo), lo cual nos hace pensar que escribir es devenir y es fotografiar. Mercado no solo es cartógrafa en esta obra literaria, sino incluso fotógrafa, dadora de imágenes narrativas mediante una narradora/traductora a la cual no se coloca un nombre y sólo se le brinda una identidad, tal vez, por medio del personaje de Sonia, generando un imbrincamiento entre lo histórico y lo ficcional como modo de puesta en práctica de una narratología en la que la superposición de voces contienen diversas posibilidades y límites en cuanto a lo que se quiere relatar. De aquí que se desprenda una clave para llevar adelante una narración no normativa que imposibilita que otros cuenten, pero que logra decirse mediante otra voz escritural (la de la narradora), dado que hay vidas que son equiparadas y que solo mediante ciertas identidades pueden tener su lugar en la historia luego de resignificaciones de los traumas pos guerra para concebir una escritura.

El relato presentado no reordena cronológicamente lo vivido (tal y como Didi Huberman lo aborda es algo más anacrónico y no tan lineal), pero sí se da impulso al arribo de imágenes que argumentan y explican contundentemente la historia y el proceso transitado por la madre, el hijo y su familia. La memoria en este lugar es una herencia que establece una continuidad entre las generaciones para otorgarle al heredero un relato identitario que le permite inscribirse en la genealogía familiar, distinguiendo la importancia del lenguaje en la producción de la memoria, de las imágenes como memoria donde la lectura de la experiencia de Sonia logra una imagen producida y otra comprendida, surgida gracias a la escritura (Saraceni, 2008:20). De esta manera, queda establecida una técnica tendiente a producir una verdad, un acto de información, una búsqueda a través de un nuevo método escritural porque se extrae un testimonio y se lo poetiza para servir como calco de la experiencia, la cual no es ajena ni distante para quien traduce. De este modo, la escritura contiene efectos narrativos y visuales como lo son las imágenes que detectamos y a las que solo se llega gracias a los modos de presentación en un relato que abarca una memoria colectiva de años de horror en donde los sucesos históricos como la Segunda Guerra Mundial y la dictadura argentina guardan relación.

Como Didi Huberman lo analiza, no nos encontramos ante la imagen como ante aquello cuyas fronteras podemos trazar, porque una imagen y cada imagen es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella⁸. En el caso de *Yo nunca te prometí la eternidad*, los movimientos se inician cuando la narradora toma la decisión personal de mostrar la situación de una mujer y su accionar en momentos cúlmines de su vida, y es allí donde re-pensamos a la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura. Hay un impulso de la narradora por querer relatar no mejor, sino de otra manera, de un modo, tal vez, más directo, llevando a cabo una desterritorialización de la imagen y del tiempo que expresa su historicidad. Es por ello que, el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia en general (Didi Huberman, 2013: 35).

La construcción de las imágenes con un efecto de lo visual y lo fotográfico por medio de la narrativa, se presenta como una tensa trama tejida de lo vivido, expresándose en dimensiones visuales, sonoras e inconscientes que se hacen cuerpo en otros cuerpos individuales y colectivos de las sociedades humanas (Sánchez, C y Zalazar, B en González Almada, 2015: 38).

Surge un proceso del relato iniciado por la narradora, por sus interpretaciones, sus sentires como mujer con el trabajo de la palabra que se acerca a otra mujer víctima de la guerra y de la ocupación nazi y que expone modos de recordar argumentando en su diario los puntos precisos y necesarios para la re-construcción del tejido narrativo que se lleva adelante; es la narradora quien expande el proceso, tomando la historia para dar con otro reconocimiento, solo que bajo una distinción que prioriza el mirar. Acto de mirar verídico y real dentro de lo ficcional y del sentido del meta-relato con que la obra cuenta, sin olvidar que el diario traducido no le es ajeno, ni desconocido a la narradora. La memoria e identidad de Sonia confluyen como un efecto de la textual y narrativo para la memoria de quien traduce e interpreta (Saraceni, 2008:21).

Una historia así presentada puede desaparecer en un tumulto de hechos indistintos si no se la retiene en el mismo momento en que se manifiesta su significación; y aún así si se la retuviera en el instante, todavía habrá que depurarla de los efectos que en un mecanismo de identificación demasiado cercano y sin proceso provoca en quienes la escuchan (...) (Mercado, 2008: 7-8)

El relato oralizado es también un modo de representación de lo memorial, pero aquí no es lo suficientemente fuerte, por lo que la narradora siente que debe contar desde el lugar de la palabra hecha imagen. Ambos, tanto Pedro como la traductora, acuerdan en que la realidad del pasado sea percibida como la realidad propia de quien la vivenció, evitando comparaciones que caigan en la nimiedad. El relato, la historia dada a la narradora, es lo que permite que todo el tiempo se interrogue e interpele, de allí deviene la supervivencia de imágenes que quedaron en la memoria de Sonia y que la narradora expresa por medio de otro proceso. Razón suficiente que nos ayuda a pensar también a las imágenes como un fenómeno antropológico que no pueden ser disociadas de los miembros de la sociedad. En este sentido no se puede dejar de escribir sin vincular la vida con un contexto socio-político referencial, en este caso: la guerra. Entonces, advertimos que las formas sobreviven y sobrevivirán en aquello que la narradora decida seleccionar para su contar. Cuando su escritura vuelva hacia atrás y el resto de los sujetos conozcan el pasado por medio del relato, problematizando la relación entre la experiencia y la representación, ahí es donde la imagen se convierte en una novedad inconclusa, donde el libro empieza a ser, claramente, un archivo. Sin olvidar que se trabaja sobre la construcción de un marco de representación ligado a los personajes que son convocados, logrando una apropiación del pasado mediada por la tarea del trabajo de la memoria construida mediante prácticas, como lo son la práctica escritural, la del reconocimiento y la de la equiparación de vidas semejantes porque el pasado siempre está re-construyéndose y es su relato el que convoca y nos convoca.

¿Cómo se leen las imágenes?

Aclaremos que no es un hecho menor que sea la narradora/traductora quien posibilita la mirada literaria que las imágenes desarrollan en la experiencia vivencial de la pérdida. Traduce las imágenes en literatura, traduciendo la experiencia del trauma, lo inenarrable, que deviene narrable por medio de la traducción. Es esta narradora quien encuentra en la escritura el lugar que llena el vacío causado por la represión a través de una suerte de conquista simbólica: la del espacio del texto, con descripciones tan precisas que se vuelven imágenes visuales. Esto es lo que justamente el hijo (Pedro) no puede hacer, por ello recurre a la mujer que en México conoce, también exiliada, otorgándole la posibilidad del contar, traduciendo/interpretando y guiándose del diario de su madre. Se torna llamativo cómo el personaje de quien relata ocupa también el lugar de intérprete, de historiadora, empieza a convocar una memoria, memoria que guarda relación con el pasado y con su propia memoria. Didi Huberman sostiene que la memoria es psíquica, es un proceso y con ella la historia se vuelve un telar enmarañado de sus efectos de montaje y luego de desmontaje, de construcción de los tiempos así convocados donde lo leído es transformado en imagen (Sánchez, C y Zalazar, B en González Almada, 2015: 38).

Nos parece operativo lo apuntado por Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*; donde plantea la idea del pasado como herencia con la que es necesario confrontarse y ante lo que hay que responder; también como voz que viene de atrás para irrumpir y desajustar el presente de los vivos, mostrando que no se hereda nunca sin confrontarse con algo del espectro (Saraceni, 2008:13). Quizás, la narradora necesite llevar a cabo una confrontación con el pasado de los otros porque, en cierta medida, remite a su pasado también, el de una exiliada que sufrió la pérdida de los afectos, el desarraigo, la desolación; desde ese lugar la historia de Sonia le resulta útil para irrumpir con algo de ella misma que, por medio de su propia experiencia, no puede decir, por eso se vale del relato escrito autobiográfico de Sonia: “El nudo de unión-separación era la figura clave del relato. La voz había entrado en mis oídos y allí, como si la hubiese estado esperando, comenzaba a ser Sonia (...)” (Mercado, 2008: 8).

La cita específica la importancia de Sonia para la narradora, no es algo casual, es algo puramente operativo y emergente que su memoria necesita, llama e invoca, y entonces ahí es donde aparece Pedro y su relato acompañado de un diario destinado a ser traducido exclusivamente por una mujer que no desconoce las problemáticas y los dolores que en el exilio aquejan, conoce incluso que ese exilio es el que brinda la posibilidad de escribir, no sólo hacia atrás, sino asimismo respondiéndose a una serie de dudas que sólo pueden ser resueltas en la escritura y con la palabra imaginada que aquí llamamos: imagen narrativa.

Lo que la narradora lleva adelante es un replanteo del pasado como un proceso que se realiza en el ahora del relato. Se ubica al pasado como una relación entre lo que se memoriza y lo que emerge. Lo que ya Benjamin dice en varios de sus escritos: hay una “legibilidad póstuma” de lo vivido que cuenta con una clarividencia mayor en el presente de la narradora (Saraceni, 2008: 15). El pedido de la traducción como legado escrito surge gracias a lo que la traductora conoce y lee, ella es quien deposita gran parte de esa memoria familiar en un escrito diferente, no cambia sucesos, sino que recrea las maneras de ver y de leer. Lo acontecido se interpreta como testimonio de las vidas de una madre y de su núcleo familiar.

Destacamos además que el objeto bitácora es una forma de memoria encargada de conectar pasado y presente y, en medio de esto, la narradora es quien vincula ambos tiempos para

otorgarle a los herederos un relato identitario. Como lectores, nos preguntamos ¿cómo se hereda?, ¿cómo se transmite y se adquiere esa herencia...? ¿Cómo se lee lo que se hereda? Respuestas dadas por medio de quien lleva adelante la traducción que es alguien necesario para la transmisión del relato, más allá de no ser miembro de la familia destinada a recibir la herencia escritural y memorial. Queda demostrado, de acuerdo a Saraceni, que la herencia no es una adquisición directa, un legado pleno y sin fisuras logrado a través de la transmisión sino por el contrario, es un bien que fragmenta lo que se pensaba unido.

La narradora trabaja minuciosamente sobre cada detalle del diario que se le ha otorgado, alude que la escritura de Sonia es un proceso tenaz en donde no hay puntos entre las frases y rara vez aparecen algunas comas en función aclaratoria en medio de una oración (Mercado, 2008:18). Mientras la narradora traduce, no deja de convocar imágenes y de pensar cómo era esa mujer a la que ha leído e interpretado en cada momento de escritura dentro de su propio diario.

Inscribirse en una herencia, de cualquier tipo, exige una construcción y un trabajo crítico de elaboración, adecuación y nueva actualización de lo que se recibe. Trabajo que este alter ego de Mercado desarrolla, generando y llevando a cabo la innovación de las imágenes, ella misma es quien lo experimenta en una primera instancia al leer el diario de Sonia. Se detiene en ese tejido escritural-memorial del que también es heredera con el objetivo de interpretar una historia que está incompleta, mirando hacia atrás en ese espacio escritural (el libro diario), interpretando huellas y matices, conociendo a una mujer que busca incesantemente su identidad y re/conociendo a su hijo ahora exiliado. Se revelan zonas de la memoria que la enuncian con un carácter narrativo y visual, una imagen producida y otra comprendida que surgen a través de una escritura figurativa, convocando figuras/imágenes y actualizando un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas (Didi Huberman, 2006: 179).

La identidad se alinea como una construcción discursiva exhibiendo el tiempo de varias vidas, invadidas de voces, recuerdos, silencios. El diario escrito por una mujer, víctima de las pérdidas por lo traumático en la guerra, regresa hacia atrás para mostrar el contenido afectivo, vinculado con lo vivido y construyendo una perspectiva crítica y política sobre lo ocurrido. La memoria es activada como ejercicio de creación estética por medio de una encargada que descubre una dimensión política de este tipo de literatura/vida, porque el objeto diario y las cartas que Sonia escribe a su madre no son sólo vida sino además, literatura. Los relatos de Sonia hacen ver otras verdades, son líneas surgidas en plena ocupación nazi y luego pos trauma que la narradora expone, hay un referente traumático expresado en los discursos de la madre de Pedro, los cuales problematizan la relación entre la experiencia y representación, mostrando algo ausente en la re-construcción del relato que Pedro encarga a esta exiliada-narradora. La escritura se desarrolla como el medio para el gran desplazamiento, porque la pérdida siempre vuelve y nos vuelve (Saraceni, 2008: 29).

El objetivo es hacer memoria, desmontar, enumerar imágenes y reivindicar operaciones de borrado (Saraceni, 2008: 145) frente a políticas de la desmemoria y del olvido, otorgando una voz escritural a la imposibilidad del decir. Es además la narradora, la autorepresentación de un yo desvalido que explora su memoria afectada por las pérdidas y elabora, de este modo, un duelo mediante la escritura. El relato busca decir lo indecible a través de la puesta en escena de la pérdida de sentido que la experiencia del terror produce. Se abre la memoria y se abren también archivos que ayudan a comprender el accionar y los sentires de una familia ante una evidente institucionalización del olvido como política estatal que genera

prácticas que narran la inscripción en el cuerpo social de políticas de la violencia vividas durante el período dictatorial y que nos permiten leer la emergencia de subjetividades construidas en relación con el pasado y así resignificar la articulación entre identidad y memoria.

La traducción y re-escritura pueden verse como un proyecto más, propio de lo posdictatorial donde se activan archivos de la memoria: las fotos, los recuerdos, el libro diario. Destacamos la figura de quien se encarga de la “copia del diario” (Mercado), desechando el olvido e incorporando lo ausente. Se rearma una autobiografía del núcleo familiar y de la narradora, mediadora del proceso escritural. Vemos a lo autobiográfico como una manera de leer y de escribir, dado que se induce que lo sucedido a Sonia es semejante al desarraigo experimentado por quien traduce, capaz de recurrir a autofiguras observadas en la bitácora y que le otorgan una autoexistencia para reflexionar sobre el ejercicio literario, llevándola a resguardar la memoria personal y colectiva.

Lo más interesante de *Yo nunca te prometí la eternidad* es el modo en que se lleva a cabo una poética de la escritura, el hijo necesita que exista un alguien capaz de traducir y usar el relato para re/contar, no porque el diario de su madre no sea operativo y útil sino porque la única manera de transmitir herencia y pasado es a través de un legado vinculado, directamente, a la palabra escrita. Pero al mismo tiempo, la narración de Mercado ahueca ese privilegio de la palabra escrita interrumpiéndola con la imagen.

Dice la narradora:

El diario tenía para mí la atracción que tienen ciertos objetos que paulatinamente van mostrando distintas e inesperadas funciones, no entendidas estas como mecanismos utilitarios sino como operadores que al desplazarse y girar revelan lo que está escondido en apariencia informe (...) Sonia no podía saber que ella no solo escribía sus apuntes para un relato propio en el que desembocarían los datos para allí permanecer, satisfechas sus necesidades de futuro, sino también para alguien que entraría en él como a un terreno lleno de escombros, con la intención de apartarlos para ver qué hay debajo. (Mercado, 2008: 37)

Dicho diario o cuaderno de notas, como también se le llama en la obra de Mercado, cumple la función de ser la reserva que sostiene el pasado con un proceso de re-configuración y reconstrucción. El alter ego de Mercado ve fotografías reales que el mismo Pedro le brinda y descubre que cada fotografía cuenta con un corte generacional. La narradora observa, a varios de los integrantes del núcleo familiar a explorar, por ejemplo a Ro (marido de Sonia), entre otras muchas fotografías y recurre sistemáticamente a la caja china del relato para visualizar el pasado. Momentos que se vuelven imágenes sobrevivientes. Se rescatan del olvido esas imágenes y entonces la memoria es redención que enfrenta el peligro de un pasado que necesita ser rescatado. Además hay un vínculo recíproco entre memoria y olvido como estrategia tendiente a construir identidades que determinan un nosotros en contextos de diversidad y conflicto (Rotger, 2014: 24).

El tejido escritural de la obra contiene una poética a la que consideramos innovadora. La narradora es lectora del diario de Sonia, de sus sentires y hábitos más íntimos, ha descubierto a una mujer que no solo escribe con afán testimonial, sino también para preservarse singular,

particularmente entre tantas multiplicidades, por eso Sonia es especial, su pérdida la convierte en una mujer con la capacidad escritural de manifestar un sentir: “Ella se relee, como si buscara en ese “calendario” las huellas de un camino que tendrá que seguir, como si solo mirándolas hacia atrás (...) pudiera encontrar un modo de romper con la incertidumbre” (Mercado, 2005: 106).

El diario íntimo o copia como también se le llama es una meta-lectura dentro de la misma novela, y es aquel objeto que induce a quien se encarga de la traducción, a repensarse y reescribirse porque la memoria es psíquica y con ella la historia se vuelve un telar enmarañado capaz de convocar recuerdos que construyen a las imágenes creando memoria. Prevalece una organización especial, con fragmentos en cursiva que remiten directamente a los modos en que visualmente nos es presentado el diario íntimo. Organización propia de la narradora y de una instancia de enunciación plasmada en la obra con un cambio en su tipografía que remite a una productividad textual estratégica para brindar un discurso identitario que busca reinterpretar lo memorial y el pasado como una redefinición de esa identidad.

Las imágenes son resignificadas, reconstruidas, principalmente la imagen de Sonia que apela a quien la re-escribe, buscando lo visual en el detalle, en los despojos de la historia que nos introducen en la sombra de los tiempos perdidos y olvidados para exhumarlos bajo una luz siempre nueva (Sánchez, C y Zalazar, B en González Almada, 2015: 41-42). Quien traduce rehabilita autofiguras que fueron ya presentadas en otras obras de Mercado, como por ejemplo en *En estado de memoria* (1993), donde se identifica el tópico de la niña extraviada o la mujer de la polis, se construye una subjetividad dentro de un estado de precariedad, mientras que los dolores, los sentires y las vivencias se plasman en lo escritural; incluso Pedro recuerda a su madre gracias a esa “copia” del diario que le es heredada y en ningún momento se habla del original. Hay configuraciones identitarias mediante un decir escritural.

El trauma por el desarraigo también pertenece a la narradora quien, paso a paso, distingue, en madre e hijo, a desarraigados quienes, al momento de exiliarse en México, transforman su vida. Aflora la extrañeza por una madre de quien no se sabe el paradero (Gertrud, madre de Sonia) y se empieza a pensar el devenir, las diacronías no coetáneas y un pasado vivo emergente. Se chocan y condensan miedos, incertidumbres, tal vez el de la muerte en el presente del desarraigo. En este sentido, el tiempo del síntoma, que es tiempo de supervivencia y de crisis, desempeña la función de invocar memoria como un efecto textual para construir discursivamente y por ello la importancia de las voces que llegan desde atrás para asumir, podríamos decir, la deuda del presente con el pasado (Saraceni, 2008:22).

La escritura de quien está en el meta-relato (Sonia) no ha sido en vano, ha dado lugar a un armado escritural que complejiza el calcar como una experiencia propia del meta-relato presentado. Calcar describe el proceso a través del cual Mercado muestra en el texto las experiencias que le funcionan como modelo para contar su experiencia (Szurmuk, M en Jitrik, N, 2009:154), como alter-ego utiliza el exilio para explorar una situación ubicada en la *Shoah*, reconstruye una historia traumática⁹, teniendo presente el trauma de Sonia, siguiendo su historia, su camino. La obra puede ser leída como un “relato de vida” donde irrumpe constantemente la voz narrativa identificada con la autora/narradora que nos recuerda y modela la experiencia de una madre con la suya propia¹⁰.

¿Acaso ella me dicta?

El interrogante con el que abrimos este apartado es una locución propia de quien nos presenta el relato¹¹. La traductora del diario reflexiona acerca de la memoria de Sonia que no se encuentra solamente en el cuaderno de notas sino en lo familiar e incluso en la propia memoria colectiva de quien traduce, ambas confluyen y se parecen no sólo por haber transitado experiencias de desarraigo sino también en lo memorial. Determinamos una dinámica imprevista que ilumina las zonas más reprimidas del inconsciente del sujeto (Saraceni, 2008:162), estableciendo una prolongación del recuerdo de Sonia en el yo escritural de la traducción que resiste al olvido y a lo que éste conlleva.

La separación madre e hijo es la excusa y la razón para narrar la historia. Mercado regala a la memoria del núcleo familiar de esa madre y de ese hijo un texto que acompaña un vacío producido por el trauma. El libro como textualización de fragmentos con un efecto visual que es puesta en discurso (Szurmuk en Jitrik, N, 2009:156). El espacio textual salva y funciona como legado para las hijas de Pedro, legado que no se deja de invocar y en donde lo escritural conforma imágenes que se apoderan de la escritura, ya que lo descriptivo confluye en lo imaginativo de la narradora. Todo se vuelve memoria, incluso la copia del diario que, en algún punto, hasta es fotográfico, tal y como Barthes lo señala en *La cámara lúcida*, donde una foto se presenta como aquello que ha sido (Barthes, 2012:22).

En el recorrido de lectura que la narradora realiza por el cuaderno de notas, distinguimos cómo la protagonista de esa bitácora elige describir con mayor detenimiento ciertos momentos y no otros, configurando diversas series y por qué no también una multiplicidad de álbumes de imágenes narrativas. Barthes también apela a que en toda foto se visualiza un retorno de lo muerto (Barthes, 2012:36), entonces al momento de la lectura de la bitácora, se descubre que hay una especie de regreso de Sonia equiparado con el de la narradora (Mercado) quien supervisa y traduce minuciosamente, haciendo memoria de un pasado que no le es ajeno. Por ende, aseveramos que las imágenes pertenecen a un “proceso de calcar”, el cual se corresponde con otros procesos escriturales donde la copia del diario entregado a Mercado guarda una vinculación con otras vidas y con su propia vida. La narradora remite a una lógica escritural como rompecabezas para completar vacíos, interpreta la caligrafía, las descripciones, haciendo del texto otra copia de la experiencia exiliar proyectada sobre lo vivido por Sonia Lernau, de ahí también la investigación obsesiva por el recorrido de esa mujer (Szurmuk en Jitrik, N, 2009:156).

Todos escriben, el mismo hijo-heredero concluye sus “memorias de la Segunda Guerra Mundial” para su madre, fragmentos que son parte del trauma. El texto y los textos de la obra como meta-relato que ratifican el testimonio de que lo leído no es algo dislocado o fuera de tiempo, no es únicamente un “haber sido”; lo interpretado por la narradora también es documentación, reproducción de la época y, por sobre todo, equiparación con su vida.

La escritura complementa imágenes de lo interpretado que son sometidas a un proceso de desmontaje (en términos de Didi Huberman) con la lectura llevada a cabo como praxis que conjuga pasado y presente dentro de la vulnerabilidad que toda experiencia de trauma supone (Saraceni, 2008: 163).

Las pérdidas necesitan de los regresos: escribir convocando lo memorial

En lo abordado puntualizamos la recuperación de una emotividad para hacer de la imagen una herramienta de construcción dentro de la memoria colectiva. Emilia Deffis, analizando la obra de María Teresa Andruetto¹², argumenta que escribir es un modo de mirar muy intenso (Deffis en Brignole y Pubill, 2016:240). El acto de mirar como lo desarrolla Mercado en la obra se vincula directamente con el trabajo activo de una memoria textualizada. Por otro lado, el recuperar el pasado por medio de relatos, testimonios y objetos, posibilita la actualización de la mirada con las palabras y su sonoridad que desencadenan el recuerdo unido a la experiencia de un pasado ominoso, mediante la comprensión y el acto de mirar.

Concordamos en que la obra ofrece un modelo de cómo escribir el trauma personal en contextos sociopolíticos a través de la multidireccionalidad de experiencias del pasado y de la memoria colectiva; apostando a la creación de espacios de lo íntimo que surgen del imaginar en un contexto nemotécnico con efectos desde lo visual. Se logra la reconstrucción de una vida por medio de un mirar narrativo. No solo hay una lectora, traductora, narradora; hay también una bitácora que advierte imágenes que confluyen para que la escritura sea una elección de vida que implique reconocerse en lo fragmentario y en lo que toda experiencia posdictatorial y de trauma supone.

Escritura y lectura son parte de una herencia que, como dijimos, no es lineal ni tampoco directa, por eso es que hay una narradora que hereda la experiencia de lo que no debe volver a ocurrir, equiparando sus vivencias con el trauma de una madre que ha experimentado desencuentros.

No es azaroso que la mujer exiliada (narradora/Mercado), diga hacia el final: “Quizá mi mano se convierta lentamente en una ramita” (Mercado, 2005: 220) y por eso inexorablemente, la obra concluye en el encuentro con la protagonista/ Sonia para continuar la reescritura tan necesaria como vital que es, por encima de todo, herencia y legado para nuevas generaciones.

La copia de un diario íntimo es en este territorio un modelo que describe y desmonta imágenes, figuraciones y genera una multidireccionalidad de experiencias colectivas que impactan en lo personal, en lo particular, en un yo desarraigado al que se alude en la discursividad del relato como apuesta a la creación de un espacio de lo íntimo dentro de una memoria colectiva. Las experiencias se desplazan para atestiguar que el olvido no es jamás una opción, por el contrario la creación debe ser memoria reconstruida, porque como argumenta Mercado en *Narrar después* y parafraseándola: la mano de la escritura trabaja por etapas; esculca en los recuerdos y extrae, como si pintara con veladura, las capas del deleite, hasta alcanzar lo buscado y, aunque parezca extraño la confrontación con el vacío se logra con el arma de lo mínimo que es palabra transformada en escritura devenida en imagen/ retrato interpretado como poder que nos salva.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, L. (2005). "Problemáticas de la identidad. En Arfuch, L. *Identidad, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros. Buenos Aires, pp 22-45.
- Barthes, Roland. (2012). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.
- Bocchino, Adriana. (2011). *Las lenguas del exilio en Yo nunca te prometí la eternidad*. X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. UNMDP.
- Didi Huberman, Georges. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Francia.
- Chein, J y Kaliman, R. (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Proyecto del CIUNT. Tucumán.
- Deffis, Emilia. "“Mirar hasta comprender”: la escritura de María Teresa Andruetto en Cacería y Lengua madre". *Miradas Desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*. Albastros. Valencia. Pp 225-244
- Dubois, Philippe. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora. Buenos Aires.
- Jara, S (2005-2006) "Escribir(se) fuera de los límites (sobre En estado de memoria de Tununa Mercado)". En *Cuadernos del CILHA*. Dossier: Voces del Caribe. La autoficción en América Latina. Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, pp 157-173.
- Lejeune, P. (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Editions du Seuil. Paris.
- Mercado, Tununa. (2008). *Yo nunca te prometí la eternidad*. Planeta. Buenos Aires.
- (2003). *Narrar después*. Beatriz Viterbo Editora. Rosario.
- Mertz-Baumgarther, B (2005). "Introducción. Experiencias de exilio y procesos de transculturación. ¿Dos percepciones de una misma realidad?" En: Aves de paso: Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002). Iberoamericana. Madrid, España, pp 11-19.
- Robin, R. (2005). "La autoficción. El sujeto siempre en falta." En Arfuch, L. *Identidad, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros. Buenos Aires, pp 45-59.
- Rotger, P. (2014). *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Comunicarte. Córdoba.
- Sánchez, C y Zalazar, B. (2015). "Recorriendo senderos imaginales: hacia una epistemología de la imagen para la descolonización". En González Almada, M. *Rever(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*. Portaculturas. Córdoba-Argentina, pp 33-55).
- Saraceni, Gina. (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Beatriz Viterbo Editora. Argentina.
- Szurmuk, Mónica. (2009). "Calcar experiencias: Tununa Mercado y la memoria del exilio argentino en México durante la última dictadura militar". En Jitrik, Noé (compilador). *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*. NJ Editor. Buenos Aires, pp 153-158.
- Zalce Martínez, L; Gutiérrez de Velasco, E; y Domenella, A –Editoras-. *Femenino/masculino en las literaturas de América*. Escrituras en contraste. Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Documentos electrónicos:

Andruetto, María Teresa (2016-diciembre). *Ficciones*. Disponible en: <http://www.islandia.com.ar/>.

Benjamin, Walter. (1989). *Tesis sobre la Historia y otras fragmentos*. Disponible en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>.

Nota

¹ Planteado esto, hacemos referencia a que en este artículo aludiremos a la manera en que se construye una imagen visual a partir de una narrativa acontecida en un pasado del relato que se cuenta. Imágenes que son configuradas como efecto de lo discursivo y que desmontan la historia para reivindicar una forma de conocimiento (Didi Huberman, 2006: 173-174).

² Yo nunca te prometí la eternidad ha sido y es una obra intensamente valorada por la crítica argentina y ha llevado a Tununa Mercado a obtener la Beca Simon Guggenheim en 1998.

³ Haremos referencia a palabras con el prefijo “re” que dan a entender lo que más adelante se explicita acerca de un modo de construcción del relato escritural de quien lleve a cabo dicho proceso: una nueva narradora.

⁴ En este punto remitimos nuevamente a la manera en que Didi Huberman apela en *Ante el tiempo. Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, respecto a cómo se configura lo pasado por medio de la memoria y no del recuerdo, porque el recuerdo podría resultar destructor; y lo que Pedro y la narradora configuran es una vivencia que es actualizada por medio de la lectura del diario íntimo. Desde este contexto es que aludimos a que hay un relato superviviente que se transforma en imagen; razón por la cual, continuamente, la narradora se interroga así misma acerca de los accionares llevados a cabo por Sonia.

⁵ Lectura necesaria de *Tesis de Filosofía de la Historia* de Walter Benjamin. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. 1989.

⁶ Para el armado de este párrafo se tuvo en cuenta un artículo escrito por María Teresa Andruetto titulado *Ficciones*. Dicho artículo fue publicado en la revista cordobesa *Islandia*. Diciembre de 2016.

⁷ En su reseña publicada en las Actas del X Jornadas de Literatura Comparada de la UNMDP, con el título: *Las lenguas del exilio en Yo nunca te prometí la eternidad*.

⁸ Didi Huberman, G. Op. *Cit.*, pág. 34.

⁹ Este calcado es efecto visual e imágenes a las que aludimos, recurso para producir una retroalimentación de experiencias que funcionan multidireccionalmente en la memoria colectiva: la dictadura en la Argentina, la conquista en México, la Shoah. (Jitrik, N, 2009:155).

¹⁰ Aquí es necesario hacer referencia al pacto autobiográfico como le llama Philippe Lejeune que establece un código de escritura entre autor y narrador. El autor se erige como narrador de su propia historia y el lector identifica al narrador en primera persona con el autor (Lejeune, 1975: 75).

¹¹ A manera de deducción interrogativa, dando pie a lo fantasmal, desde lo metafórico. Se autoplantea dicha pregunta la narradora. Página 245.

¹² “Mirar hasta comprender”: la escritura de María Teresa Andruetto en *Cacería y Lengua madre*, en: *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*. Editado y compilado por Corinne Pubill y Francisco Brignole. Albastros. 2016. España.

**ASPECTOS DE LO LÚDICO EN *CONFESIONES IMPERSONALES*, DE
CARLOS SCHILLING.
EL YO AJENO**

Julieta Jozami Nassif**

Resumen

Este artículo trata sobre *Confesiones Impersonales*, un poemario escrito por Carlos Schilling. Mi objetivo es aproximarme a las tensiones entre identidad y alteridad presentes en él, para ponerlas en relación con un proyecto poético lúdico. Partiré de la noción de “juego” de Johan Huizinga para pensar los elementos del poemario que remiten a una concepción lúdica de la poesía. Después, abordaré la configuración de la subjetividad, problematizando los yoes líricos a partir de conceptos de la propuesta teórica de Deleuze y Guattari. En este sentido, planteamos que en el libro hay dos estrategias de suspensión del yo y actualización de la alteridad: el disfraz y el devenir. Articulo estos aspectos en dos nociones que surgen del poemario: la escritura/lectura de *Confesiones Impersonales* en tanto *varieté* o espectáculo de variedades; y la poesía como apertura lúdica a lo *negado*.

Palabras clave:

CARLOS SCHILLING – *CONFESIONES IMPERSONALES* - DEVENIR - JUEGO - SUBJETIVIDAD

Abstract

This article is about *Confesiones Impersonales*, a poetry book written by Carlos Schilling. My objective is to deal with the tensions between identity and otherness that are presented on it, in order to link them with a ludic poetic project. I will start from the notion of "game" from Johan Huizinga to think about the elements of the book that refer to a ludic conception of poetry. Then, I will approach the configuration of subjectivity, problematizing the lyrical selves, based on concepts from the theoretical proposal of Deleuze and Guattari. In this sense, I propose that in the book there are two strategies of suspension of the self and updating of otherness: disguise and becoming. I articulate these aspects in two notions that arise from the poems: the writing / reading of *Confesiones Impersonales* as a *varieté* or variety show, and poetry as a ludic opening to the denied.

Key words:

BECOMING – CARLOS SCHILLING – *CONFESIONES IMPERSONALES* – GAME – SUBJECTIVITY

** Estudiante de Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del equipo de investigación “Identidad, otredad, género y escritura en la literatura argentina desde 1940 hasta el presente”. jjozamixd@gmail.com . Recibido 20/04/17. Aprobado 12/06/17.

Introducción

Carlos Schilling es un escritor cordobés cuya obra no ha sido muy estudiada aún. Licenciado en Filosofía, reseñista y periodista cultural del diario *La Voz del Interior*, su producción incluye textos de género novela –*Mujeres que nunca me amaron* (2007)–, relato –*Disfrazado de Novia* (2016), *Experimentos con Seres Humanos* (2014), *Diana y Nadia* (1999)– y poesía –*Confesiones Impersonales* (2010), *Mudo* (2001), *Formas de Ver el Mar* (2006)– y ha sido publicada casi en su totalidad por editoriales independientes cordobesas, entre ellas, Recovecos, Alción y Nudista. Es un escritor conocido en el ámbito de la poesía y la narrativa cordobesa (galardonado por el Concurso de Cuentos Mujica Láinez y por el premio Jaime Gil de Biedma, invitado del Festival Internacional de Poesía de Córdoba I y II, y, en varias oportunidades, participante de la Feria del Libro de Córdoba), la ausencia de textos académicos que aborden específicamente su producción literaria es notable.

Teniendo en cuenta este relativo vacío, es posible rastrear referencias y menciones a su obra poética. Se lo ha vinculado con constelaciones de autores incluidos en la Poesía de los 90 (Samoilovich, 2006) o con la Joven Poesía Argentina (Damiani, 2004). En un artículo reciente, Marengo (2014) lo circunscribió al fenómeno editorial dado después de la crisis económica nacional del año 2001, momento en que la expansión del circuito editorial independiente permitió la edición, publicación y difusión de estéticas *sui generis*, alejadas de la relativa homogeneidad del mercado literario de masas.

En este contexto, la obra de Schilling aún no ha sido revisada a fondo por la crítica académica. Por lo tanto, la escasez de referencias o citas a fuentes académicas específicas se debe a su inexistencia. En especial, recurriremos a textos periodísticos, reseñas y entrevistas para comenzar a mapear una posible lectura de nuestro problema.

Ahora bien, este artículo se centra en el poemario *Confesiones Impersonales* (2010. Alción). Encontramos en él una pieza clave para pensar la escritura de Schilling, ya que, además de consolidar características de su poesía, abunda en la reflexiones sobre su propia práctica de la escritura. La autorreflexividad del autor parece relevante para construir, en diálogo con los conceptos teóricos que sugeriremos, conceptos críticos que sirvan a su posterior estudio. Una serie de particularidades inscriben *Confesiones Impersonales* en una línea experimental en donde el excesivo trabajo formal se tensa en su relación con el lenguaje y el yo.

Pero los elementos formales y semánticos son reconfigurados en una búsqueda literaria que puede leerse como un espacio libre de juego. Entendemos el juego desde la perspectiva de Johan Huizinga como una “acción libre ejecutada como sí y sentida como situada fuera de la vida corriente (...), que se ejecuta dentro de un determinado orden y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas” (2007: 27). En el artículo desarrollaremos cómo *Confesiones Impersonales* se vincula a lo lúdico, particularmente en dos aspectos: el excesivo formalismo y el tratamiento del yo. El poemario, que va y viene entre el lenguaje coloquial y el lirismo, organiza la presentación de múltiples yoes líricos, usando como recurso retórico reiterado el monólogo dramático.

En esta oportunidad, problematizaremos las tensiones que oscilan entre los polos identidad/alteridad en relación con la subjetividad, entendiendo esta, desde la propuesta filosófica de Deleuze y Guattari, como un permanente movimiento que se manifiesta de manera creativa y rizomática. Sin embargo, si no consideramos el componente lúdico de su

escritura, las relaciones mismidad/otredad y la concepción de subjetividad que subyacen al poemario no pueden comprenderse de manera atinada.

El manual y los dados: un comienzo pautado

Para comenzar a problematizar la escritura Schilling, consideraremos aquello que los lectores ocasionales o los críticos anteriores han visto en ella, rápida o ingenuamente; qué es eso que domina el interés o la experiencia de los otros en tanto copartícipes de la lectura-juego.

A propósito de Schilling, Samoilovich (2006) se refiere al uso del endecasílabo, de la misma manera en que Marengo (2014) remite a su recuperación de la tradición culta, en particular, de sus elementos formales: rimas, verso medido, formas estróficas. También Foguet (2012: s/n), en “Objetivación de una lectura”, una reseña de *Confesiones Impersonales* publicada por la reconocida *Hablar de poesía*, hace hincapié en la “severidad formal” de la poesía de Schilling.

Si comenzamos por este aspecto, una primera mirada nos lleva a observar que *Confesiones Impersonales* consta de cincuenta poemas de treinta y tres versos endecasílabos cada uno. La preocupación por la rigurosidad formal, además, es manifestada con recurrencia: “hay demasiados versos en el mundo / (...) millones de palabras / cantadas y contadas con los dedos” (Schilling, 2010: 99); “He contado las sílabas que faltan / para que tu universo sea un verso / (...) y tu risa una rima más probable” (2010: 37). Esta búsqueda de musicalidad, que podría parecer un retorno a una manera tradicional de concebir la poesía (métrica, ritmo, rima), puede leerse como una marca lúdica de su escritura. En efecto, dice Carlos Schilling en una entrevista: “escribo poesía como quien resuelve un crucigrama, digo: me impongo restricciones formales que considero muy productivas. Esa especie de desafío intelectual me lleva a perder la cabeza durante horas” (Fernández, 2014: s/n).

En pocas palabras, podríamos decir que la estrategia de Schilling es sobrecodificar el poema en su dimensión material. Con respecto a esto, Damiani (2011) en *La gaceta* dice: “Su poesía es siempre (y antes que nada) música (...) Música vana, música porque sí”(s/n). Obviando un poco el parafraseo de los versos de Nalé Roxlo, hay que pensar en cómo la describe: “vana”, “porque sí”. No trata de remitir a algo vacío, frío o insignificante. En la idea de lo vano tal como la plantea Damiani, creemos que está el eco de la filosofía kantiana del desinterés. Una mirada que se sitúa en lo lúdico, en el entre lector/obra, en el libre juego de nuestras facultades.

Si acordamos con Huizinga en que “el juego en es una acción libre ejecutada (...) sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno” (2007: 27), cobran sentido la música porque sí, el poema crucigrama, la escritura desafío. Conducen, justamente, a ese aspecto del juego y de la actividad poética: la poesía que se hace y que es por sí misma, sin otra finalidad y sin otro ser que su propio devenir. La pregunta por el porqué de la poesía es formulada constantemente: “qué cifra su abundancia” (2010: 100), “qué sentido tiene / un juego de palabras” (2010: 37). El poemario es una respuesta tentativa.

Como es usual en su narrativa y en su poesía, Schilling va marcando las pautas de lectura, esbozando y explicitando una poética propia a medida que el movimiento de lectura

avanza. Esta pauta de lectura es una norma que se ve, que se materializa en el significante en tanto exigencia formal y que, además, reflexiona explícitamente sobre sí misma. Así, crea puestas en abismo que, en ocasiones, tienen su propia métrica y sus propios acentos, a la vez que respetan las características formales originales del poemario:

(...) La canción que ahora vuelve
a surgir de mis labios como un rezo
personal: *Cuánto sobra, cuánto falta*
cuánta luz/ hay en casa / Si me quedo
o me voy / es lo mismo / porque soy (2010: 88)

En este ejemplo, las cursivas y las barras están puestas por el propio autor.

Ahora bien, según Huizinga, otra de las características del juego es que crea un mundo temporario distinto del mundo habitual, ordenado por reglas propias que “determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado” (2007: 24-25). Esas reglas propias constituyen un orden absoluto dentro del poemario y tienen consecuencias importantes en lo que se vuelve decible para la poesía de Schilling. Para comenzar a observar estas “instrucciones de uso” nos referiremos al título y a los poemas inicial y final.

El título del libro es el punto de partida. El género “confesiones” remite a un discurso donde un sujeto expone culpas ante una autoridad religiosa o jurídica. Es decir, que implica la concepción de un ser más bien identificable con el sujeto racional cartesiano. Mientras tanto, el adjetivo “impersonales” conduce, contrariamente, a la suspensión de ese yo indivisible, estable y racional para abrir camino a una multiplicidad de yoes, porosos, inestables, permeables a los flujos de deseo y a la afección. Es otra concepción del Ser, que Deleuze vincula con Spinoza:

Un individuo está definido por (...) un conjunto hecho de movimientos y de reposos, de velocidad y lentitudes, bajo las cuales infinidades de partes le pertenecen. En fin, cada individuo es un colectivo, cada individuo es una manada (...) por otra parte, es un poder ser afectado. Entonces no se lo define ni por una forma, cualquiera sea, ni por un sujeto cualquiera sea (Deleuze, 2005: 309)

El título del libro es casi el único paratexto que hay. La mayor parte de los poemas que lo componen (las excepciones son las “glosas”) no tienen nombre ni numeración, como si se pretendiera eliminar todo elemento de ruptura abrupta y no dejar más que un *continuum* ralentizado por umbrales de silencio -visualmente, los blancos dejados entre poema y poema- y acelerado por el ritmo y la sonoridad del flujo del lenguaje en los versos.

El primer poema marca un punto de inicio explícito mediante la frase “ahora mismo empieza la canción” (2010: 7). Anuncia al lector que se va a enfrentar con una poética de lo transpersonal o lo transubjetivo. No solo nos referimos al tránsito por una multiplicidad de yoes, sino también al paso por los umbrales de lo subjetivo, zonas de contaminación entre el yo y lo otro:

Ahora mismo empieza la canción

de las últimas horas y las voces
 que la cantan parecen ser tu voz
 tu propia voz, la voz de las mujeres
 y los hombres que no pudiste ser
 que no quisiste ser, la voz que ladra,
 la voz que muge, la negada voz (Schilling, 2010: 7)

En un poemario donde abunda la primera persona del singular, el primer poema convoca a una segunda persona gramatical a “la canción”. Esta es configurada como alteridad que se asemeja, rechaza y desea a otras alteridades múltiples. En algún punto, sin embargo, es indistinguible de todas ellas. Es así que el poema y la literatura se plantean como un espacio de potencia, de disfraz y de devenir, de fuga de los estratos que constituyen el yo. En ellos se permite la posibilidad negada, otra.

El escritor cordobés lo expresa así: “Me parece que la literatura tiene un movimiento (de) trabajar en el espacio de lo potencial, de lo que no pudo ser el mundo, de lo que no es el mundo, de lo que no termina de ser” (Almeida, 2012: s/n). Por ello, hay numerosos pasajes en *Confesiones Impersonales* en los cuales el sí mismo aparece como una limitación o una cárcel: carece de música, está condenado a morder siempre su propia lengua:

la negada voz
 que surge como baba de tu boca
 que es la boca de nadie, sin palabras,
 sin música y sin aire, despojada
 también de toda carne que no sea
 la carne ya mordida de tu lengua (2010: 7)

La voz, el lenguaje, como uno de los estratos fundamentales de subjetivación se descodifica, por decirlo con Deleuze, la voz atraviesa territorialidades múltiples, humanas y animales, hasta su propia abolición, su propia negación: “(...) en ninguna/ voz persiste el sonido de tu voz” (Schilling, 2010: 8).

Pero si el yo es una cárcel *material* posible, guarda la ambigüedad de que si se pierde, si el ser/ individuo/la voz muere, también muere el yo potencialmente alterno—“la canción final/ para los huesos nunca sepultados” (2010: 7). Aquí es donde parece particularmente productivo el aparato conceptual deleuziano. Permite pensar en los regímenes molares de producción social, determinantes de la existencia de sujetos en tanto organismos-rostros diferenciados; y a la vez, en regímenes moleculares de deseo capaces de sustraerse de ese código unívoco donde a un organismo le corresponde un sujeto, un rostro y una voz.

El autor traza un primer movimiento lúdico en el que nos convoca, como lectores, y advierte que su escritura transita entre lo más rígido del código y su fuga, entre el disfraz y el devenir. Por ello, dentro de los límites del poema, es válida cualquier zona de pasaje o tránsito entre el sí mismo y el otro.

El poema final del libro tampoco parece tener una ubicación antojadiza. Es más, es un poemario constantemente autorreferencial. Si el primer poema trae un “aquí comienza”, el último se pregunta: “¿es el fin el principio de otra historia?”, “¿cuál sería el modo/ de conocer que en la A ya está la Z/ y que las sobras son la obra completa?” (Schilling, 2010:

105). Incluso, los últimos cuatro poemas abandonan totalmente el monólogo dramático, antes tan visitado, para dedicarse a reflexionar sobre la poesía.

La ubicación de los poemas inicial y final revela la importancia que tiene el factor estructural en los textos de Schilling. El último, además, refuerza la idea spinoziana del individuo como multiplicidad, del ser como lo potencialmente infinito, que era anticipada por el primero:

Tal vez existen demasiados seres
en cada ser y demasiados mundos
en cada mundo y nunca se terminan
no, pasan pero nunca se terminan (Schilling, 2010: 105)

Pero también hay otra reminiscencia del poema inicial –“las bocas no besadas”, “las lenguas descarnadas” (2010: 105) –, emparejada con una sugerencia de recomienzo, de retorno. De hecho, además de ser una estrategia estructural de todo el poemario, varios poemas reiteran esa estructura cuasi circular, en la que un verso o idea similar a los iniciales se repite hacia el final. Configura un tiempo poético recursivo, en esa tensión entre lo que exige un acabamiento y, simultáneamente, sugiere un deseo ferviente de continuidad, de reinicio o de circularidad.

En la mayor parte de los poemas hay una angustia alrededor de la muerte, de los finales y del paso del tiempo como algo definitivo, componente que podría leerse como la reformulación de un tópico tan clásico como el *tempus fugit*. Entonces la poesía es la manera de contraatacar esa inexorabilidad, como dice en otro poema: “la que aplaza / cualquier posible despedida y crea / un tiempo contra el tiempo” (2010: 40). El poema final trae la misma angustia que el primero en aquello que se agota en sí mismo, en una sola posibilidad.

Cuál, cuál sería el modo de volver
a romper este vaso en otra vida
y contar cada vidrio y suponer
que la suma es la forma y la medida
de un acto para siempre reversible.
Tiene que ser, sí, debe ser posible;
más que posible, justo; más que justo,
necesario, sentir el mismo gusto
de este vino en las bocas no besadas
todavía, en las lenguas descarnadas
de quienes nunca fueron mis amantes (2010: 110)

El yo tiene que ser múltiple, el tiempo tiene que ser reversible, no solo en el sentido de lo que vuelve su marcha, sino de lo que en su reverso es distinto. Es el pliegue deleuziano, cuya línea del afuera constituye el nicho de donde surge el adentro.

De esta manera, el poemario avanza desplegando una serie de yoes inestables y discontinuos. Por lo tanto, cancela el simulacro de identidad entre la voz de los distintos poemas y de una poesía pretendidamente autobiográfica. En cambio, opta por explotar la

veta ficcional y dramática de lo poético y subrayar la distancia que hay entre las voces de los enunciadores líricos y la voz autoral. De este modo, crea el ámbito lúdico en el que la voz de todo ser es posible y ninguna es enjuiciable. El juego suspende cualquier pertinencia de juicio ético ya que establece un estado de excepción, de suspensión temporal de la vida ordinaria (Huizinga, 2007: 27). Entonces, toda voz y toda perspectiva se vuelven dignas del poema.

Las muecas de lo impersonal: el disfraz y el devenir

Con gusto al proyecto neobarroco de Severo Sarduy, el yo se disfraza y se enmascara, adquiere o simula formas y nombres distintos, o se suelta a la fuga y al devenir. Muta: “Ahora soy un rey (...). Ahora soy un sol (...). Ahora soy un dios” (2010: 77-78). Problematizaremos los modos en el que el yo se contrae, se pliega y despliega, cómo deja entrar voces otras a través de corrimientos entre las fronteras de la identidad y la alteridad, y cómo esto supone momentos de incertidumbre: “planta que trepa soy, bestia que reptar, / pero qué soy si nunca soy lo mismo” (2010: 75).

Esto hace que varios poemas de *Confesiones Impersonales* tengan, más bien, un carácter de pasaje, de escala hacia otro territorio. Este pasaje lúdico de un yo a otro(s) permite experimentar con temáticas poco habituales para la poesía lírica argentina. Marengo (2014) habla sobre la exploración del mal desde la perspectiva del yo lírico en Schilling. Nosotros usaremos la fórmula de “lo negado”, reiterada en el poemario, para referirnos a la apropiación de la voz de cualquier alteridad –relacionada o no con el mal.

Cada poema presenta un microcosmos alrededor de un personaje o de una idea y, en tanto unidad relativamente aislada, tiene una organización particular de las cosas, configuraciones propias en torno a lo mismo/lo otro, y al sistema de oposiciones y jerarquías que se puede deducir de ellos.

En principio podemos señalar el poema trigésimo octavo, donde el yo lírico se disfraza de pedófilo: “Chiquitos, qué bellezas. / ¿Me dejan que los lave con mis manos? / ¿me dejan que los roce con mis labios?” (2010: 81). Schilling se hace cargo de ciertas representaciones o enunciados y los hace entrar en el ámbito poético para dar con esa imagen de lo singular. El yo en este caso no se nomina como en otros poemas—por ejemplo: “si ahora adopto el nombre del verano” (2010: 85), “soy una vieja dama sin nobleza” (2010: 87)—sino que se sugiere mediante la apropiación de una cadena semiótica cristalizada en un enunciado y una representación: “vení, tocálo, ¿lo querés? Subí / al auto y dame un beso” (2010: 81).

Algo similar ocurre con el poema vigésimo cuarto, “la canción del carnicero”, en el cual se juega con la usual representación de los asesinatos como carnicerías. Se sugiere, con un dejo de amenaza, que la canción es la de un asesino. Este poema también es interesante porque, al igual que uno mencionado anteriormente, también recurre a la puesta en abismo, con las mismas características formales (la cursiva y las cesuras indicadas con barras).

*(...) corto carne
con cuchilla/ y también los huesos corto,/*
Solo con mi puñal corto/ la vaca
que mejor chilla(...)

*que nadie con su voz
nombre/ el cadáver en la mesa/
ni pregunte cuánto pesa/ ya sin vísceras
un hombre (2010: 54)*

De la misma manera, veamos el siguiente fragmento del poema consecutivo:

examinemos otro cuerpo vivo,
la rara anatomía de esta joven
desmayada que casi no respira
y que no quiere despertar del sueño
con los ojos vendados y vestida
como una puta, sí sí, recorramos
con un dedo el contorno de sus piernas,
calculemos el peso de sus manos,
y midamos el largo de sus brazos (2010: 83-84)

En este poema, el yo lírico se presenta como un observador de una mujer inconsciente. La mujer está construida como una otredad pasiva, tan cosificada que se extrae de ella medidas y pesos, se la observa tan detenidamente como si el poema necesitara detenerse en la minucia con que observaría el acosador... El fragmento presenta una tensión, un señalamiento irónico, porque al nombrar el diván –unos versos más adelante– se nos da a entender que la mirada perversa es la del psicoanalista. Es un enunciado misógino –“vestida como una puta”(2010: 83) –, que no se corresponde para nada con lo políticamente correcto, pero sí con estas ventriloquías poéticas; con esta asunción de que en el yo y en la literatura cabe todo lo virtualmente posible. La asunción de estas voces, que son alteridades sociales, es una de las marcas de lo experimental en la poesía de Schilling.

Ahora bien, este poema permite ahondar en otras consideraciones que se reiteran en varios poemas a propósito de las configuraciones de la identidad/otredad, relacionadas con lo que se dijo acerca de la identidad en tanto correspondencia sujeto / organismo / rostro. Sigamos examinándolo:

(...) su figura
de mujer que reposa en un diván
y que parece hundirse lentamente
en sí misma, en su carne, en esa carne
sin fondo y más oscura que la tierra
donde podríamos cavar su tumba (2010: 84)

El poema hace corresponder la mismidad de la mujer con su carne y la carne con la tumba/muerte. De nuevo se reitera la idea limitada del yo como eso que conduce a lo entrópico.

Si en el anterior poema lo femenino era un otro pasivo/cosificable podemos señalar un poema distinto en el cual el yo lírico se reterritorializa en la feminidad, pero se re-jerarquiza con respecto a los otros personajes del monólogo dramático con gran dinamismo. Es otra

estrategia de suspensión o de basculación del yo. En *Confesiones Impersonales* los yoes líricos no tienden sólo a las sobrecodificaciones del disfraz; también recurren a la fuga parcial del código, al devenir. Leamos:

Yo puedo disfrazarme de princesa/
y recorrer los campos escoltada/
por zorros y gallinas, ser señora/
de los corrales, madre más que hija (...)
llegar vestida de princesa al mundo/
de los espectros y decir: yo soy
la reina, si me miran ven el cielo
que perdieron sus ojos (...) (2010: 13-14)

En este poema, la construcción de lo femenino está totalmente invertida con respecto al anterior: actividad, desplazamiento, deseo, jerarquización. Sin embargo, esa reterritorialización femenina y antropomorfa no es estática y entrópica como antes, sino que en su dinamismo no tiene límites. Más bien, participa de nuevos devenires que vuelven a implicar nuevas fugas: “esas nubes/ oscuras son mis planes de tormenta/ y tengo otras ideas para el día/ que ya anuncian los gallos en la tierra” (2010: 14).

Las líneas de fuga del yo se propagan y superponen, agenciadas por un flujo de lenguaje que funciona a manera de conjuro que instaura nuevos órdenes: “yo puedo disfrazarme de princesa” (2010: 13), “yo soy la reina” (2010: 14), “si dejo que mi voz / formule sus sentencias” (2010: 14). Se lo puede pensar desde muchos órdenes. Mientras que en el poema anterior se sobrecodificaba el cuerpo como un organismo/sujeto en términos cuantificables, en este hay otras afecciones que no participan necesariamente de ese plano de organización. Se involucran otros devenires y otras potencias que expanden el cuerpo: “quiero que coman pasto de mi cuerpo/ y beban agua de mis venas” (2010: 14).

En otro de los poemas, el yo lírico deviene caballo. Aquí es útil pensar con Deleuze que devenir no es imitar o lograr una correspondencia formal, sino entrar en agenciamientos que hagan oscilar el yo en un tránsito continuo hacia algo otro. Podemos decir que hay varios poemas de *Confesiones Impersonales* en donde se crea una (re)territorialidad alrededor de un yo, luego, a partir de ese territorio, se piensa una línea de fuga. El poema comienza señalando la tercera persona, pero no hay signos gráficos más allá de la coma que impidan el cruce fluido entre la primera y la tercera, entre el yo y el otro: “Ahora soy un rey, dijo el caballo”. Es un vaivén en el que se va recogiendo lo que Deleuze y Guattari llaman agenciamientos, cortes que predisponen las partes del cuerpo a afectos inusuales. Se los va enunciando: “Si me ladran los perros, les pateo”, “trote por las calles / tirando un carro lleno de verduras”, “el bruto que galopa sobre mi lomo” (2010: 78). A partir de esos agenciamientos, el devenir se juega en dos impulsos fundamentales:

...Hay
una razón para correr si nada
se mueve en el paisaje y dos impulsos
contrarios tiran de mi cuerpo: fuga
o sumisión (2010: 78)

Para decirlo con Deleuze, puede haber cierta poesía que nos presenta un yo lírico muy marcado por esquemas de arborescencia, es decir, codificado y territorializado en sistemas de oposiciones binarias estables. Al menos, poesía que ha sido leída de esa manera. Es el reflejo de las oposiciones que brinda nuestro sistema de jerarquías patriarcal, capitalista y especista para subjetivarnos y situarnos en el mundo: hombre/mujer; adulto/niño; vegetal/animal/humano. “El libro como realidad espiritual, el Árbol o la Raíz en tanto que imagen, no cesa de desarrollar la ley de lo Uno que deviene dos, dos que devienen cuatro...la lógica binaria (...). Ni qué decir que ese pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2004: 11).

Por el contrario, la poesía de Schilling intenta ser una apuesta por lo múltiple. Juega con un yo que está en constante movimiento de territorialización y desterritorialización, organización y desorganización. Atraviesa segmentos y códigos duros como una ficha se desplaza por el tablero, casillero por casillero, o se sustrae a las segmentarizaciones unívocas y roba una tarjeta, vuelve tres casilleros, vuelve al inicio. El yo entra en una zona de mutación donde se corren los límites subjetivos de lo idéntico / lo diferente y juega constantemente en esa zona de contaminación o contagio.

Esto es más exacerbado en otros textos donde el yo lírico no está construido ni con las características de lo masculino ni de lo femenino ni tan siquiera lo humano o animal, sino justamente como un devenir o una errancia: “yo también alterno: / soy dama, soy conejo, soy dos mesas / dispuestas para el té de la hora cinco” (2010: 28); o bien como una entidad sin cuerpo ni nombre conocido: “en los sentidos de mi nombre caben/ todos los nombres que el silencio arrasa” (2010: 29).

Además, hay poemas de *Confesiones Impersonales* en los que el devenir no necesariamente se da de esa manera, pero no por eso dejan de señalarse líneas de desestratificación. El vigésimo séptimo poema define una línea bastante llamativa en donde comer también se convierte en una línea de fuga, de zona de paso. El comer se vuelve la expresión del deseo de otros afectos bloqueados:

Hay deseo en las bocas que se abren
para beber el aire de otros labios
sedientos, hay deseo y hay piedad
y hay agonía cuando quiebran huesos
o muerden carne roja con sus dientes (...)
(y) no consiguen cambiarse en las criaturas
que devoran, en cerdos, cebras, cabras
o cobras, hay deseo y hay pasiones (Schilling, 2010: 60).

El poema termina con un giro en el que es ambiguo si la segunda persona que aparece es “comida” por las criaturas que ha devorado, como si esas criaturas, a su vez, se re-territorializaran en esa deglución, en ese pasar por la boca/voz: “hay la justa sensación / de que comer condena a ser comido”; “ya nada de tu cuerpo / desperdician mi amor, nada de nada” (Schilling, 2010: 60).

De la misma manera, hay otros en que se traza una línea de desestratificación que tiene que ver con esta reversibilidad. No todas se plantean como disfrute. En el décimo cuarto, el

contacto disruptivo con el ámbito infantil desestabiliza al yo, lo sitúa contra una alteridad nueva, constituida por todo un bloque extraño de infancia: “no quiero ser el lado / visible de esas formas invisibles / cuando duermo en la cama de mi hija” (Schilling, 2010: 33). Las muñecas, el perro de peluche, el oso de plástico plantean dudas o generan miedos: “y no quiero saber si es más profundo / mi sueño que sus sueños de criaturas / extrañas a la vida” (2010: 33); fugan el yo algo irreconocible o informe: “por qué vive en mí un fugitivo”, “ninguna visión, ninguna cara, viene a llenar el hueco de mi cara” (2010: 33-34).

Varios poemas se juegan en estas inversiones. Estos nichos en los que hay una zona de indistinción entre lo mismo y lo otro, entre víctima y verdugo, entre animal y humano se repiten mucho: “con esa cualidad de ser ajeno / que tiene lo más propio, lo más íntimo” (Schilling, 2010: 89). La canción del carnicero reza algo similar: “*no somos simples cuchillos, / somos tu / propio revés*”.

Es una poesía, más que *impersonal*, transpersonal o transubjetiva. En casi todos los poemas hay una primera persona, pero el “yo” está diseminado en territorialidades móviles y cambiantes. No se rehúye de la singularidad ni se la esquiva. Se ahonda en cada una posible. Schilling expresa en una entrevista:

la literatura es, de alguna forma, la ciencia de lo singular, la ciencia de lo individual. Es un instrumento que nos permite llegar a las personas una por una. El principio de singularidad para mí es la máxima de la literatura. (...) No sé si el yo es sustancial o si es una construcción; sea como sea, es de una singularidad extrema. (Almeida, 2013: s/n)

Símbolos y rimas

Es curioso que señale a la literatura como ciencia de lo singular y como instrumento que permite llegar a las “personas una por una”, como citamos en el párrafo anterior. Porque ese principio de singularidad va más allá de lo personal. Al menos, para referirnos a *Confesiones Impersonales*, podríamos valernos del quinto poema:

Una canción te prometí y me estoy
complicando en un acto de tan rara
forma de ilusionismo que ningún
teatro de variedades inhumanas
me dejaría presentarlo en vivo
o en muerto. (2010: 16)

Creo que la forma de abordar la escritura/lectura de este poemario es verlo como teatro de variedades (humanas o no), una escritura/lectura *variète*. Estas son espectáculos teatrales compuestos por una cantidad de números artísticos que no necesariamente están relacionados entre sí, ni ordenados lógicamente y que pueden incluir las disciplinas teatrales, circenses o gimnásticas más diversas. De alguna manera, los diferentes artistas transcurren por el escenario mientras lo que permanece estable es el espectador y el lugar

físico en donde la función se desarrolla. Esto es algo que podríamos decir sobre *Confesiones Impersonales*: el soporte material, su contexto escénico es el riguroso formalismo y, sobre ese esquema, el lector/espectador se hace partícipe del drama y el despliegue de personajes o yoes.

Huizinga considera que el drama, al manifestarse en su representación, es la forma artística que más conserva su carácter lúdico. Por eso, el poemario recupera, en la medida de lo posible, ecos teatrales o de declamación. La recurrencia al monólogo dramático, entonces, es estratégica. Incluso abundan pequeñas fórmulas fragmentarias, a veces aisladas, típicas de estos espectáculos: pequeñas presentaciones –todo el poema inicial, la introducción antes de que “cante” el carnicero–, llamados de atención – “más tiempo, por favor, sólo más tiempo” (Schilling, 2010: 90) o hasta pedidos de silencio – “ya no quiero escuchar ninguna voz más que la mía” (2010: 21).

En relación a esto, podemos retomar algo que el antropólogo escribe a propósito del carácter lúdico del teatro griego: “el actor que para el espectador se ha desprendido del mundo corriente se siente, en este entusiasmo, mediante la máscara que lleva, colocado en el yo ajeno, que no ya representa, sino que actualiza” (2007: 185).

La expresión “yo ajeno” parece sumamente acertada para expresar tanto la manera en la que el lector/espectador se hace partícipe del juego y se deja afectar por potencias desconocidas, como la tensión que hay entre la identidad y alteridad en *Confesiones Impersonales*. El deseo ferviente y festivo, reiteradísimo, de los yoes ajenos, o como decíamos antes, de las voces negadas, sin importar cuáles sean:

De una mujer que chilla por mi boca,
Y por su boca y por la boca muda
de todo lo que sea una llamada
chilla, chilla y chillando me convoca
al fulgor de la fiesta más desnuda (Schilling, 2010: 75)

Al respecto, de nuevo señalo atinadísima la breve reseña de Damiani, quien considera que:

esta fuerte apuesta arroja al poeta en una zona de indagación potencial que recorre todos sus libros, en donde las palabras son extremadas, tensadas como cuerdas a punto de romperse, para que sea imposible decidir entre el sonido y el sentido. Coherentemente, el tema en la obra de Schilling es ese mundo de posibilidades al que sólo se puede acceder a través de la poesía o la ficción. (Damiani, 2011:s/n)

Schilling se vale de la poesía como lugar por excelencia de la desestratificación del lenguaje y del quiebre de la significación cotidiana. Pero, de algún modo, también se vale del vacío del “yo” en tanto categoría gramatical y aprovecha esto para explorar “mundo sumergido en otro mundo” (2010: 33), el espacio “normal para los monstruos” (2010: 23); toda esta experiencia de borramiento y corrimiento de las fronteras de la identidad y la alteridad subjetivas. Ese chillido de boca muda que señala el poema es la llamada a la fiesta, es la suspensión de las palabras corrientes, al igual que los mugidos y ladridos del

primer poema del libro. A partir de ese nicho, de ese centro de lenguaje otro, es posible la “ciencia de lo singular”.

Por eso, el formalismo no es un procedimiento sin consecuencias a nivel de sentido, sino que, como el disfraz en la época del carnaval, es un indicio de tergiversación, de apertura a otro orden. Hace ingresar los signos a un régimen de destitución del orden sintáctico y del significado.

Este funcionamiento que se exhibe y se ostenta está cargado de autorreflexividad, de un decir su propio movimiento: “Sílabas, cuento sílabas, divido, / palabras con los dedos y descubro / que Silencio demora más que Ruido” (2010: 101). Silencio dura más que Ruido en el espacio lúdico del poema, en donde no se necesita más que la duración en tanto material significante de las palabras. De la misma manera que “rata”, “delata”, “serpiente” y “tridente”, están para exhibir el mecanismo y reflexionar sobre él, para explorar lo negado:

Pero volvamos a mis dedos
 volvamos a partir las cantidades
 sensibles de este mundo que subsiste
 más en el sueño que en la realidad
 y nos deja cantar si no encantar
 con el mismo silbido a la Serpiente y
 y a la Rata: *vení,/ bailá / que el gato/
 no está,/ seguí, / picá,/ la piel / cambiá...*
 sí, que otra vez las manos sean patas
 y los dientes colmillos, y que escarben
 y que muerdan, criaturas concebidas
 para ser símbolos & rimas: rata
 con delata, serpiente con tridente
 y que la fábula persista en mí
 como la Sombra de Otro Reino (2010: 102)

En este poema (el cuadragésimo octavo) están expuestas más que bien estas relaciones entre la tensividad del lenguaje y la disposición a lo otro. Cantar es quitar al lenguaje de su uso ordinario; es “encantar”, conjurar: dejarse afectar y poner los dientes y las manos en estos devenires animales que escarban, muerden, predisponen el yo a movimientos y potencias ajenas. Este devenir criatura no es ajeno al canto y al silbido, al quiebre del lenguaje, sino que se concibe en el entre del símbolo y la rima.

El juego de palabras también puede tener otro funcionamiento. “Qué certera ilusión es la tercera (...) / distinta a la segunda y a la primera” (2010: 103), remite seguramente al dicho popular “la tercera es la vencida”. Pero, a la vez, “tercera” y “certera” son anagramas. El lenguaje en toda la literatura deja de funcionar dentro de los planos de organización y significado. Abandona su lugar comunicativo y se desestratifica, se fuga del régimen de productividad y significado para volverse sobre una economía del gasto.

Pero, en Schilling (en otro gesto que rememora al neobarroco tal como lo plantea Sarduy), hay una ostensión del artificio, un complacerse en el desperdicio y en la exhibición de la reflexión. Cuando escribe sobre los juegos de palabras o cuando incluye

elementos cercanos al discurso económico—“acredite tu deuda como duda” (Schilling, 2010: 103) —o el jurídico —“que conste en actas: nombre: / sra. Marisa Badino de Schilling; / domicilio legal: este poema” (Schilling, 2010: 66)—, está procediendo de esa forma: sometiéndolos al sentido tergiversado de su obra, en un doble movimiento en el que también desacraliza el espacio poético.

Hacemos una mínima referencia antes de concluir. La irreverencia al incorporar fragmentos de discursos que clásicamente no se integrarían al lenguaje poético, también puede leerse en sentido lúdico. “Glosa a La Tempestad, de William Shakespeare” y “Glosa a Saldo, de Jean Arthur Rimbaud” lo inscriben en una tradición de reescrituras de obras canónicas. Sin embargo, también hay glosas a música comercial actual (específicamente a canciones de Pet Shop Boys, un dúo de pop electrónico, y Placebo, una banda de rock alternativo inglesa), con lo que la glosa adquiere un carácter paródico. La parodia también tiene un funcionamiento reflexivo al conocer e invertir las características del hipertexto que parodia.

Estos elementos deberían abordarse en confluencia, porque no se puede comprender la relevancia que tiene el proyecto lúdico de *Confesiones Impersonales* sino se los articula. En primer lugar, es un poemario lúdico en cuanto se autoimpone un orden particular y determina espacio y tiempos de juego/poesía como suspensiones de la vida ordinaria y sus posibles juicios. Estos límites, marcados por el título y los poemas inicial y el final del poemario, comienzan a prefigurar en el texto su carácter autorreflexivo: poesía que, como toda literatura, es una pregunta por el acto poético y sus limitaciones, poesía que muestra sus artilugios y, con toda seriedad, se burla de ellos.

En segundo lugar, la instauración de un espacio festivo y de juego está totalmente vinculada al “espectáculo de variedades”, a la posibilidad de actualizar un yo ajeno en cada pasaje poético, en cada microcosmos. Aún si adquiere ecos de alteridades sociales netamente marcadas (el pedófilo, el perverso, el asesino/carnicero), aún si escapa a cualquier caja de resonancia y el yo se desdibuja hasta ser pura errancia o devenir. Es lo que había sido señalado como transubjetividad en sus dos gestos, el disfraz y los agenciamientos del devenir.

La escritura/poesía varieté además, no puede pensarse sin el vínculo con lo metapoético, porque es en esa autorreflexión constante que muestra su carácter desinteresado. Esta sustracción a la productividad le permite pervertir o invertir cadenas semióticas cristalizadas y darles nuevas disposiciones de acuerdo al juego, a la gestión de los afectos.

Es de ese modo que hay que entender, también, el goce en el desafío formal, en la exhibición del artificio y el trabajo con el significante, en la tensión sonido/sentido. En esta tensión entre lo material y el sentido del lenguaje se da la primera supresión de la vida cotidiana productiva y es aquí donde comienzan las primeras líneas de fuga hacia algo desconocido o ajeno, en la voz o canción que, de repente, se deja hablar por lo mudo, por quejidos, chillidos, mugidos, ladridos, por las voces negadas en cualquier orden: negadas a la vida, negadas al yo lírico, negadas a la poesía. Esa integración de lo ajeno al yo tiene su primer movimiento en los cortes que el poema imparte al lenguaje.

Conjurar –consideraciones finales

Tratamos de trazar el recorrido de una experiencia poética compleja, entretenida y laboriosa como es *Confesiones Impersonales*, atravesando los que consideramos los pilares de una poética que aún se está gestando: lo lúdico en sus elementos formales, en la configuración de un yo múltiple y en devenir, en sus exhibiciones reflexivas y metapoéticas. Quizá reste decir que estos rodeos y pasajes subjetivos, lo que llamamos “escritura varieté”, con toda la carga de divertimento que tiene, no está exento de angustias o temores:

Cuando era chico me subía a un árbol y pensaba. Pensaba en la muerte. Mejor dicho: en una solución mental contra la muerte. (...) El conjuro contra la muerte estaba en las palabras que me decía a mí mismo: yo, yo, yo. Y razonaba: si borro el pueblo, si borro el árbol, incluso si borro mi cuerpo, ese yo sigue siendo un yo posible, el yo de todos los que pueden decir yo. En mi lógica infantil, deducía que la muerte iba a mantenerse en suspenso mientras alguien pudiera pronunciar la palabra “yo”. (Fernández, 2014: s/n)

La cuestión con la experiencia del devenir, en este sentido, tiene ese doble filo, o costado oscuro de la remota pérdida de la posibilidad del yo. Como dice Deleuze, desestratificarse de manera total, perderse en la línea de fuga es la propia abolición: la muerte, la locura. La pérdida del yo aparece recurrentemente como un temor, porque la poética de Schilling presiente que sin un nombre, sin un lenguaje, sin el yo, está aldeaña la propia muerte: “Nadie me nombra fuera de esta casa” (Schilling, 2010: 29), “menos / que neblina, sustancia reducida/al espanto de no tener un nombre, / y decirse siempre en palabras ajenas” (2010: 49).

Mientras tanto, la literatura cura la angustia de lo definitivo, de aquello que no ha sido o no podría ser y explora todas las posibilidades. Muestra todas las líneas temporales alternas, en las que el amor no correspondido deviene un amor con domicilio legal en el poema, en las que se abraza los cuerpos palpitantes de abrazos imposibles, o se siente el abrazo del viento en un repentino ser-árbol. Nos dejamos afectar y nos convertimos y disfrazamos. Entonces jugamos a ser otros y otras, monstruos y animales, padre y niña, conejo, Alicia y sombra, en un conjuro contra el tiempo y contra la muerte. Un conjuro que se sabe provisorio, que conoce los límites de su propio proyecto, pero en el ínterin se maquilla y hace muecas, se divierte, pone la muerte en suspenso y se dedica a poner y sacar máscaras, a hacer que el carnaval dure.

Bibliografía:

- Almeida, Eugenia (2013, diciembre 12) “Constelaciones Familiares” en *La voz* [On line]. Disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/constelaciones-familiares> (consultado 24-5-2017)
- Damiani, Marcelo (2004, julio-agosto) “Joven poesía argentina: R. Bléfari, F. Casas, W. Cassara, M. Gambarotta, J. F. Garcá, M. Malusardi, S. Mattoni, J. Nespolo y C. Schilling” en *Revista Lateral de Poesía*. [On line], n° 115-116. Disponible en http://www.circulolateral.com/revista/indice/115_116.htm (consultado 20-03-2017)
- (2011, enero 23) “La poesía, la música y el fin como inicio de otra historia” en *La Gaceta literaria. Diario La Gaceta*. [On line]. Disponible en: < <http://www.lagaceta.com.ar/nota/418421/la-gaceta-literaria/poesia-musica-fin-como-inicio-otra-historia.html> (consultado 20-03-2017)
- Deleuze, Gilles (2005) *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Editorial Cactus, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. Editorial Era, Mexico.
- (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.
- Fernández, Noelia (2014, junio 28) “Carlos Schilling y sus experimentos en humanos” en *Revista Paco*. [On line]. Disponible en: <https://revistapaco.com/2014/06/28/carlos-schilling-y-sus-experimentos-con-seres-humanos/> (consultado 24-05-2017)
- Foguet, Javier (2012, julio) “Objetivación de una lectura” en *Revista Hablar de poesía*. [On line], n° 25. Disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-25/objetivacion-de-una-lectura/> (consultado 24-05-2017)
- Guattari, Felix (1996) *Caosmosis*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Huizinga, Johan (2007) *Homo Ludens*. Alianza, Madrid.
- Marengo, María del Carmen (2014) “La cuestión del otro en la poesía argentina y la crítica postcolonial: una unión posible” En Marengo. M , Bracamonte. J (directores) *Juego de Espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Alción Editora, Córdoba.
- Samoilovich, Daniel (2006) “Prólogo a *Twenty Poets from Argentina*” En Jorge Fonderbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Sarduy, Severo (2011) *El barroco y el neobarroco*. Cuenco del Plata, Buenos Aires.
- Schilling, Carlos (2010) *Confesiones impersonales*. Alción Editora, Córdoba.

RECORRIDOS DE LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XXI: NICOLÁS CASULLO, SERGIO BUFANO Y OTROS

Marcela Crespo Buiturón*

Resumen:

En torno al año 2010, fueron apareciendo diversas novelas que presentan personajes intersticiales, confusos, cuestionadores, dislocados, que imprimen un crudo derrotero de la violencia por las calles de Buenos Aires, imposible de precisar, con cruces peligrosos y muchas veces insospechados. Estos personajes no intentan desacreditar ni traicionar ninguna ideología, sino reflexionar sobre la complejidad de los fenómenos de violencia urbana y sobre la construcción dogmática de los discursos que pretenden leerlos y explicarlos.

Palabras clave

CRIMINALIDAD, DOGMATISMOS, IDEOLOGÍA, VIOLENCIA, URBE

Abstract:

Around the year 2010, different novels appeared that present interstitial characters, confused, questioning, dislocated, that print a crude route of violence through the streets of Buenos Aires, impossible to specify, with dangerous and often unsuspected crosses. These characters are not intended to discredit or betray any ideology, but to reflect on the complexity of the phenomena of urban violence and on the dogmatic construction of the discourses that claim to read and explain them.

Keywords:

CRIME, DOGMATISM, IDEOLOGY, VIOLENCE, CITY

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida, España. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET (Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso”) y de la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular de Teoría Literaria de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: marcela_gladys_crespo@hotmail.com . Recibido 07/05/17. Aprobado 01/06/17.

El mapa como ejercicio de violencia

Un mapa es una representación simbólica que generalmente encubre bajo su tersura alguna violencia, lejana o soterrada, y la atracción que ejerce radica en una belleza cuyo límite es el horror.

Ana María Zubieta, *Otro mapa de la violencia*

Hace tiempo que se está reflexionando desde todos los puntos del orbe y desde múltiples enfoques disciplinares, sobre el fenómeno de la violencia, tanto política como criminal –si es que esta diferenciación tiene algún sentido ya-, que parece haber llegado a un punto álgido durante los últimos años.

Recientemente, hemos concluido una investigación al respecto, dirigida por la Dra. Ana María Zubieta, de cuya presentación he extraído las líneas del epígrafe, en la que elaboramos varios abordajes a esta cuestión. En mi trabajo, he intentado reflexionar sobre la violencia política en la obra de Sergio Bufano, escritor exiliado por la última dictadura militar, y cómo su concepción de la misma propone un cuestionamiento radical a los discursos identitarios hegemónicos del exilio en Argentina.

Partiendo de este trabajo y del fructífero intercambio con los colegas que participaron en el volumen, pensé una conexión posible entre aquel escritor y varios narradores que fueron publicando sus novelas en torno al año 2010, como Nicolás Casullo (uno de sus compañeros de exilio), Álvaro Abós, Sergio Olguín y Guillermo Saccomanno, entre otros. Entiendo que todos ellos plantean en sus textos no tan diferentes imágenes de la violencia, creando escenarios dialógicos sobre este fenómeno: Bufano elabora en su última novela, *Una bala para el comisario Valtierra* (2012), un conflictivo dibujo de la violencia política durante la última dictadura; Olguín y Abós vuelven a transitar las calles de Buenos Aires, pensándolas como un mapa de la violencia criminal desatada, entre otras razones, por la crisis económica y el estado de exclusión social que ha supuesto para determinados sectores poblacionales, en sus novelas *Oscuro monótona sangre* (2010) y *Kriminal tango* (2010) respectivamente; Casullo y Saccomanno, imaginando un futuro mapa de guerra –perturbadoramente no tan utópico como quisiéramos- de la misma urbe, en el que entrelazan los dos enfoques anteriores y dejan de manifiesto –sobre todo, Casullo- que no pueden pensarse desligados, en sus novelas *Orificio* (2011, publicada póstumamente) y *El oficinista* (2010).

No fue por azar, queda claro, que estas novelas fueran publicadas ya avanzado el siglo XXI, un tiempo de reformulaciones, cuestionamientos a los dogmatismos y recrudescimiento de la violencia en el mundo.

La imagen de mapa, como eje para pensar determinados derroteros de la literatura argentina de las últimas décadas, no deja de ser fructífera, pero, al mismo tiempo, supone una indeseada reafirmación de un fenómeno de violencia, como sostiene Zubieta: “Las clases de geografía de la escuela argentina no solían enseñar que un mapa no es solo esa superficie tersa, bella sino que, lisa y llanamente, es el producto de luchas, guerras, supresiones, trazado de fronteras o su avasallamiento” (2017: 12), que dialoga con la visión de Edward Said (1993) de mapa como estrategia de violencia geográfica, pero también como instrumento de control.

Arte e intelectualidad frente a los fenómenos de violencia

Coja un periódico/
Coja unas tijeras/
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema/
Recorte el artículo/
Recorte enseguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métales en una bolsa/
Agítela suavemente/
Ahora saque cada recorte uno tras otro/
Copie concienzudamente/
En el orden en que hayan salido de la bolsa/
El poema se parecerá a usted/
Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido/
Del vulgo.
T. Tzara, “Dadá manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”

En este breve ejercicio, me interesa especialmente pensar ese mapa como cuestionamiento a la proyección del imaginario nacional elaborada por el poder hegemónico. Entiendo que los autores seleccionados, cada uno con sus peculiaridades, agrietan la superficie lisa de los trazos de aquel poder y proponen una visión crítica que, de alguna manera, me impele a repensar una cuestión que parece haber quedado no sé si silenciada, pero sin duda fuera de la esfera de discusión actual: la función del intelectual en los fenómenos socio- políticos de un colectivo que, desde Montaigne, no deja de resultarme motivadora.

No pretendo reflatar una discusión muy transitada ya y que algunos entienden como agotada, aunque no me quede claro que así sea, ni tampoco hacer un relevamiento de las diferentes posturas referidas a esta cuestión, en cuyo centro, sin duda, seguiría ubicando a Sartre, pero me parece necesario recordar una arista a la que Adorno le da un giro interesante. Como mencioné anteriormente, Montaigne había afirmado, en el ya lejano siglo XVI, la perentoriedad de la unidad entre el hombre y su obra. Siglos después, Auerbach reinstala la cuestión en su obra *Mímesis*, recordando este antecedente y resumiendo la posición del ensayista francés de esta forma:

No me pasará lo que suele ocurrirles a muchos especialistas: que el hombre y su obra no concuerdan, y que mientras se admira la obra, se encuentra al autor muy mediano en el trato, o viceversa. Un hombre instruido no lo está en todas las cosas, pero un hombre cabal o entero es cabal y entero en todos los aspectos, hasta en ese en el cual es ignorante. Mi libro y yo somos una y la misma cosa, y quien hable de uno no puede menos de hablar de otro. (Auerbach, 1942: 276)

Y en una exhaustiva reflexión, el filólogo alemán concluye que, frente a una posición como ésta, los lectores, entre los que se incluye él mismo, no pueden permanecer inactivos: deben colaborar, pensar, discutir, completar las palabras del autor.

Unas décadas antes de aparecer el trabajo de Auerbach, Batín había publicado, en 1919, un pequeño artículo en la prensa: “Arte y responsabilidad”, que era parte de un texto más amplio sobre filosofía moral, en el que sostiene una idea bastante solidaria a la de Montaigne:

¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. Pero con la responsabilidad se relaciona la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. (Bajtín, 1995: 11)

A la propuesta de unidad entre autor y obra, Bajtín le agrega lo que seguramente Montaigne había pensado: la importancia de la responsabilidad.

Pero es en los años sesenta cuando esta discusión adquiere la trascendencia que todos recordamos. En *¿Qué es la literatura?* (1948), entre otros muchos escritos e intervenciones públicas, Sartre sostiene:

... la literatura es, por esencia, la subjetividad de una sociedad en revolución permanente. En una sociedad así superaría la antinomia de la palabra y de la acción. Verdad es que en ningún caso será asimilada a un acto: es falso que el autor *actúe* sobre sus lectores; lo único que hace es llamar a sus libertades [...] la obra escrita puede ser una condición esencial para la acción, es decir, el momento de la conciencia reflexiva. (Sartre, 2008: 149)

Es sabido que esta función de la literatura, para Sartre, sólo podría cumplirla la prosa: “... el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música” (Sartre, 2008: 45). No voy a detenerme aquí a reseñar la polémica surgida a partir de esta afirmación, porque es hartamente conocida, pero sí quisiera referenciar parte de la respuesta de Adorno, porque es el punto desde el que quiero partir para pensar la obra de los escritores que abordaré en este trabajo.

Luego de revisar puntillosamente el trabajo de Sartre e ir refutando algunas cuestiones que le parecían fundamentales (la prosa como único imperio de los signos, la supuesta posición apolítica de algunas manifestaciones artísticas asociadas a *l'art pour l'art*, etc.), Adorno rescata:

... obras que, sin obedecer a ninguna consigna política, por su mero enfoque dejan fuera de combate el rígido sistema de coordenadas de los autoritarios, al

cual éstos se aferran tanto más contumazmente cuanto menos capaces son de una experiencia viva de algo no ya aprobado. (Adorno, 2003: 396)

Desde esta idea, entonces, pienso la obra de estos escritores, quienes creando un peculiar mapa de recorridos de la violencia en sus obras, apuntan, entiendo, a cuestionar ese “sistema de coordenadas” al que alude Adorno, creando un discurso literario que horada la superficie lisa de ese mapa violento mencionado anteriormente, aunque tal vez, este nuevo mapa también deba ser, en algún sentido, también violento...

Primera rasgadura al mapa: los falsos opuestos, las fronteras difusas.

... concebir una “sociedad politópica y flexible”, capaz de resistirse a la soberanía de la forma nación sin por ello repudiar su autoridad regulatoria y administrativa, y ofrece[r] una perspectiva útil al “drama del reconocimiento”, tal como tiene lugar en las condiciones sociales e institucionales de la alteridad –lo extraño, lo extranjero, lo forastero-, que dan forma a ese real alienante que suponen los asentamientos de migrantes y minorías...

Homi Bhabha, *Nuevas minorías, nuevos derechos.*

No es la primera vez que Bufano instala en sus textos la ciudad de Buenos Aires como escenario de la violencia política. Ya en cuentos como “Simón en la ciudad”, entre otros -publicado el volumen *Cuentos de guerra sucia* (por el que le otorgaron el Premio Bellas Artes de Literatura, de México, en 1983)-, y luego incluido en una compilación hecha por Humberto Constantini, poco después de recuperada la democracia en Argentina, bajo el título *Cuentos del exilio*, su personaje transita las calles de la ciudad en un derrotero entre fantasmal y onírico. En este cuento, el narrador acompaña a Simón, que regresa a Buenos Aires tras años de exilio, recordando junto a fantasmas de desaparecidos por la última dictadura, el horror de la violencia desatada en los años setenta. Otro cuento en la misma línea es “Los juegos de Luciana”, que transcurre en la costanera sur de la ciudad de Buenos Aires, un escenario fantasmal, y en el que los protagonistas son también militantes políticos que participaron de la lucha armada.

Bastante tiempo después, en 2007, Bufano publica *Harpías y Nereida. Pasiones y muertes en los setenta*. Todo parece preanunciar la llegada de la novela, pero esta vez, el enfoque desde el que se narra la violencia política se desdobra: por una parte, tenemos al Inglesito, un universitario cordobés que es entrenado por sus compañeros para participar de la ejecución de un comisario de la Policía Federal; por otra, este último, Valtierra, represor adiestrado en Centroamérica. El intelectual y el policía. Supuestamente, los representantes de dos bandos opuestos, pero sospechosamente cercanos en sus dudas y cuestionamientos, que recorren las calles de la ciudad imaginando (añorando) otros mundos posibles entre tanta violencia.

Algunos compañeros del Inglesito creían que “de seguir tomando vuelo en su papel de dirigente, en algún momento, en un futuro mediato, ese liderazgo podría llegar a estimular una fracción que cuestionaría la línea oficial. Además, el Inglesito nunca había participado en una operación militar...” (Bufano, 2012: 34); mientras que Valtierra, siempre incómodo, sentía que desde que lo habían ascendido y tenía que investigar a

posibles colaboradores de esos “muchachos alocados”, cumplía “el deber con la misma buena disposición de siempre, pero no le gustaba ese asunto” (Bufano, 2012: 48). Con ecos de esa expresión (muchachos alocados) y de las dudas del intelectual militante, termina la novela, con un diálogo que denuncia el cuestionamiento de los discursos hegemónicos de ambos bandos:

Llegó hasta Valtierra y levantó el brazo con el arma, que ahora pesaba mucho más. Con el pulgar montó el percutor. El comisario alzó el rostro y lo miró. Alguien gritaba a lo lejos.

-Usted es un torturador –*dijo, por decir algo.*

-Y vos un *mocoso de mierda*¹. (Bufano, 2012: 140)

Ni el comisario está convencido de que esos mocosos sean el enemigo, ni el Inglesito, de que algo se resuelva con esa ejecución, pero ambos se ven impelidos por una corriente violenta que los arrastra irremediablemente y que solo puede presagiar más fríos (muertes), en un “invierno que amenazaba con no terminar jamás” (p. 140).

Abós podría ser la bisagra: sin abandonar del todo la violencia política, poniendo como principal protagonista de su novela *Kriminal tango* a un inspector de la Policía Federal –institución hartamente cuestionada durante la dictadura militar por su participación en la represión: “¿Cuánto faltaba para que le tiraran el sambenito de la brutalidad policial?” (Abós, 2010: 33)-, pone sobre el escenario de la ciudad de Buenos Aires el gran negocio de la basura, con todo el mundo delictivo que lo soporta, frente a su espéculo: el lavado de dinero en las oficinas del centro porteño. En esta novela, la supuesta víctima (el contador asesinado) termina siendo un criminal de guante blanco, mientras el siempre victimario –o sospechado de serlo-, el policía, se descubre como un romántico músico de los arrabales, sin afán de limpiar ninguna mala reputación de la institución a la que pertenece. Asimismo, los espacios del poder y de la basura –con un notorio componente de abyección (Kristeva) en ambas partes- se mezclan perturbadoramente “en la ciudad de los Fétidos Aires” (Abós, 2010: 51).

Esta complejidad de los espacios y sujetos atenta, crudamente, contra cualquier orden impuesto desde el discurso del poder hegemónico, no porque subvierta las categorías (eso no supondría ningún cuestionamiento a las coordenadas del poder autoritario, sino su versión a viceversa), sino porque pone su claridad en permanente sospecha. El mapa se vuelve, así, borroso: “basurópolis” (Abós, 2010: 146) se extiende más allá de la zona de la Quema, en realidad, ésta “no tenía límites precisos” (Abós, 2010: 148) y sus ciudadanos “de profesión ciruja, de raza ciruja, de nacionalidad ciruja” (Abós, 2010: 147) circulan por doquier; sus zonas de conflicto se vuelven itinerantes; y la mano que traza las fronteras cambia su rostro incesantemente.

De la Quema a la Villa 21: Sergio Olguín busca, tal vez con poca esperanza, un espacio de negociación de la alteridad (Bhabha). Ni el centro del poder económico y financiero de Buenos Aires, ni la villa miseria: Lanús, el barrio de la infancia, en el conurbano bonaerense. Un lugar donde puedan encontrarse los opuestos, verse y traducir sus lenguajes.

Aunque atraído por la villa, por la facilidad e impunidad con la que puede matar y disfrutar de una prostituta adolescente, por su ardor irresistible, escapa torpemente hacia el

otro espacio, el de los negocios tan lucrativos como turbios y de la prostitución de alto nivel, para comprender que tampoco allí está su lugar, a pesar de que viva allí su familia. La respuesta debería estar en su fábrica de Lanús. Allí puede ser uno y otro: el hombre de barrio y el jefe; en ese espacio amasa la fortuna para mantener a su familia y esconde a la pequeña Daiana, la prostituta que se lleva de la villa.

Así como el inspector Muñecas, de Abós, se refugia en la música, en sus silencios creadores, Andrada, el empresario de Olguín, se evade con la belleza de imágenes tan dispares, pero a la vez tan cercanas: un magnífico cielo estrellado... los tatuajes del brazo de un cartonero que recorre con las yemas de sus dedos como se acaricia un sueño. Pero la sangre, la mugre (en todos los sentidos posibles) de la ciudad no desaparece. Ya no hay fuerza ninguna que detenga la guerra que no reconoce reglas, que avanza caótica sobre los habitantes dislocados.

Son los preludios de la ciudad apocalíptica que tan bien ficcionalizan Casullo, en *Orificio*, y Saccomanno, en *El oficinista*.

Segunda rasgadura del mapa: construir desde las ruinas

Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Walter Benjamin, IX Tesis de *Conceptos de filosofía de la historia*

Casi podríamos narrar la historia de la violencia a través de las calles de Buenos Aires: de los barrios siniestramente tranquilos y “ordenados” de la novela de Bufano, con un ocasional episodio que perturba la supuesta calma; pasando por las ya agitadas y descubiertas (sin vallados ni muros) vías de Abós y Olguín que, por momentos, avanzan o retroceden desde y hacia el basural o la villa, sin esconder el peligro que representan los sujetos que la habitan, resquebrajando el artificio de las diferencias que en otras épocas se percibían tan nítidas y ahora se vuelven sospechosas; llegando a la antesala apocalíptica de las calles que transita temerosamente el oficinista de Saccomanno; hasta culminar en la ciudad devastada de Casullo.

Sacomanno nos muestra una Buenos Aires salvaje. Prácticamente es imposible identificar bandos. Es la guerra de todos contra todos. Si las novelas anteriores cuestionaban las supuestas diferencias entre un grupo violento y otro, ésta las elimina: un clima infernal lo invade todo; la violencia y la miseria están tanto en las calles como en las casas de familia y en las oficinas:

Qué es más infierno, se pregunta. El infierno como un subsuelo de uno mismo, tal como lo imaginó hace un rato, o este que tiene delante de su nariz, la miseria, los cuerpos acurrucados en un umbral, abrigados con diarios o cobijas orinadas junto a sus únicas pertenencias contenidas en una bolsa o en un carrito del supermercado. Al menos, quien ha caído tan bajo, ya no tiene que velar

Sin embargo, paradójicamente, Orificio, el cazador violento de una ciudad violenta, termina convirtiéndose en un posible agente de recuperación de lo perdido:

Orificio se sentó en medio del círculo, dejó la Perra en el suelo y les habló más de tres horas mientras un cazador le alcanzaba el mate. Salvo al principio, las palabras fueron fluyendo como si viniesen de un sueño despierto. Les contó su historia, todas sus historias, las verdaderas y las falsas, porque en su historia estaban las imágenes de la ciudad que volvería. (Casullo, 2011: 198)

Las palabras recuperan su poder simbólico, las historias son diversas y todas valen, un poder casi onírico opera sobre la razón para reconstruir la ciudad desde las ruinas... Orificio, el agujero, puede convertirse en resquicio por el que escapar de la devastación, en ventana a otra realidad posible, el portador de la palabra reparadora.

Sacudiendo los hábitos mentales acríticos

El Inglesito, Valtierra, Muñecas, Andrada, Orificio y el oficinista... Personajes intersticiales, confusos, cuestionadores, dislocados, que imprimen un crudo derrotero por las calles porteñas, imposible de precisar, con cruces peligrosos y muchas veces insospechados. Estos son los personajes de cinco novelas que no pretenden desacreditar ni traicionar ninguna ideología, sino reflexionar sobre la complejidad de los fenómenos y sobre la construcción dogmática de los discursos.

Dos décadas después del anteriormente citado texto, en 1967, Sartre concede una entrevista a Claude Lanzmann, redactor de la revista *Le Temps Modernes*, en la que sostiene que “un intelectual [...] es aquel que es fiel a un conjunto político y social, pero no deja de discutirlo”. Más concretamente:

... un intelectual tiene un doble aspecto. Es, a la vez, un hombre que hace determinado trabajo y no puede dejar de ser ese hombre. Tiene que hacer ese trabajo porque no es en el aire que él descubre sus contradicciones. Es en el ejercicio de su profesión. Y, al mismo tiempo, denuncia estas contradicciones, a la vez, en su propia interioridad y en el exterior, porque se da cuenta de que la sociedad que lo ha construido, lo ha construido como a un monstruo. Es decir, como alguien que custodia intereses que no son los suyos. Que son opuestos a los intereses universales. En ese momento es un intelectual.

Quisiera, entonces, poner en diálogo esta afirmación, con la respuesta de Adorno que he comentado al comienzo de este trabajo y con los textos ficcionales publicados en estos últimos años por los escritores que me ocupan, para concluir que, tal vez pueda encararse esta línea estético-ideológica de la narrativa argentina como un discurso que pretende denunciar una contradicción en otros discursos políticos y sociales hegemónicos referidos a la violencia, a través de imágenes de la ciudad y sus sujetos que la habitan que cuestionan radicalmente las antinomias clásicas y que pretenden abrir un tercer espacio de reflexión, de negociación de la alteridad, de diálogo posible entre diferencias que logren construir un futuro sin violencia.

De alguna manera, el arte es el vehículo, el que cuestiona esas coordenadas de las que hablaba Adorno en “Compromiso”, el que denuncia el artificio del orden impuesto por los discursos hegemónicos hasta desnaturalizarlo y las contradicciones de una sociedad que nos construye como monstruos.

El arte asume la función de la crítica, entendida en los términos que postulaba Butler:

... la tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos —condiciones sociales, prácticas, formas de saber, poder y discurso— son buenos o malos, ensalzables o desestimables, sino poner en relieve el propio marco de evaluación. ¿Cuál es la relación del saber con el poder que hace que nuestras certezas epistemológicas sostengan un modo de estructurar el mundo que forcluye posibilidades de ordenamiento alternativas? Por supuesto, podemos pensar que necesitamos certeza ideológica para afirmar con seguridad que el mundo está y debiera estar ordenado de una determinada manera. ¿Hasta qué punto, sin embargo, tal certeza está orquestada por determinadas formas de conocimiento precisamente para forcluir la posibilidad de pensar de otra manera? (Butler, 2002: 4)

Bufano pone en escena dos personajes que siempre se plantearon como enemigos, como opuestos: un universitario de Izquierda frente a un comisario de la Policía Federal, en tiempos de dictadura.

El Inglesito lee a Clausewitz con sus compañeros, es decir, discursos sobre teoría militar: “Había llevado los libros a su casa, los había revisado minuciosamente, frase a frase, sin alcanzar el entusiasmo que advertía en sus compañeros, aunque con un sentimiento de culpa que lo acosaba (Bufano, 2012: 76). La pregunta sin respuesta surge inmediatamente: ¿cómo ser parte del movimiento sin participar de la lucha armada? ¿Cómo estar en desacuerdo con la idea de que la violencia es la única manera de enfrentar el conflicto? Hay, en efecto, un discurso dominante en la Izquierda de ese momento que plantea su necesidad y ante el cual, la palabra y las dudas del Inglesito no tienen cabida.

Asimismo, el comisario Valtierra, entrenado para reprimir y torturar, para buscar y eliminar al supuesto enemigo, carece de esa misma convicción necesaria. El discurso de las Fuerzas Armadas no dejaba lugar a duda: quienes se oponían al gobierno militar eran enemigos de la Patria. Pero Valtierra solo parece ver “mocosos” entre esos grupos de jóvenes universitarios: “tuvo ganas de regresar a épocas en que todo estaba claro, los malos eran malos y las cosas estaban en su lugar” (Bufano, 2012: 135).

El comisario intuye un orden sospechoso que no desaparece en ningún momento de la novela, al igual que el Inglesito se siente incómodo, fuera de lugar, entre sus compañeros de lucha. Ambos, en el fondo, parecen ver una patria dividida en amigos y enemigos, que no discrimina y no permite ningún discurso que no encaje en esta polaridad.

La ciudad iguala a unos y a otros con su lluvia persistente, sus inundaciones y el frío. La noche anterior a la ejecución del comisario, ninguno de los dos duerme: ni él, ni el Inglesito. Ninguno está conforme con el rol que le ha tocado, pero no son presentados por el narrador de manera ingenua. No se les quita responsabilidad, aunque en sus palabras persista un dejo de malestar y recelo frente a las explicaciones de los discursos de poder a los que cada uno responde.

La novela de Abós, por su parte, también nos presenta un policía fuera del estereotipo: “Él, Muñecas, al tocar, se sumergía en el tiempo, y a veces volvía a vivir episodios de su vida. Lloraba, también, Muñecas” (Abós, 2010: 41), dentro de una institución que no deja de ser cuestionada por ello. El inspector es una grieta, algo que no termina de formar parte.

En *Kriminal tango* también parece haber dos espacios opuestos: el centro financiero de la ciudad y la Quema, con personajes que no logran distinguirse tanto: “Y muchos años después existía el contador Levinski, ingeniero en cálculo financiero y guardián de riquezas. Sí. Y el señor Torcuato, el rey de la basura (Abós: 2010: 55). Un entramado sospechoso los une secretamente creando mundos paralelos que se entrelazan, conformando “un tejido espeso y consistente, un único y mismo cuerpo” (Abós, 2010: 315).

Esta misma especularidad que plantea Abós se puede percibir en la novela de Sergio Olguín: un empresario que nace en Lanús, que va escalando posiciones económicas y sociales con recursos un tanto sospechosos, y que termina habitando los barrios del norte de la ciudad. Cada día, la recorre de norte a sur y viceversa. Contrata servicios de prostitutas a ambos lados (en la zona alta y en la villa), así como asesina en los dos espacios. Su fábrica, esa zona intermedia, parece ser la bisagra.

Andrada es ese personaje inclasificable, intersticial, que prueba el artificio de las diferencias excluyentes. Es una suerte de símbolo, que aloja en su interior a los opuestos.

El oficinista de Saccomanno transita una ciudad en guerra, sin posibilidad de escape. La violencia lo ha inundado todo: su casa (con una familia de bestias que solo se interesan porque traiga el dinero que costee su enfermizo consumo), la calle (con mendigos, delincuentes, perros clonados y otros tipos de seres tan humanos como infernales) y la oficina (con un jefe déspota, empleados humillados permanentemente y un sistema de control despiadado que asegure que: “... los cambios muestr[e]n su verdadero objetivo: que todo siga igual” (Saccomanno, 2010: 69).

Así, la ciudad entera muestra que los diferentes modos de violencia responden al mismo *modus operandi* del poder y todo aquello que sea disruptivo debe eliminarse. El compañero del oficinista, que se atreve a leer libros prohibidos, que se permite la sensibilidad y la emotividad, que sueña y anhela un mundo diferente se confiesa ante él y logra que el autómatas, adiestrado para la obediencia y la humillación, haga lo mismo:

El compañero lo abraza. La confesión los une, le dice. Abismarse en la confesión es la esencia del alma rusa. Que no quema, lo calma. También él es reservado, dice. No le dirá a nadie lo que le contó. Abrazados, los dos lloran. Pero no lloran por la misma razón.

El oficinista llora de miedo.

Más le vale urdir pronto cómo eliminar al compañero. (Saccomanno, 2010: 103-104)

Finalmente, Orificio vive en un sótano, con luz de velas, rincones negros y de demonios. No desea recordar su nombre. Habita el barrio de los antepasados, de los espectros. Es un territorio vacío, en el año 2117, un mundo al que el Padre nunca volvió.

Un mundo post-apocalíptico que parece haber extraviado el sentido de todo, que teme a la memoria del pasado, pero que haya en un cazador despiadado -que lee durante el día un libro sagrado y que reúne a los dispersos en pos de sus historias-, la esperanza por recuperar, desde las ruinas, aquel original perdido.

Así, el discurso literario propone una configuración de espacios que viola las fronteras de los mapas de poder, que difumina los trazos, y personajes de difícil catalogación, que cuestionan las certezas y el ordenamiento de cualquier discurso hegemónico, provenga de donde sea, sacudiendo los hábitos mentales acrílicos (Williams) y visibilizando aquel lenguaje “que está generalmente bloqueado por el lenguaje dominante” (Adorno, 1962: 23), del que hablaba Adorno en “La crítica de la cultura y la sociedad”, porque queda claro que todo dogmatismo clausura la pluralidad de voces y el diálogo posible entre las mismas, es decir, anula ese tercer espacio posible que pensaba Bhabha, el que visibiliza al otro y permite la negociación de la alteridad.

Bibliografía

- ABÓS, Álvaro (2010). *Kriminal tango*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Adorno, Theodor (2003). “Compromiso”. *Notas sobre literatura*. AKal, Madrid, 393- 413.
- ADORNO, Theodor (1962). “La crítica de la cultura y la sociedad”. *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*. Barcelona, Ariel, 9-29.
- AUERBACH, Erich (1996). “La condición humana”. *Mímesis. La realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Económica, México, 265-291.
- BAJTÍN, Mijaíl (1995). “Arte y responsabilidad”. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México, 11-12.
- BHABHA, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BUFANO, Sergio (1983). *Cuentos de guerra sucia*. Bruguera, Buenos Aires.
- BUFANO, Sergio (2012). *Una bala para el comisario Valtierra*. RBA, Barcelona.
- BUTLER, Judith (2002). “¿Qué es la crítica?”. *The Political: Readings in Continental Philosophy*. Londres: Basil Blackwell, 2002. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es/print>, consultado el 4 de abril de 2017.
- CASULLO, Nicolás (2011). *Orificio*. Buenos Aires: Astier.
- FOUCAULT, Michel (2006). “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”. En *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, pp. 3-52.
- KRISTEVA, Julia (2006). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LANZMANN, Claude. *Entrevista a Jean Paul Sartre*. Dossiers Mensuel d'Information, Nº 12 (1967). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=9ILS67A_eFk, consultado el 12 de abril de 2017.
- OLGUÍN, Sergio (2010). *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets.

- SACCOMANNO, Guillermo (2010). *El oficinista*. Buenos Aires: Seix Barral.
- SAID, Edward (1993). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, trad. por Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- ZUBIETA, Ana María [comp.]. "Presentación". *Otro mapa de la violencia. Enfoques teóricos, recorridos críticos*. Eudeba, Buenos Aires, 2017, 11-29.

Nota:

¹ Las cursivas son más.

EXOTISMOS. SOBRE *EL ABSOLUTO*, DE DANIEL GUEBEL

Nancy Fernández*

Resumen:

En el presente artículo trato una historia donde las relaciones culturales entre literatura, arte, política, ciencia y religión, dan lugar a una perspectiva descentrada y paradójica, donde la identidad nacional y familiar se vuelven los disparadores más auténticos del exotismo.

Palabras clave:

EXOTISMO-LITERATURA-ARTE-CIENCIA-LENGUA

Abstract:

In this work I attempt to read a story where the cultural relations between literatura, art, politic, science and religión, seems that uncentered and paradoxical perspective, where the national and familiar identity are the authentic motives of the exotism.

Keywords:

EXOTISM-LITERATURE-ART-SCIENCE-LANGUAGE

En cierto modo, si evocar distancias promete figuraciones en torno de mundos y actores extranjeros y desplazados, las imágenes (fragmentos de espacio-tiempo cruzados y asimétricos) traman el proceso de una escritura y la historia de una filiación, donde el motivo del viaje plantea la incógnita central y diferida de la Forma, tanto como acto como posibilidad de creación. Novela de impronta artística, el texto de Guebel fabula herencias y apropiaciones, mediante figuraciones del universo que plantea su materialidad en una geometría ilimitada de puntos. Una serie de contingencias aleatorias trama las articulaciones de la acción. En parte, se trata de la búsqueda identitaria de lo nacional o en su versión más individualizada, del nombre propio. Una genealogía de artistas y hermeneutas; y una alquimia donde prima el misterio y la nomadía, cifra un punto de

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigadora en Literatura y Cultura Argentinas en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investigadora Independiente de Conicet. Recibido 13/06/17. Aprobado 26/06/17. nancy.fernandez.cabj@gmail.com.

partida para perderse, hacia el final, en laberintos estelares sin caución nominal. Pero es en la extensiva durabilidad de cada personaje donde se juega el fulgor y la eficacia no solo de una estirpe sino la versión imaginaria de una nacionalidad. Como si la nación cifrara en el mundo la potencia del universo y la creación, en base a los periplos de una lengua familiar o lejanamente conocida. Una familia que para Guebel, es la compuerta invertida del Génesis, la mitología desplazada del tiempo en reversa del mismo Big Bang. En cierto modo, el origen del nombre de los protagonistas se forja entre los destinos lejanos durante las travesías tan materiales como simbólicas; así también, esos nombres encarnan historias de linajes asumiendo sus versiones más duraderas en las motivaciones de la política y del poder, de la mística y la religión, el arte y sus diversos modos de saber. Podría decirse que la Historia es el modo sesgado y suspendido (con los vaivenes de las digresiones) para pensar una idea (y una experiencia) del tiempo. Y en ese vaivén se delinean las éticas y las estéticas que acatan un modelo de narrativa donde la cosmología es la vía láctea del origen.

La proliferación y los desvíos, la incidencia del azar, marcan los avatares de cada acontecimiento (familiar, artístico, sentimental). Afín a las delicuescencias estelares, Daniel Guebel deja ver una idea de lo nacional puntuado en su misma dilución, donde una suerte de modelo diaspórico no disuelve sino que extiende los límites esteparios de Rusia; Oriente y Occidente se vuelven así objetos macroscópicos de una cartografía monumental, donde los personajes son bisagras con los espacios de la familia y la creación. Es allí donde el Universo inscribe su ley, donde la dinámica expansiva de precursores y epígonos, lejos de inscribir itinerarios lineales que aseguren su perpetuidad, parecen regirse por el devenir que suspende lazos y herencias. Pero la narrativa de Guebel sincroniza la historia con un ritmo que se aviene a esa totalidad desmesurada, comenzando con Vladimir Deliuskin, siguiendo con la narradora femenina, nieta del último descendiente para concluir con el esquivo narrador autodenominado “yo”. Y en este sentido, son los ajustes de la cronotopía aquello que reclama todo el potencial de la técnica realista, no como concepto de representación que necesariamente debe hacerse cargo de la esfera pública; de lo que aquí se trata es más bien de un procedimiento donde cada escena en su detalle requiere igual intensidad de la mirada. Escritura de la macroscopía, el tiempo se realiza como zona de la intemperie donde la orfandad es el revés de las estancias familiares, el contrapunto donde la saga marca su trazo no en los rescoldos de la domesticidad, sino en el cielo abierto de puntos aleatorios. No es la reunión, entonces, lo que propicia el encuentro y la transmisión, porque no hay un adentro que preserve la posesión de nombre, ley o propiedad. Es la experiencia sensible del afuera, la deriva azarosa cuya pulsión ambulatoria marca el ritmo de su clave netamente exótica. Y es el epígrafe inicial, “¿Quién es Scriabin? ¿quiénes son sus antepasados? Igor Stravinsky”, la entrada que augura la primer cifra (la primer letra o el primer acorde musical), la abundancia plena de la totalidad, donde el rastro imperecedero del vacío, encuentra el máximo de eficacia. Vacío que se piensa, no como la nada sino como zona abierta, morada abismal. Decía que el realismo narrativo busca la medida de todas las cosas y su estrategia radica, en parte, en crear la ilusión de un todo puesto al alcance; entonces, el enfoque se concentra de igual modo en una piel, unos ojos, un semblante femenino cerrándose ante una mirada que se extingue, las chispas imaginarias desprendidas de unas agujas de tejer, una brizna de hierba o un falansterio. Precisión infinitesimal de la mirada detenida en las acciones y sus efectos, en la brevedad de las iluminaciones repentinas y en las reflexiones sostenidas en su abstracción. A medida que avanzamos en la lectura, no

resulta extraño que el linaje de músicos, remonte una genealogía de hacedores, donde el arte y la especulación intelectual (la música mutará, hacia el final, en la física de los astros) inician el interrogante infinito sobre la apoteótica idea de creación, cuya única salida será el olvido en el desvío del nombre: Deliuskin-Scriabin. Si se realiza una concepción en base a un criterio estético, la condición será perderse, o extraviarse en un origen perdido. Es paradójica y no contradictoria la dialéctica alusiva entre la macroscopía y la miniatura, la fragilidad de los enlaces donde los vínculos evanescentes interrumpidos parecieran custodiar simientes futuras. Decía antes que lo nacional buscaba su sello, esto es, una historia privada y por momentos recónditamente íntima, de afectos y sucesiones, que encuentran en Rusia la letra de una herencia, los fragmentos legados de las pertenencias de la tradición popular (danzas, cantos, gastronomía) o saberes ligados a la religión, el arte, las ciencias, la política y la historia. Serán entonces, los sucesos eventuales los que cobran la forma de contingencia necesaria, la incidencia de una causalidad casi invisible en su mecánica de levedad y arbitrio: es una manera de entender los rastros que Andrei Deliuskin (el hijo de Frantisek) deja en la biblioteca de Riga, sobre *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola. Sus anotaciones lo convierten en objeto de lectura febril, tanto de Lenin, como, algunos años antes lo fuera para el sacerdote jesuita Bernard Stierli, atisbos de relaciones cuyos imprevistos –imponderables- ceden paso a uno de los elementos que nuclean los avatares narrativos en la poética de Guebel: la tragedia. Bien lejos de caer en preceptivas de géneros, lo trágico (porque la neutralidad se adecuaba mejor) es un efecto iterativo que sesga la temporalidad. Lo que se repite no es un personaje (no hay escisiones); es el fundamento genial de un linaje lo que persiste en un continuo y construye el simulacro de una permanencia aquilatada en su deriva. Como un remedo del don divino, la pulsión realizadora persigue los signos en una heurística randomizada. Entonces, sin saberlo, Andrei, sus notas, provocan la muerte involuntaria sobre los tejados nocturnos de Riga (la de un asesino serial al encontrarse con Stierli en su paso clandestino). Como se ve, en *El Absoluto*, Guebel lleva la proliferación sistemática característica de su escritura, a una radicalidad que no solo empuja hacia una fuga acelerada sino que a su vez, reenvía hacia un pasado que pulsa todas las variaciones posibles de la historia. “La tragedia, ahora, es la política” sentencia Napoleón desde el epígrafe que abre el Libro 2. Y ese anticipo confirma en parte la referencia (real, entre otras tantas apócrifas) al clásico *Tratado de la composición musical* de Jean Baptiste Lully, quien además de aludir al saber universal análogo a una mente suprema, en su biografía constan las incorporaciones de lo que bautizó como “tragedias musicales”. En ese continuo hay una doble remisión. Dios y el propio bisabuelo de la narradora, Andrei, eje a partir del cual Napoleón será el personaje que procura hacer de Josefina, su conquista más renuente. Los personajes llegan a oficiar de engarces entre las sutilezas físicas y metafísicas, allí donde el amor será el motivo-núcleo que potencia los desvíos; en este sentido, para que Andrei emprenda su viaje primero (previo a incorporarse a las filas napoleónicas), antes tuvo que morir Marina Tsvetskaia, su madre sustituta y amada en la condena del silencio. Si el amor es motivo y materia que garantiza la continuidad filial, Napoleón y Lenin cruzan su relación con Rusia (uno, el conquistador foráneo que cae ante su inclemencia y el otro el revolucionario oriundo que en su exilio suizo llega a leer las notas de Andrei, al margen de los *Ejercicios Espirituales*. Se diría que los desplazamientos y separaciones que siguen a cada nacimiento, son rituales efímeros de uniones que preludian la pérdida o el abandono, cifrando de algún modo el

signo de la intemperie y su primer sentido de orfandad. Allí se inscribe la letra y el sonido casi primordial del vacío materno, cuya falta primera instala la forma de una soledad esencial: la madre de Frantisek es una ausencia, y Jenka llega a serlo para Andrei, quien pierde también a Marina, su ama de leche. De alguna manera, las ceremonias de supervivencia elaboradas por Vladimir (quien consolida su fortuna entre la sofisticación de la técnica y los rudimentos de las necesidades por el congelamiento de mamuts) y el delirio febril por la composición sinfónica en su hijo Frantisek, evocan la falta matricial no solo desde la etimología sino desde la idea sobre un sistema de uniones y separaciones cuyas correspondencias y desplazamientos restituyen la presencia de una Forma (alguna idea de esquema, de sistema, de organización original). En parte, los libros, con su dejo de culto sagrado de la palabra, afirman la larga duración de una saga ancestral. Personajes pródigos y prodigios en arrebatos insomnes, van en pos de una combinación proteica que quiere volverse pentagrama universal.

A lo largo del tiempo he podido comprobar que cada vez que me prodigo en la actividad que estoy realizando, una parte de mi huye. Ahora bien: la ausencia en un lugar es presencia en el otro. Lo que me ocurre, y esto forma parte de mi preocupación, es que la presencia en ese otro lugar no es percibida por mi como tal, lo que en conclusión me deja vacío de mi mismo. Quiero curar me de esta irrealdad (Guebel, 2016: 42).

Inicios sinfónicos de una experimentación operativamente abstracta “de naturaleza a la vez, sensible e intelectual”, afirman el rito de artefactos que exhiben tiempos en ritmos polimorfos. Si Guebel constituye a la estética y la mística en dos núcleos de su poética, no deja de reconocer cierto peligro en la identificación entre arte creador y holocausto universal. Acaso el riesgo solo consista en un pletórico engranaje de tragedias y elegías salpicadas de instantes de una felicidad tan desmesurada como efímera. Todo en un instante es la intuición que adivinan los artífices de palabras y arpegios y que la narradora despliega en toda su fundamentada extensión. Exceso y proliferación restituyen la experiencia de una totalidad sensible y conceptual. Entonces el poema sinfónico “Universo” carece de puntos fijos aunque su modelo permita advertir la construcción de ideas melódicas sobre series consecutivas. Es en esas intensidades artísticas donde se juegan pausas y sucesiones, donde se revierte el concepto mismo de familia; y aquí comienza a realizarse la genealogía al revés, un linaje como resorte de dispersión entrópica, depositaria de un legado furtivo porque el exotismo no es la concentración sino el éxodo. Como si el punto de partida consistiera en la fuerza embrionaria que produce y transfigura los objetos cósmicos, y la historia familiar fuera su pasaje activo, la metáfora fragmentaria, señala la perpetuidad en el cuenco mudable de la memoria.

El tiempo es lo que termina por cuestionar las casualidades, o, en todo caso, concluye por ceder un sentido aleatorio a la contingencia. Cuando Andrei visita Riga, comienza su orfebrería espiritual frente al libro de Loyola, lo que implica el descubrimiento que marcará cambios de rumbos en la Historia universal. El estilo de Loyola no exige tanto una interpretación religiosa como política. Dios se transforma en un instrumento de consecuencias prácticas.

“De hecho, para el fundador de la Compañía de Jesús, Dios es la máscara bajo la cual se ocultaba una política de poder”. La pregunta enquistada a lo largo del texto, ¿qué es lo que trama un destino? ¿Cuáles son sus alcances? Puede leerse como el reverso de otra cuestión, esto es, la conquista de un mundo de acuerdo a un plan crípticamente concebido. Esa es la hoja de ruta de Napoleón y de Lenin. ¿Qué es lo que teje la conexión entre la decisión y la contingencia? ¿Qué señala la co-incidencia entre las notas de Andrei (su proyecto de “hacerse” a sí mismo, a las lecturas que darán lugar a la disposición de Lenin para gestionar milicias revolucionarias? La respuesta se aventura en otra de las referencias reales titulada *¿Qué hacer?* Se trata de las heterocronías que urden la textura de los acontecimientos. Cuando hablo de conexiones, no me refiero a aquellas que funden la mecánica de causa-efecto, cuya teleología constituye la lengua matemática del enigma policial. Eso es parte del despliegue que Guebel pone en escena con *El caso Voynich*. Aquí, lo que plantea el relato es la radicalidad del misterio donde el continuo, de hechos y personajes, se suspenden en digresiones que perforan la sola posibilidad de la certidumbre. No es secreto a develar, sino la incógnita de lo incompleto, lo abierto del continuo. El interrogante donde las pistas son los indicios fallidos que desplazan la perspectiva práctica de los saberes. No en vano, la numismática, la economía, la arqueología, la filosofía y la religión, abarcan los rigores de la aspiración enciclopédica que, tal como sucede con las tramas y los desenlaces en la poética de Guebel, se disipan en la dilución o en el desvío.

En correspondencia con la amplificada versión que de sí mismo Andrei consigna para Napoleón (el parte informativo para alistarse como sabio experto en sus tropas), el tiempo, materia central de *El Absoluto*, parece transcurrir en dilaciones aquilatadas y horas desvanecidas en miríadas de segundos. Andrei no duda en presentarse como “polígrafo, filósofo, óptico y huérfano”, descripción que atañe tanto a las máximas aspiraciones iluministas (la última encarnación del homo universalis, luego del renacentista Pico della Mirandola, al decir de la narradora), como al minimalismo cósmico a que aludirá luego, el carcelero de Esau, el hijo genial de Andrei: Dios está en los detalles. Detalle que así entendido es menos el descarte de un supremo esquema trazado a largo plazo, que el relente del fulgor que contiene en sí mismo la fuerza condensada de una verdadera epifanía. Asimismo, y desde otra perspectiva, la referencia al saber y la condición elemental de su propio origen, delinea en paralelo la dialéctica entre lo público y lo privado. Al menos, así lo expone Napoleón crispado por la difusión de una carta que le envía a su hermano, incriminando más de la cuenta la intimidad de su esquiwa esposa. En parte, la textura genera una versión de lo real desde la condición aleatoria de los acontecimientos (cuya causa vertebral radica en las uniones que consolidan una historia de amor –o el amor divisible al infinito-); experiencia y enseñanza aprehendida en el lenguaje críptico de las decisiones, aparentemente fútiles en su fundamento y definitivas en sus efectos. De hecho, es tan arbitrario el embarque de Andrei como el proyecto conquistador de Napoleón, donde la hiperbólica dimensión de este, consagrado a la recuperación amorosa de Josefina, coincide con Deliuskin y descendientes, en la pregunta por el objeto de las creencias colectivas, en la pregunta por la sustancia posible que mantiene unida a las masas; en definitiva, ambos parecen interrogar el espacio que media entre acto y posibilidad de concebir un proyecto magno y llevarlo a la práctica con la consecuencia de la asunción general de las multitudes. Lenin pasa por el monasterio jesuita (cuya versión ya ha sido edita por Guebel como uno de los relatos de *Los padres de Sherezade*), Napoleón y su

navío almirante llamado –significativamente- “L’ Orient” emprenden decodificaciones con su séquito de sabios y entre medio de jeroglíficos y piedras Rosetta –alquimia inaugural que leímos en *La perla del emperador* de Guebel-, mantiene una deliberación personalizada con Andrei en torno a las causas y consecuencias del liderazgo de Moisés hacia Tierra Prometida. El carcelero de Esau, luego del atentado austro-húngaro que lo involucra, imparte resueltas lecciones monoteístas que al recobrar su fuerza, Esau desplaza hacia el lado de la política y la revolución. Como es frecuente en Guebel, el humor es el elemento que corta el espesor de los planteos, adelgazándolos hasta el olvido o el paroxismo del delirio: las pirámides egipcias superponen los mecanismos de su construcción con pirámides humanas (ramo simétrico de muertos en vida, rémoras de los antiguos arneses montados por Vladimir), la indagatoria paranoica hacia la conducta de Josefina promueve el espionaje camuflado en una momia viva que expira por asfixia desesperada, en la oscuridad de un sarcófago olvidado. Sin embargo, el algoritmo de la forma, manifiesta, en gran medida, como fábula sentimental, es la paciente deconstrucción de la antigua prevalencia escolástica. La historia que cuenta Guebel es también la fábula de levedad intransitiva, durable en la ejecución del método (la forma), desvanecida en la instancia final del resultado. Si el tiempo tiene sus aristas espiraladas, lo que supone series de anversos y reversos en los modos de enfocar cada objeto de debate, las perspectivas abren sus fundamentos; así sucede con la revolución que el carcelero prusiano toma como punto de disquisición. Revolución o atentado contra órdenes de una estabilidad encargada de administrar –coartar- el deseo de masas, luego del golpe al archiduque, en la cárcel y los siguientes intentos de fuga, llevan a fraguar a la Revolución, vía religiosa, el lugar promisorio de la utopía o mejor, el sitio imaginario como el mejor de los mundos posibles. Cada rostro - y cada nombre- es la máscara debajo de otra. En el lento (o puntualmente veloz) instante que materializa el proceso de la secularización occidental, se construye la vía de aproximaciones, apropiaciones y traducciones parciales de Oriente desde Rusia y Egipto. Por ello es el tiempo de la Historia –de la modernidad,- lo que va de una disquisición religiosa a una visión de la política laica, de la revelación inefable (los Ejercicios Espirituales de Loyola por parte de Andrei, pasando por las tablas de Moises reeditadas por las visitas ecuménicas de Napoleón en calidad de dios secular, hasta las discusiones entre Groiselliere y Lenin en Lovaina sobre San Pablo, las especulaciones ideológicas y culturales derivan en una idea de control y dirección mediante la organización sistemática de la práctica de conducción. Lenin concluye su estadía en el monasterio luego de nueve meses para dar a luz el nuevo sujeto histórico del proletariado. Hay un tono común entre el jesuita de Lovaina y el prusiano, y es la distancia calculada de un pensamiento abstracto y conceptual, para medir los efectos contiguos entre teoría y práctica.

¡Una verdadera revolución! ¡un verdadero teatro del pueblo! ¡En vez de emplear a unos pocos especialistas carísimos, multiplicaremos los gastos, no por costo aristocrático sino por cantidad democrática, volviendo actores a cientos, miles...a todo el populacho! Podemos empezar practicando aquí, quiero decir en la prisión, haciendo pruebas en nuestro microcosmos para evaluar la mecánica de funcionamiento. (Guebel, 2016: 301)

Pareciera tratarse de una experimentación (cultural, práctica, científica, artística, política y económica) donde el arco de lo posible extremara la tensión de sus alternativas en un único acontecimiento que, libre de la serialidad de lo idéntico, concluye, sin embargo, como efecto que contiene la potencia de una múltiple realización. Lo cual tampoco evita el doble enfoque, central en el texto, de lo religioso y científico acerca del origen y composición cósmica. En cierto modo, los diversos saberes ponen a prueba los alcances de la proliferación, allí donde cada esquema es una partícula que contiene el todo, el pliegue continuo de una versión posible del mundo. Y la pregunta por la especificidad de cada plano, quizá obtenga su respuesta en los funcionamientos concretos de cada diseño formal. Así lo muestra la dialéctica carcelero-cárcel-prisionero, organización trasladada a la de poder-oposición, allí donde las figuraciones tienden a preservarse en la fuerza resistente en el tiempo mientras que lo nuevo vacila en insistencias fallidas condenadas a la extinción. En cierto sentido, ese es el ideal que procura Esau, cuando entiende que su tarea consiste en abocarse al más alto grado del ideal político, tarea propia, en su diversidad, de la especie humana. Lo idéntico y la diversidad, repetición y desplazamiento donde el pliegue de la creación, de figuraciones y modelos teórico-prácticos, perpetúan su eficacia en diseños finitos, cuya construcción paradójica, decía, incide en un sistema articulaciones reticulares, de proliferaciones y condensaciones. Porque el diseño virtual del análisis contemplado por el director y prisionero, contemplan la máquina del poder trasvasado en los modelos del control-oposición, control-revolución, y el panóptico carcelario. Las opciones a tomar, las medidas a aplicar, asumen su materialidad de espacio y tiempo. Y por ello resulta lógico que hasta las fugas de Esau estén previstas por sus captores como trampas calculadas contra la indeterminación de su libre acción. Una suerte de libre albedrío cuyas consecuencias no son del todo previstas ni por el protagonista ni por los obstáculos que se le interponen. Esau, pasará la noche con una mujer y tendrá dos hijos, gemelos, a quienes no llega a conocer. De manera tal que lo ingobernable de algún designio, o alguna potencia suprema e inconcebible, permite la continuación de la suspendida progeie.

La totalidad de alternativas a que me refería, repara en la repetición que transfigura lo posible en la manifestación variable de lo real. Por eso, el proceso de secularización incluye en el repertorio de sus combinaciones al capitalismo, cuya mónada de representación simplificada es, precisamente, el sistema carcelario. Una nueva paradoja de la modernidad que especula, mediante el argumento sofista del director, en que la multiplicación de lo idéntico es el sustento comunitario destinado a combatir la supervivencia de lo único.

En esta historia donde el universo parece materializar su designio en cada molécula, lo insondable de su teleología, afianza la paradoja (lo visible y el misterio, lo individual, lo colectivo, la linealidad y el desvío), en cada una de las realizaciones que atañen al hombre y al mundo. Así, la identidad, como archivo genético de la memoria familiar, pone a prueba su fundamento genealógico, en la temporalidad desplazada del retorno. Entonces obra el accidente como espejo refractario de lo previsible, allí donde ya no es posible distinguir quimera o determinación. De cualquier modo el efecto acontece como extrañamiento, extranjería u otredad. Por ello, el fundamento de la filiación artística arroja su simiente potenciada en la diseminación. Se trata de la historia que Guebel imagina en el punto culminante de su inflexión, tensando la fuerza disruptiva del amor –la mujer fiel a su esperanza sin promesa- y la violencia –la huída (las de Esau y la mujer encinta), la soledad extrema, la prisión, la persecución, cuya radicalidad hace pensar en un sentido donde la

lógica cumple el vaticinio de un sacrificio sin testamento. La fábula de un acervo sin tutores ni herederos o mejor, la errancia de una génesis donde lo trágico se disuelve en su ausencia y en su devenir. Sin embargo, decía, la genealogía no solo subsiste sino que se refuerza en su bifurcación, en una serie temporal que Guebel manobra con la aceleración de sucesos, donde el desplazamiento hacia adelante no anula el motivo trágico. Entre esas opciones, la resultante es la madre que resiste las inclemencias de la fortuna aún con la pérdida de uno de sus pequeños hijos. Trenes, milicias, un vacío y la desaparición de Alexander. Sebastián abraza a su madre y en su locura la convence de un contacto que mantiene con su hermano Como si el elemento “trágico” consistiera no en el desenlace sino en la misma deriva. Y en algún momento, en un barco con destino en Buenos Aires, cambian los “cielos plateados de la tundra” para zanjar la bifurcación patronímica: en Argentina la lengua pone su acento en la alteridad, cuando el malentendido improvisa una traducción fónica. El apellido Deliuskin se pierde en la distancia fonética del indocumentado. Y aquí es donde Guebel tensiona los extremos de la contigüidad entre el humor y la fatalidad, como materia verbal vuelta amalgama sonora que cambia definitivamente la identidad original. En su auténtica improvisación en lo que respecta a cuestiones jurídicas, los argentinos mezclan confusión y desidia. Así, el arribo impensado del niño a esta “llanura del chiste” (sic Osvaldo Lamborghini) donde la separación en sílabas –De-lius-kin, es registrada como Scriabin, marcan un paso efímero por las orillas porteñas. Cuando decía que la extensión narrativa es necesaria para condensar y expandir un pensamiento sobre el tiempo, la novela sigue la aventura llevando a Alexander a trasvasar la guerra ruso- japonesa cuando es rescatado de las aguas para que, de vuelta en Rusia y en plena juventud, acceda a un encuentro casual y propiciatorio con el magisterio oracular de Madame Blavatsky. Pero el tiempo coagula además un repertorio de valores, creencias, fábulas y sentimientos, en parte colectivos, en parte íntimos. Entre las ficciones científicas que forman el intelecto de Alexander, la geometría divina, el fuego luciferino, las premisas pitagóricas sobre la música de las esferas, marcan el rumbo de su trayecto; entonces, Scriabin funde en un sueño el terror profético de un doble final: el de la dinastía Romanov y el de la familia que él mismo formó. Y ante lo que interpreta como un signo funesto, abandona el hogar para no volver atrás. Si los imaginarios de lo nacional y la familia construyen su relato atento a una prescripción homogeneizante y estabilizadora, Alexander Scriabin es la muestra renuente de un descentramiento sostenido entre pérdidas y ausencias. Menos la gema secreta atesorada entre las manos masculinas del linaje, cuyo pase de magia preserva el acorde último de la melodía celestial.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriansen, Brigitte y Maier, Gonzalo (Eds.) (2016) *Todos los mundos posibles. Una geografía de Daniel Guebel*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Guebel, Daniel (2016) *El Absoluto*. Random House, Buenos Aires.

Artículos de temática libre

LA JERGA ADOLESCENTE DE TRES COLEGIOS DE LA ZONA DE PUNTARENAS, COSTA RICA: CARACTERÍSTICAS Y EJEMPLOS

Jonnathan Salas Alvarado⁶

Resumen

La lengua es un elemento vivo en tanto existan hablantes que la utilicen. Los y las hablantes son quienes la crean, la modifican y la ponen en desuso cuando lo consideran necesario. En muchos casos, existen términos y palabras que son efímeros, otros, a su vez, se quedan formando parte del léxico de una comunidad lingüística determinada. El lenguaje adolescente es quizás el más efímero de todos, el mismo, es preciso, útil y fugaz para quienes hacen uso de él. Esa variante léxica es tan particular que se ha clasificado dentro de la categoría de jerga. La jerga adolescente posee características específicas que la hacen diferenciarse de cualquier otra forma lingüística. La presente investigación presenta las características de la jerga juvenil de los y las estudiantes de undécimo año del Liceo Emiliano Odio Madrigal, el Colegio Laboratorio del CUP y el Colegio Técnico Profesional de Esparza. Este es el resultado de un proyecto de investigación realizado durante el año 2015. Este proyecto recolecta ejemplos de jerga adolescente, analiza la información y la clasifica para obtener las características principales de esta, cada característica está ilustrada con una serie de ejemplos brindados por los y las participantes del estudio.

Palabras clave: JERGA. ADOLESCENTES. PUNTARENAS. EJEMPLOS. LÉXICO.

Abstract

Language is a living element as long as there are speakers who use it. The speakers are the ones who create it, modify it and stop using it when they consider it is necessary. In many cases, there are terms and words that are ephemeral, others, on the other side, remain as part of the lexicon of a determined linguistic community. Teenagers' language is perhaps the most ephemeral of all, it is necessary, useful and fleeting for those who use it. That lexical variant is so particular that has been classified under the category of jargon. Teenager's jargon has specific characteristics that make it stand out from any other linguistic form. This research presents the characteristics of youth jargon of eleventh grade students from Liceo Emiliano Odio Madrigal, Colegio Laboratorio del CUP and Colegio Técnico Profesional de Esparza. This is the result of a research project conducted during 2015, this project collects examples of teen jargon, analyzes the information and classifies it to obtain the main characteristics of this, and each feature is illustrated with a number of examples provided by the participants of the study.

Key words: JARGON. TEENAGERS. PUNTARENAS. EXAMPLES. LEXICON.

⁶Máster en Ciencias de la Educación con Énfasis en la Enseñanza del Inglés. Profesor e investigador en la Sede del Pacífico de la Universidad de Costa Rica. Profesor de Inglés en el Colegio Laboratorio del CUP. josa325@hotmail.com. Recibido 5/10/2016. Evaluado 1/03 /2017.

I. Introducción

Los años de colegio son quizás una de las etapas del desarrollo humano más importantes. Es durante este tiempo cuando el hombre y la mujer realizan su transición de la infancia a la adultez. Durante este proceso, el ser humano logra en gran medida definir su personalidad y características, las mismas que llevará a su etapa adulta para forjarse día a día dentro de su grupo social. Según la UNICEF (2002), esta es una de las fases más fascinantes de la vida, pero a la vez la misma también una de las más complejas. Esta es una época, de acuerdo con el artículo “Adolescencia una etapa fundamental”, la gente joven asume responsabilidades e inicia a experimentar lo que es la independencia, por ende, los jóvenes se encuentran en búsqueda de su identidad e inician la puesta en práctica de un conjunto de valores aprendidos en la infancia, habilidades que sin duda les permitirán convertirse en adultos atentos y respetuosos.

En esta etapa de la vida, todo se mueve muy rápidamente y, por supuesto, el lenguaje no es la excepción. El lenguaje como medio de expresión inmediato, ya sea oral o escrito, es un elemento fundamental para los jóvenes. De hecho, según lo apunta Velásquez (2007), una de las facultades más importantes que caracterizan a los seres humanos es el lenguaje. Este le permite al individuo interactuar en su medio. Los adolescentes, según señala este autor, se encuentran en el proceso de consolidación de su identidad personal y social. El lenguaje es fundamental ya que es este el que les permite elaborarla. Los jóvenes, mediante su propio lenguaje, crean su propia identidad social y esta, a su vez, la usan para interactuar con sus grupos de pares y los demás usuarios de la lengua. Ellos, los jóvenes, manifiestan sus deseos, ideas, necesidades y frustraciones de muchas maneras, ya sea de forma oral, o a través de los medios tecnológicos.

A su vez, el lenguaje oral es sumamente importante para esta población, este les sirve como el método más eficaz e inmediato para comunicarse cuando la cercanía y el ambiente se los permite. En muchas ocasiones el léxico une a los jóvenes, les da un sentido de pertenencia a grupos de pares. El mismo que nace en respuesta a su rebeldía y rechazo hacia la imposición del mundo de los adultos. Ramírez (2009) establece que los jóvenes, generalmente, tienden a rechazar la forma de vida de los adultos, muy particularmente los valores de estos. Esta actitud se refleja en aspectos tales como el lenguaje propio que los distingue de otros grupos sociales. Cuando los jóvenes logran una cohesión de grupo, estos logran una mayor identificación con los individuos que integran una determinada comunidad lingüística. Sin embargo, como todo es tan rápido y cambiante en el universo adolescente, el lenguaje se ve afectado y muchas palabras o frases son constantemente modificadas o sustituidas por otras. Esta situación de constante cambio hace que los adultos que se encuentran alrededor de los muchachos, llámese padres de familia, profesores, hermanos mayores y demás, en muchas ocasiones pierdan el hilo de las conversaciones adolescentes.

Es en este punto en donde el término jerga viene a cobrar relevancia. La jerga, según la define el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su vigésima segunda edición es un lenguaje especial y familiar que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios, como los toreros, los estudiantes, etc. Según lo establece Hoyos (1981), la jerga es claramente utilizada para diferenciar ciertos sectores de individuos de otros. Esta lengua secreta que es únicamente conocida por una cantidad

determinada de individuos es también utilizada para señalar los límites entre diferentes grupos.

La jerga juvenil está compuesta por las frases y palabras que son parte del léxico de los y las jóvenes en edad de colegio. En la misma versión de este diccionario es posible encontrar que palabra se define como el segmento del discurso unificado habitualmente por el acento, el significado y pausas potenciales inicial y final y de igual forma, y que una frase es a su vez un conjunto de palabras que basta para formar sentido, especialmente cuando no llega a constituir oración.

Este estudio pretende describir y analizar la jerga de los jóvenes de undécimo año del Liceo Emiliano Odio Madrigal, el Colegio Técnico Profesional de Esparza y del Colegio Laboratorio del CUP. El primero es un colegio relativamente nuevo ubicado en el cantón de Esparza. El segundo es un colegio muy nuevo que se ubica en una zona rural del cantón de Esparza y cuya población mayoritariamente pertenece a zonas igualmente rurales. El último es un colegio privado que cuenta con más de 25 años de trayectoria en el cantón.

II. Antecedentes del estudio.

En torno a este tema, se han realizado varios estudios, tal es el caso del de la Alemana Tanja Zimmer, quien en su artículo “El Lenguaje Estudiantil de Costa Rica: El Disfemismo Como Medio de Identificación”, trabaja analizando el uso que hacen jóvenes costarricenses en edad universitaria de los disfemismos. Según Zimmer (2004), todos los idiomas son caracterizados por su heterogeneidad. En este caso, cada uno de ellos tiene diversos subsistemas tales como dialectos, variedades grupales, registros y variedades lingüísticas relacionadas a la clase social de los hablantes. En el caso del lenguaje juvenil, se puede estudiar en relación a las dimensiones diastráticas de la lengua sin dejar de lado los componentes relacionados a la dimensión diafásica. En este caso estamos considerando el habla de un grupo específico que ocurre en situaciones muy particulares.

Por otro lado, se puede mencionar el trabajo de Argiro Velásquez Pérez (2007) quien en su estudio titulado “Lenguaje e Identidad en los Adolescentes de Hoy”, recorre la relación e importancia que existe entre los términos lengua e identidad durante la adolescencia. Por su parte, Neldys Ramírez Vásquez en su artículo “Aspectos semánticos en la jerga estudiantil universitaria, Sede de Guanacaste” publicado en el año 2009, hace un estudio de carácter sociolingüístico sobre el léxico de los estudiantes de la sede de Guanacaste de la Universidad de Costa Rica, en el cual se analizan aspectos de carácter semántico tales como los eufemismos, disfemismos, humorismo, antífrasis, sinonimias y meteorización, con la idea de tener un panorama más claro acerca de la comunidad lingüística que se estudia. Finalmente, uno de los estudios más interesante alrededor de este tema lo hace Gabriela Ríos González en el 2010 quien para su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca, España realiza un estudio que titula: “Características del lenguaje de los jóvenes costarricenses desde la disponibilidad léxica”. Esta investigación la lleva a cabo en colegios públicos y privados de zonas tanto urbanas como rurales de todo el país en donde encuentra las variantes léxicas que son utilizadas por jóvenes de diversos contextos, de hecho, toma como parte de este estudio a un grupo de estudiantes del Liceo Diurno José Martí y a otro del Colegio Laboratorio del CUP, ambos de la provincia de Puntarenas.

A nivel más local, en el área de Puntarenas, según lo investigado hasta el momento, no se encuentran estudios de este tipo, la única mención que se hace es la realizada por Ríos en su tesis doctoral, pero no se da especial relevancia a ninguna área en específico, simplemente se divide en población rural y urbana. Por tanto, existe una falencia de material investigativo en relación a estos aspectos lingüísticos en la ciudad de Puntarenas.

III. Marco teórico

A. Definición de Lengua

Velázquez (2007), considera que el lenguaje distingue al género humano, este es

un dispositivo básico para el pensamiento, el conocimiento, la imaginación, la construcción e interacción con la realidad; le permite al individuo interactuar con el medio, planear su acción, trabajar en equipo, ser nombrado por otros asignándole una identidad, y a su vez asumirla, modificarla y ponerle su sello personal. (p.85).

En otras palabras, estamos refiriéndonos a un fenómeno o más bien a una característica propia del ser humano, un aspecto vital que hace que logremos ser y crecer en sociedad, el medio de expresión por excelencia.

Pinzón (2005), desde un punto de vista biológico y fisiológico, establece que el lenguaje como tal no es necesariamente una herramienta que se pueda adquirir, es más bien “una capacidad connatural a la evolución física y fisiológica de los seres humanos” (p.12), esta capacidad, señala la autora, se desarrolla conforme los órganos y los procesos mentales y de articulación logran adaptarse a funciones que no poseían anteriormente. Desde el punto de vista de los procesos mentales, la misma autora señala que estos están fundamentados en “la capacidad para crear y representar el mundo por medio de formar simbólicas, que permiten reflejar las operaciones de abstracción y reelaboración de objetos, fenómenos y situaciones” (p.85). El lenguaje al ser capaz de realizar todos estos procesos hace que el pensamiento sea posible creando con ello símbolos, signos, significantes y significados. Es el lenguaje la característica por excelencia que va a diferenciar a los seres humanos de los otros seres vivos.

El lenguaje humano se distingue por una serie de características entre las cuales destacan la arbitrariedad, el desplazamiento, la dualidad, la productividad, la transmisión cultural, entre otras. Dichas características lo distinguen de cualquier otra manifestación o intento de comunicación. Por ejemplo, dentro del lenguaje animal dichas características se encuentran ausentes y son ellas las que hacen que exista una gran diferencia entre ambos casos al punto mismo en el que algunos estudiosos consideran que los animales no tienen un lenguaje como tal.

De acuerdo con Velázquez (2007), el lenguaje cumple diversas funciones entre las que destacan la función psicológica que le ayuda al ser humano a identificarse a sí mismo y a su entorno lo cual le va a permitir un adecuado desenvolvimiento a nivel social. El lenguaje se entiende “como la herramienta fundamental en la construcción de espacios sociales, a partir de los cuales los sujetos comparten intereses, necesidades y motivaciones,

que les permiten comunicar percepciones sobre su entorno de manera lógica” (Pinzón, 2005, p.13).

Por su parte, Reina (2008) establece que el lenguaje, tiene como objetivo principal “asegurar la comunicación de las ideas, deseos y emociones en el interior del grupo” (p.29), y con ello cumple una doble función: comunicativa y de representación. Además de ello, continúa la autora, es un instrumento socializador que ayuda al desarrollo de la personalidad. El lenguaje, señala la autora es “mucho más que un instrumento de comunicación, pues es determinante en la forma en que construimos y apreciamos el mundo en el que vivimos” (Reina, 2008, p.18), el lenguaje es entonces un elemento clave en el desarrollo humano.

B. Aspectos del lenguaje

Tal y como se definió ya, el lenguaje es una capacidad humana que nos permite comunicarnos y expresar nuestras ideas y pensamientos a otros. En lenguaje está además en constante movimiento, creación y reestructuración. Afirmando este punto se puede citar a Reina (2008) quien considera que la lengua es “una de las herramientas más importantes para la comunicación, pues es por medio de ella que el ser humano manifiesta y expresa sus pensamientos, sentimientos y todo lo referente a la forma comunicativa del ser humano” (p.13)

Como parte de estos procesos de cambio y reestructuración es importante considerar además el hecho de que no todos los hablantes de una misma variedad lingüística van a hablarla de la misma forma. Existen muchas diferencias, estas crean lo que se conoce como comunidades lingüísticas. De hecho, hay varios fenómenos que es necesario definir previo a adentrarnos en el tema central de esta sección.

Desde un punto de vista científico es necesario decir que la sociolingüística es la rama de la lingüística que se encarga de comprender y estudiar los aspectos sociales cuando se emplea el lenguaje. Esta disciplina de acuerdo con Yule (2010), es una área de investigación extensa que se ha desarrollado a través de la interacción de la lingüística con otras disciplinas académicas, tiene una fuerte conexión con la antropología mediante los estudios de lengua y cultura y con la sociología mediante la investigación del papel que juega la lengua en la organización de grupos e instituciones sociales. A su vez, la sociolingüística también se encuentra relacionada a la psicología social, particularmente en relación al cómo se perciben y expresan actitudes lingüísticas. Esta disciplina además se interesa por las variaciones lingüísticas. Dentro de esas variaciones surgen varios conceptos entre los que destacan el lenguaje, habla, el dialecto, el registro, la jerga, entre otros.

B.1 Lenguaje y habla

Saussure (1916) define al habla como un producto social de la facultad del lenguaje y como un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por un cuerpo social que permite el ejercicio de esta facultad en cada individuo. La lengua, por otra parte, según el autor, es un todo en sí y un principio de clasificación. Es más una facultad que se nos ha dado naturalmente, es adquirida y que convencionalmente debería estar subordinada al instinto natural

La lengua y el habla, según el autor, poseen un carácter social e individual respectivamente. La lengua no es un producto del hablante, es un producto que el individuo registra pasivamente, no supone jamás la premeditación ni la reflexión. El habla, por el contrario, afirma Saussure (1916), es un acto individual de voluntad y de inteligencia dentro del cual conviene distinguir las combinaciones que usa el hablante y el mecanismo psico-físico que le permite exteriorizar esas combinaciones. En otras palabras, el lenguaje es un código, es un fenómeno compartido, una característica común a los individuos que comparten un código lingüístico; el habla, por su parte, es el mensaje, lo que se transmite. Podemos decir además que el lenguaje es la competencia lingüística en tanto que el habla es la ejecución de la misma.

B.2 Dialecto.

Según Reina (2008), citando a Montes (1995), el dialecto es básicamente una variación de la lengua causada por diferentes razones entre las cuales destacan las diferencias sociales, el ambiente, entre otras. Posee características propias de ciertos grupos distinguidos en su mayoría por una diferencia léxica. El dialecto, considera Reina (2008), es entonces una variación de una lengua expresada en un grupo determinado de hablantes de esa lengua y es capaz de identificarse mediante vocabulario específico.

El dialecto, continúa la autora, está caracterizado por “delimitar rasgos lingüísticos y sociales más perceptibles de cierta comunidad, lo cual permite que ésta pueda usarlo como medio para identificar a los individuos por su procedencia dialectal” (p.18).

B.3 Registro

Según Yule (2010) este es una forma convencional de usar la lengua en un contexto específico que bien puede ser situacional (en la iglesia), ocupacional (entre abogados) o temático (hablar acerca del lenguaje). El autor considera además que es posible reconocer características que ocurren en registros específicos tales como el religioso, el legal, el educativo, entre otros. Hablamos entonces de la capacidad que tienen los hablantes de modificar el lenguaje que utilizan dependiendo del contexto en el que se encuentren inmersos.

B.4 Argot

Reina (2008), citando a Diez (1981), define al argot como “un medio del que se sirve el grupo para mantener su cohesión interna y señalar su diferencia con respecto a los demás. De ahí las funciones de aislamiento social, defensa, carácter secreto o críptico” (p.24). Es sin duda un código social al cual un grupo delimitado de individuos puede integrarse e interactuar mediante la variación lingüística.

Reina (2008) establece una serie de factores que caracterizan al argot, por ejemplo, este se da en un grupo social marginado, además de esto, el mismo está condicionado por factores de carácter extralingüístico tales como la posición social y el contenido del lenguaje. Otro aspecto destacado es la intencionalidad del hablante, “es posible afirmar que el argot es aquel lenguaje connotativo de un grupo o clase social que funcionan no sólo como significante del grupo, sino como identificador o delimitador de éste” (Reina, 2008, p.28). En otras palabras, es un aspecto muy propio del grupo que hace uso de él y que, por tanto, lo mantiene al margen y delimita en mucho a quienes no pertenecen a este en lo

referente a la obtención de información. “La comunidad que utiliza el argot como medio de expresión, adquiere el papel antagónico frente a la sociedad, pues éste no sólo usa incorrectamente el lenguaje, sino también su desempeño en la sociedad no es bien visto” (Reina, 2008, p.28).

Otros aspectos que señala Reina (2008) con respecto al argot son por ejemplo el hecho de que el mismo se caracteriza por poseer una amplia creación léxica y que la misma surge mediante “valores, actitudes, defectos y préstamos léxicos de otras lenguas” (p.29).

B.5 Jerga

La jerga, según Yule (2010) es parte de las características del registro y este es básicamente el vocabulario especial y técnico asociado a un área específica de trabajo o interés. En términos sociales, continúa el autor, la jerga ayuda a crear y mantener conexiones entre aquellos que se ven a sí mismos como “propios” y de cierta forma excluye a los “extraños”. Dicho de otra forma, estamos hablando de vocabulario, estructuras o léxico específico, un código, propio a un grupo que lo adopta y utiliza creando así un vínculo entre los usuarios y que además posee un poder excluyente que no incluye a quienes desconocen este código.

Reina (2008) por su parte y citando a Sanmartín (1998), entiende a la jerga como “un lenguaje sectorial, la cual se centra en la innovación léxica, la cual está en función de los oficios o actividades específicas” (p.30). Además de ello es importante mencionar el hecho de que Sanmartín (1998) hace una clara diferencia entre dos tipos específicos de jerga: la jerga de los profesionales artesanales y la del lenguaje utilizado por ciertas actividades, siendo la primera referente a los campos laborales específicos y la segunda a situaciones o actividades específicas como por ejemplo la pesca.

De acuerdo a Chang y Guadalupe (2013), las jergas de ciertos grupos se crean respondiendo a motivos de tipo profesional y social. En el caso de los motivos sociales las autoras consideran que algunos grupos ven necesario poseer cierto léxico que es poco común dentro de su lengua de trabajo, tal es el caso del gremio de la medicina. En cuanto a los motivos sociales, el uso de jergas puede responder a la necesidad de no ser entendido por otras personas y simplemente con la intención de ser diferentes como es el caso de los grupos de adolescentes.

Algo importante que también mencionan Chang y Guadalupe (2013) es el hecho de que “la jerga no es una variante geográfica de una lengua y tiene una extensión menor, convirtiéndose a menudo en subramas del dialecto de una lengua” (p.6). Los términos de la lengua jergal, amplían las autoras, son temporales y poseen ciertas características. Por ejemplo, el vocabulario que se utiliza es únicamente conocido por el grupo que lo generó, en ciertos casos ese vocabulario se cambia rápidamente para evitar que personas externas al grupo de cohesión logren comprenderlo. En las jergas de tipo juvenil es común encontrar palabras nuevas, extranjerismos, entre otros.

La jerga, continúa Reina (2008), posee varias funciones entre las que destacan el hecho de aportar rasgos al idioma que lo hacen diferente impidiendo con ello la comprensión del lenguaje por personas ajenas al grupo social que lo utiliza. La jerga además está expuesta al cambio. Finalmente, menciona la autora, la creación de la jerga se da mediante un claro rechazo hacia la sociedad por parte de un grupo específico que crea su propio lenguaje como una señal de clara oposición.

Por otra parte, los términos jerga y argot pueden llegar a confundirse, ante esto, Reina (2008) establece que la jerga está más relacionada a “la creación léxica de un grupo social específico, en el cual se incluyen varios elementos lingüísticos y sociales para darle forma a esta modalidad de habla” (p.33), contrario al argot que tiene una finalidad de exclusión y posee un carácter más críptico.

B.6 El Tabú lingüístico

Hernes (2011) citando a Varo y Linares (2004) menciona que el tabú lingüístico es “aquella palabra que evitada por el hablante porque designa una realidad desagradable o de carácter sagrado” (p.24). En nuestra cultura, señala la autora, existen muchos temas tabú entre los que se destaca el sexo, la religión, la muerte, entre otras.

Hernes (2011) además señala que “La interpretación y el uso de las palabras tabúes varían de una persona a otra, de una región o un país a otro” (p.24) y además de ello median otros factores relevantes tales como la cultura, la religión, la edad, el sexo y la clase social.

C. El lenguaje juvenil

Zimmer (2004) establece que “todos los idiomas se caracterizan por su heterogeneidad. Cada uno tiene diversos subsistemas, o sea dialectos, variedades grupales, diversos registros o variedades según las clases sociales” (p.162). El lenguaje al ser un fenómeno dinámico y cambiante tiende a variar en muchos aspectos. Existe una gran cantidad de factores que hacen que este se modifique, uno de ellos es la edad. El ser humano cambia con el paso de los años de tal forma que los intereses y pensamientos de un niño van a ser muy diferentes a los de un joven y estos, a su vez, van a diferir en relación a los de una persona adulta y más aún de los de una persona adulta mayor. Y si tenemos que los intereses y los pensamientos pueden variar con mayor razón lo va a hacer el lenguaje.

El Centro de Estudios de la Opinión Ciudadana (CEOC) de la Universidad de Talca, Chile, considera que el lenguaje juvenil es básicamente un conjunto de fenómenos lingüísticos en su mayoría de carácter léxico, estos “caracterizan la manera de hablar de amplios sectores de la juventud, con vistas a manifestar la solidaridad de edad y grupo. Es decir, tratan de diferenciarse empleando sus propios códigos, vocablos y expresiones.” (CEOC, 2012, p.3).

Por su parte, Herrero (2002) citado en Hernes (2011) considera que el lenguaje juvenil es “un conjunto de rasgos lingüísticos presentes en las manifestaciones lingüísticas de los jóvenes, producidas de forma oral, (o por escrito, como reflejo de lo oral), en situaciones coloquiales informales” (p.21). Es entonces algo muy propio de este grupo etario y es utilizado en todos los contextos en los que ellos se encuentren presentes. Para Zimmermann (2002), a quien cita Boyer (2013) por ejemplo, es importante considerar que el lenguaje juvenil es una reproducción de eventos orales y cuando ocurren manifestaciones de corte escrito en este tipo de lenguaje se debe a un reflejo de la interacción tales como los mensajes de texto y las conversaciones vía Internet.

Boyer (2013) por otra parte, considera que “el habla de los jóvenes puede ser entendida como sociolecto en la medida en que constituye un conjunto de rasgos lingüísticos propios a un grupo de individuos pertenecientes a una categoría de edad” (p.20). Además de esto, cita a Herrero (2002) quien establece que el habla juvenil es “una

variedad social de la lengua, un sociolecto, en el cual se ha dado prominencia al factor edad sobre los otros posibles factores de variación: sexo, nivel cultural, clase social, grupos específicos” (p.20), de tal forma, el lenguaje juvenil que además es muy particular va a contar con otro tipo de variantes que en algunos casos son muy marcadas.

Boyer (2013) asegura que el lenguaje juvenil es definido por muchos autores como jerga, argot o slang ya que el mismo es un lenguaje específico que pertenece a un grupo de edades específico que incluso se puede considerar “una práctica social particular” (p.22). El hecho acá es que estamos hablando de una variante léxica que tiende en la mayoría de los casos a ser informal y por ende va a poseer características propias de jerga o argot. Sin embargo para los fines de este documento el lenguaje juvenil se va a entender como un tipo de jerga.

Según Contreras y De La Barra (1996), citados por Boyer (2013), se debe considerar a la jerga juvenil como “un conjunto de hechos lingüísticos, principalmente relativos al vocabulario, que caracteriza la manera de hablar de adolescentes y jóvenes, en particular del ámbito estudiantil urbano” (p.22) y es que parece ser que el aspecto que se ve más afectado en cuanto a la intervención juvenil sobre el lenguaje es el léxico, se genera una gran cantidad de palabras nuevas que en muchas ocasiones caen en desuso y desaparecen, pero que en otros casos se mantienen y trascienden fuera del círculo de jóvenes que las acuña y se convierten en parte del lenguaje más general de la sociedad en la cual se encuentra inmerso este grupo que les dio origen. Con respecto a esto mismo, Marimón y Santamaría (2001) ven a los jóvenes como “uno de los sectores con mayor capacidad de innovación y creación lingüística, especialmente léxica” (p.6). En muchas ocasiones, señalan las autoras, sus creaciones se convierten en características de su identidad frente a otros grupos generacionales, sin embargo, ellas consideran que “muchas de las creaciones léxicas traspasan su ámbito generacional para formar parte del uso coloquial y menos formal de otros grupos de la sociedad, independientemente de la edad o condición” (p.6).

El habla juvenil, tal y como ya se mencionó, es un tipo de jerga que nace dentro de ciertos grupos de adolescentes que interactúan entre sí. Esta jerga posee además una serie de características que la hacen única. El habla juvenil no es un ente estático, por el contrario está en constante cambio. Esta habla, según lo establece Boyer (2013), “viene marcada por una vitalidad y una riqueza expresiva” que según Rodríguez (2002), a quien cita Boyer (2013), presenta evidentes cambios de tipo léxico y morfológico. Para este autor “la innovación y renovación léxica afectan primero al vocabulario relacionado con las áreas centrales a su actividad, como por ejemplo las drogas, el sexo o la música, áreas que constituyen sus principales formas de evasión” (Boyer, 2013. p.25).

Chang y Guadalupe (2013) consideran a las jergas un fenómeno lingüístico normal “que se inscribe en el contexto de la evolución de una lengua” (p.4). La jerga es entonces una forma de expresión que los autores describen como convencional e incluso anárquico, es básicamente un lenguaje particular del que hacen uso ciertos grupos en momentos determinados de su vida, este es el caso de toreros, estudiantes, doctores, entre otros.

El lenguaje juvenil, según lo establecen Jørgensen y López (2007) no es una variedad estándar de un grupo, este

está sometido a un espacio social y comunicativo, parámetros que hacen que haya una gran variedad de lenguajes juveniles. Sin embargo, hay

algunos rasgos comunes a todos los jóvenes: el desplazamiento de los límites entre lo que es legítimo y lo que no lo es; la elección de palabras que se cargan con un significado intensificado y la imprecisión en la conversación. (p.6).

Este lenguaje, continúan los autores, está caracterizado por relacionarse de manera más relajada con normas oficiales y ser víctima de un cambio lingüístico acelerado.

D. Características del lenguaje juvenil

Por otro lado, el CEOC (2012) considera además que son los jóvenes quienes dan muchas palabras nuevas al lenguaje, esto debido a su necesidad de expresión. Como característica muy particular de este vocabulario, continúa el CEOC, destaca que el mismo es efímero: las expresiones nacen, se vuelven muy importantes y al poco tiempo simplemente caen en desuso, pocas veces, sin embargo, algunas palabras tienen éxito y se quedan formando parte del léxico común.

Hernes (2011) sostiene que el lenguaje juvenil se caracteriza por el uso de intensificadores tales como “super”, el uso de vocativos, la presencia de anglicismos, el uso de marcadores pragmáticos y el uso de palabras chocantes o tabú. Además de esto, Rodríguez (2002) quien es citado por Hernes (2011) considera que “los jóvenes presentan un mayor uso de muletillas y un estilo verbal menos cualitativo (y que utilizan menos adjetivos y más verbos) que los adultos y por lo tanto su lenguaje es más pobre en vocabulario”. (p: 21).

Según Rodríguez (2002) a quien cita Boyer (2013) el habla de los jóvenes “se caracteriza por la acepción de ciertas formas subestándares como medio de distinguirse de la lengua estándar hablada por la gente “normal”, de la misma manera que adoptan gestos, modos y modales diferentes” (p.24). Herrero (2002) a quien también se cita en Boyer (2013), establece que el habla juvenil se usa “para marcar su posición frente a la cultura oficial, oponiendo al lenguaje dado un argot propio que identifica y da cohesión al grupo social y, al mismo tiempo, define y particulariza a sus miembros como parte integrante del grupo” (p.24).

Contreras y De La Barra (1996), quienes son citados por Boyer (2013), distinguen varios rasgos inherentes al habla de los jóvenes tales como el carácter innovador del mismo, sus características efímeras o pasajeras, su carácter lúdico ya que en efecto parece existir una especie de goce al usar ciertos términos. También son características prominentes de este tipo de habla la actitud de marginación voluntaria del mismo y el desarrollo de una identidad grupal para quienes lo utilizan.

Velázquez (2007) considera, sobre este punto que el lenguaje juvenil afecta básicamente el léxico ya que se altera el significado y el sentido de algunas palabras. Por otra parte, el aspecto fonético también se ve comprometido de cierta forma al igual que los aspectos morfológicos y sintácticos. “El lenguaje de los jóvenes se aleja de la lengua estándar, pero se basa en ella, y constituye rasgo distintivo de identidad” (Velázquez, 2007, p.101).

Parte de las características específicas del lenguaje juvenil son señaladas por Hernes (2011) quien considera que esta variante léxica se distingue por

el uso de intensificadores (ej: *muy, super* en el habla chileno, y *veldig, super*, en el habla noruego), vocativos (ej.: *huevón/a* en chileno o *folkens* en noruego), anglicismos (ej.: *hello, sorry, happy*), marcadores pragmáticos (ej.: *o sea, es que* en chileno o *liksom, bare* en noruego, etc.), y palabras y expresiones malsonantes o tabúes que muchas veces provocan “lo chocante” como ya se ha visto. Algunas de ellas son: *cagada, culiado, conche*, en el habla juvenil chileno y *fytte, moraknuller o jævlig* en el habla juvenil noruego (p.22).

Un aspecto muy relevante que señala Hernes (2011) al citar a Zimmermann (2002) es el hecho de que al ser el lenguaje adolescente una especie de oposición a la cultura adulta, los y las jóvenes necesitan mantener su lenguaje en constante cambio, esto debido a que hay algunos adultos que hacen uso de estas palabras y expresiones en un intento de rejuvenecerse y es por ello que los y las jóvenes, para poder conservar su identidad deben crear nuevas palabras.

Ríos (2010) señala que según Zimmermann, el lenguaje juvenil se ha considerado una lengua marginal debido a varias razones:

1) porque la juventud depende económicamente de sus padres y no representan ningún tipo de poder; 2) porque se considera que se trata de cambios muy rápidos, y 3) porque los gramáticos normativos no han sentido la necesidad de describirla, hecho que va cambiando con el interés de los lingüistas por la lengua y la sociedad (p.131).

Sánchez y Ramírez (2008) establecen que parte de los aspectos que caracterizan al lenguaje juvenil se basan en los cambios de forma. Estos cambios, según los autores, “son frecuentes en el léxico de los jóvenes, ya que es a través de estos que ellos transforman su jerga en un lenguaje colorido y lleno de vida” (p. 94). Como parte de los resultados de su estudio, los autores mencionan los casos más frecuentes que ocurrieron con la población que trabajaron y estos son: los cambios de significado mediante la adición ya sea de sílabas o fonemas a palabras ya existentes que van a producir una variación en su significado. Por otro lado, también destacan la inversión silábica, esta mantiene el significado de las palabras, pero altera el orden de las mismas. Se mencionan también variantes de ciertos términos, la reducción o truncamiento fonético que es, según citan los autores, uno de los fenómenos más comunes entre los jóvenes, por ejemplo, se usa el término *profe* o *biblio* para referirse a las palabras *profesor* y *biblioteca* respectivamente.

Los y las jóvenes en el estudio de Sánchez y Ramírez (2008) también presentan en su variante léxica aspectos como la composición que es básicamente la construcción de palabras mezclando otras, por ejemplo “*Policleto*” que mezcla *policía* y *bicicleta*. Los autores también destacan la creación de verbos basados en adjetivos o la creación de una gran cantidad de paráfrasis verbales y el uso de sufijos derivativos.

Por otra parte, Zimmermann (2002) a quien cita Ríos (2010), establece una serie de características propias del lenguaje juvenil:

- a) “La metaforización.
- b) Los préstamos de lenguas extranjeras

c) Préstamos léxicos del habla de la delincuencia, de la prostitución, y de cualquier otra jerga o grupo social de su entorno geográfico.

d) Disfemismos y “expresiones groseras”, que con mucha frecuencia son empleadas ya no en un ambiente secreto sino más bien con gran normalidad y facilidad ante cualquiera y en cualquier situación comunicativa (*cojón, paja, joder, maricón, pollo*, etc.).

e) La utilización de numerosas interjecciones expresivas (*joder, coño, guay*).” (p. 139-140).

Para Ríos (2010), el lenguaje de los y las jóvenes costarricenses, basada en los resultados de su estudio, se caracteriza por los siguientes aspectos: Los neologismos, que según la misma autora son “creaciones léxicas que surgen por la necesidad de nombrar objetos, conceptos o situaciones” (Ríos, 2010, p.144), estos, según la autora, mantienen la lengua viva. Además de los neologismos, Ríos destaca otros aspectos tales como el uso de recursos morfológicos como los prefijos, los sufijos, las palabras compuestas, los términos parasintéticos que son aquellos en los que hay presencia de la composición y la derivación, los acortamientos léxicos, los cambios de significado, préstamos de palabras de otras lenguas o de variaciones del castellano y las palabras invertidas mismas que según la autora, constituyen “una forma eufemística de decir ciertas palabras que son tabú” (p.158).

Además de las características ya mencionadas, Ríos (2010) también hace referencia a otras propiedades tales como el uso de vocativos o apelativos en el momento en el que se refieren al interlocutor.

Finalmente, es importante rescatar lo que propone Ramírez (2009), quien destaca que el lenguaje juvenil también se distingue por el uso de eufemismos, disfemismos, humorismos, antífrasis, sinonimia, metaforización (antropomórficas, vitandas, de animales) y el uso de marcas. En el caso de los eufemismos, Hatzfel (1928) a quien cita Gómez (2014) los define como “la sustitución de una palabra no grata por una agradable cuando aquella se evita por temor religioso, por timidez moral o por delicadeza” (p.14). Los eufemismos, según Zimmer (2004) están muy ligados al tabú lingüístico, y es por tanto determinado “por la sociedad, la situación comunicativa y los participantes de la conversación” (p.163). Por otra parte, los disfemismos, según lo establece Ramírez (2009), manifiestan “en forma despectiva la realidad, se remplazan, generalmente, algunos términos por vocablos pertenecientes a dominios vulgares o familiares” (p.179). El disfemismo es por mucho lo opuesto al eufemismo, este último busca sustituir términos por vocablos más agradables, en tanto que el disfemismo no busca atenuar ningún término, más por el contrario, tiende a intensificarlos aunque los mismos rayen dentro lo vulgar.

Los humorismos, por otro lado, están ligados al uso de ciertas estructuras o cierto léxico determinado que en complicidad, los y las interlocutoras van a comprender y se expresa con un tono humorístico. En lo que respecta a la antífrasis, Ramírez (2008), citando a Rodríguez (2006), la define como “la ruptura con el lenguaje establecido que se obtiene por inversión del significado natural de las palabras” (p.180), de tal forma, estamos entonces refiriéndonos al darle otro significado a palabras que ya han sido definidas de otra forma en diccionarios y otros medios. La sinonimia, por su parte, responde al uso de otras palabras o sonidos para referirse a un mismo concepto, es importante reconocer que para que se dé el fenómeno de la sinonimia, las palabras deben tener la capacidad de ser intercambiadas las unas por las otras sin alterar el sentido de la estructura en la que se encuentran.

La metaforización, es básicamente el uso de metáforas para caracterizar o referirse a ciertos elementos. Finalmente, el uso de marcas se refiere a la utilización de nombres de marcas comerciales como parte de la designación léxica de ciertas palabras.

IV. Metodología

A. Lugar y participantes del estudio

Este estudio tiene lugar en tres colegios de la región de Puntarenas, Costa Rica: Liceo Emiliano Odio Madrigal, ubicado en el distrito primero del cantón de Esparza, el Colegio Técnico Profesional de Esparza que se localiza en el distrito de San Rafael de Esparza y el Colegio Laboratorio del CUP, que es una institución privada localizada en el cantón central de la provincia de Puntarenas. Para la realización de este estudio se trabajó con tres grupos de estudiantes de undécimo año (uno de cada institución) durante el año 2015 como parte de las actividades a desarrollar dentro de un proyecto de investigación inscrito en la Sede del Pacífico de la Universidad de Costa Rica.

El proyecto cuenta con la participación de 66 estudiantes de undécimo año, un grupo de cada colegio, 26 del Colegio Laboratorio del CUP, 23 del Liceo Emiliano Odio Madrigal y 17 del Colegio Profesional de Esparza. Las edades de los y las participantes del estudio van de los 16 a los 18 años.

B. Procedimiento investigativo

Para la obtención de los datos que van a ser analizados dentro de este artículo se llevaron a cabo dos actividades investigativas específicas. Primero que nada, se hace un estudio de disponibilidad léxica, el mismo se realiza basado en los centros de interés que usa Gabriela Ríos (2010) en su tesis doctoral “Características del lenguaje de los jóvenes costarricenses desde la disponibilidad léxica”. Los centros de interés son diferentes categorías o tópicos específicos, estos se usan como el título de cada página sobre la cual los y las estudiantes debían escribir todas las palabras o frases que vinieran a su mente en relación con los centros de interés brindados. Los centros de interés usados fueron once de los que usa Ríos en su estudio, se decidió omitir los centros de interés relacionados a la muerte, al sexo y a los temas de conversación.

- ✓ Saludos
- ✓ El Colegio
- ✓ Juegos y diversión
- ✓ Tecnología
- ✓ Ropa
- ✓ Despedidas
- ✓ Música, Medios de Comunicación
- ✓ Familia
- ✓ Delincuencia y asuntos legales
- ✓ Vida diaria
- ✓ Léxico Juvenil

Posteriormente, se analiza cada uno de los instrumentos y se extraen un total de 577 frases y palabras relacionadas a todos estos centros de interés, con esta información se elabora un

instrumento que fue completado por los y las participantes, el mismo contaba con las 577 expresiones junto a estas se le consulta al estudiantado si las conoce, se les pregunta acerca del medio o el lugar en el que las han escuchado (televisión, casa, Internet, teléfono y colegio). Además se les consulta acerca del significado que para ellos y ellas tiene la palabra o frase, se les pregunta si hacen uso de las mismas y en caso de que la respuesta sea afirmativa, se les consulta con respecto a la frecuencia de uso de las mismas (siempre, casi siempre, a veces, casi nunca y nunca).

V. Análisis de datos

Los datos obtenidos mediante este estudio son una serie de frases y palabras pertenecientes a la jerga de la población participante. En algunos casos esas palabras son exclusivas de los grupos con los que se trabajó, en otros casos, son palabras que cualquier joven es capaz de comprender y otras son palabras que se han instalado dentro de la variante lingüística de Costa Rica.

La información que se presenta busca caracterizar la jerga de los y las participantes de estudio con la idea de tener un referente lingüístico de la jerga adolescente de tres zonas de Puntarenas. Además de presentar las características más preponderantes dentro del léxico de esta población se brinda una serie de ejemplos, cada uno de estos ejemplos se acompaña de su definición. Dichas definiciones son dadas por los y las participantes del estudio, sin embargo, algunas se adaptan para que los y las lectoras tengan el significado más claro.

A. Uso de anglicismos

La exposición constante a la lengua inglesa que tienen los y las estudiantes a través de medios digitales tales como la computadora, los teléfonos inteligentes, el internet, la televisión y otros, hace que vean en palabras extranjeras o derivadas de estas una fuente, casi inagotable, de léxico que además en muchos casos va a ser ajeno a otros grupos etarios. Parte de los ejemplos que se logran obtener son:

- | | |
|---|---|
| ✓ <i>App</i> “aplicación” | ✓ <i>Crack</i> “alguien muy bueno en alguna disciplina” |
| ✓ <i>Bitch</i> “perra” | ✓ <i>Crap</i> “mierda” |
| ✓ <i>Blog</i> “blog en internet” | ✓ <i>Estar out</i> “estar fuera, no a la moda” |
| ✓ <i>Bro / Brother</i> “hermano” | ✓ <i>Face</i> “cara” |
| ✓ <i>Case</i> “estuche” | ✓ <i>Fancy</i> “fino, elegante” |
| ✓ <i>Cell</i> “Celular” | ✓ <i>Googleada</i> “búsqueda en google” |
| ✓ <i>Cool</i> “muy bien, muy bueno, muy bonito o interesante” | ✓ <i>Likear</i> “gustar” |
| ✓ <i>Hellow (Hello)</i> “hola” | ✓ <i>Loser</i> “perdedor” |
| ✓ <i>Hipstear</i> “seguir la moda hipster” | ✓ <i>Men</i> “hombres” |
| ✓ <i>Hipster</i> “moda alternativa tendiente a políticas de izquierda y a una conciencia más ambientalista” | ✓ <i>Music</i> “música” |
| | ✓ <i>Nerd</i> “Nerdo, estudioso” |
| | ✓ <i>On faia</i> “on fire: encendido” |

- ✓ *Party* “fiesta”
- ✓ *Phone* “teléfono”
- ✓ *Pro* “profesional”
- ✓ *Relax* “relajarse”
- ✓ *Selfie* “autofoto”
- ✓ *Shit* “mierda”
- ✓ *Sister/ sista/sis* “hermana”
- ✓ *Song* “canción”
- ✓ *Stalkear* “acosar”
- ✓ *Stop* “detenerse”
- ✓ *Swag* “moda caracterizada por el uso de ropa llamativa, generalmene relacionada a la música hip hop”
- ✓ *Swagger* “persona que sigue la moda swag”
- ✓ *Triki* “algo con truco o tramposo”
- ✓ *Twit* “publicación en Twitter”
- ✓ *Un whats* “mensaje de Whatsapp”
- ✓ *Whatsapear* “usar la aplicación Whatsapp”

B. Uso de difemismos

La población participante en el estudio hace un uso claro de una serie de palabras o frases que pueden resultar ofensivas para los demás y según lo observado los y las jóvenes no tienen reparo alguno en utilizarlas, sin embargo, parece ser que en el caso de los y las participantes de este estudio, el uso de este tipo de expresiones no se basa en insultar a nadie, sino más bien es una forma de estrechar los lazos de camaradería con sus compañeros y compañeras o simplemente la manera en la que se deben expresar para calzar dentro del círculo de compañeros. Algunos ejemplos son:

- ✓ *Bastardo* “hijo sin padre”
- ✓ *Cachero* “hombre heterosexual que tiene sexo con un hombre homosexual, usualmente por dinero”
- ✓ *Carepicha* “cara de pene”
- ✓ *Cerote* “pedazo de excremento”
- ✓ *Culear* “tener relaciones sexuales”
- ✓ *Despiche* “desorden”
- ✓ *Malparido* “mal nacido”
- ✓ *Mama bates* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Mama pichas* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Mamagorro* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Maricón* “homosexual”
- ✓ *Panochote* “vagina grande”
- ✓ *Picha* “pene”
- ✓ *Pichazear* “golpear”
- ✓ *Playo* “homosexual”
- ✓ *Pura mierda* “inútil, mentiroso”
- ✓ *Puta* “prostituta”

C. Uso de eufemismos

Cuando se habla de eufemismos normalmente se hace referencia al uso de términos o palabras que van a sustituir ciertas formas desagradables por otras menos vulgares o menos ofensivas. En el caso de estos jóvenes se evidencia el uso de ciertas palabras o frases que van a atenuar otros términos (que también utilizan). Para lograr dicho efecto, los y las participantes del estudio usan una serie de técnicas entre las que destacan la inversión de palabras, el uso de ciertos sufijos que van a hacer que las palabras suenen como si fuesen

cariñativos, se hace omisión de grafemas o fonemas de las palabras, incluso, el posible decir que los y las participantes hacen uso de ciertas frases o palabras ofensivas en el idioma inglés de manera eufemística para evitar hacer uso del término en español ya que al no ser el inglés su lengua materna, las palabras no van a sonar tan fuertes. Algunos ejemplos de esto son:

- | | |
|---|--|
| ✓ <i>Cara de nepe</i> “ <i>cara de pene</i> ” | ✓ <i>Gordis</i> “ <i>gordo</i> ” |
| ✓ <i>Cara de pi</i> “ <i>cara de pene</i> ” | ✓ <i>Moda foka</i> “ <i>Mother fucker: hijo de puta</i> ” |
| ✓ <i>Care pingüino</i> “ <i>cara de pene</i> ” | ✓ <i>Promiscua</i> “ <i>mujer con conducta sexual repudiable</i> ” |
| ✓ <i>Crap</i> “ <i>mierda</i> ” | ✓ <i>Pura shit</i> “ <i>farsante, inútil, mentiroso</i> ” |
| ✓ <i>Culeichon</i> “ <i>Tener relaciones sexuales</i> ” | |
| ✓ <i>Culinguis</i> “ <i>amanerado</i> ” | |
| ✓ <i>Gay</i> “ <i>homosexual</i> ” | |

D. Uso de vocativos

La población participante hace uso de una serie de vocativos para referirse a otros, a pesar de que en algunos casos esas palabras podrían ser en apariencia disfemísticas, la realidad es que son usadas entre los jóvenes (principalmente entre los varones) para dirigirse los unos a los otros, algunos ejemplos son:

- | | |
|---|-------------------------------|
| ✓ <i>Compa</i> “ <i>compañero, amigo</i> ” | ✓ <i>Mae</i> “ <i>amigo</i> ” |
| ✓ <i>Gay</i> “ <i>homosexual</i> ” | ✓ <i>Mop</i> “ <i>amigo</i> ” |
| ✓ <i>Guineo</i> “ <i>homosexual</i> ” | ✓ <i>Pa</i> “ <i>papá</i> ” |
| ✓ <i>Loca</i> “ <i>homosexual amanerado</i> ” | ✓ <i>Papi</i> “ <i>papá</i> ” |

E. Uso de siglas

El uso constante de ciertos medios de comunicación digital hace que algunos y algunas de las participantes del estudio tiendan a hacer uso de siglas para hacer referencia a ciertas frases o palabras. El uso de siglas hace que las personas no tengan que escribir frases completas y por tanto se alcanza una comunicación más rápida y a la vez se logran encriptar ciertos mensajes de tal forma que no van a ser comprendidos por personas externas al grupo de pares. Algunos de los ejemplos que se obtienen son:

- | | |
|---|--|
| ✓ <i>AK6+1 / AK-7</i> “ <i>a cachete: muy bueno, muy bien</i> ” | ✓ <i>MELA</i> “ <i>me la pide: cuando la mujer le pide sexo a un hombre</i> ” |
| ✓ <i>ANLI</i> “ <i>a nadie le importa</i> ” | ✓ <i>TI</i> “ <i>Twitter</i> ” |
| ✓ <i>ASUMLI</i> “ <i>a su madre le importa</i> ” | ✓ <i>WA</i> “ <i>Whatsapp</i> ” |
| ✓ <i>DM</i> “ <i>direct message : mensaje directo</i> ” | ✓ <i>YALA</i> “ <i>Ya la tengo, ya la tuve, hace referencia a haber tenido sexo o haber besado a una chica</i> ” |
| ✓ <i>HP</i> “ <i>hijo de puta</i> ” | ✓ <i>YALO</i> “ <i>Ya lo tengo, ya lo tuve, hace referencia a haber tenido sexo o haber besado a un chico</i> ” |
| ✓ <i>IG</i> “ <i>Instagram</i> ” | ✓ <i>YME</i> “ <i>yo me entiendo</i> ” |
| ✓ <i>LOL</i> “ <i>laugh out loud: reirse a viva voz</i> ” | |

- ✓ *YOLE* “yo le doy: hace referencia al hecho de que la persona es muy atractiva y quien usa la frase confiesa ser capaz de tener sexo con esa persona”

F. Uso de la reducción o truncamiento fónico-gráfico

El uso de este proceso es bastante común dentro de la jerga adolescente, de hecho, no es un fenómeno nuevo, siempre ha estado presente dentro del habla de los y las jóvenes, incluso, algunas de las palabras que se han obtenido por este medio han trascendido y son parte de variantes lingüísticas de varios grupos etarios. Algunos ejemplos son:

- ✓ *Abue* “abuelo”
- ✓ *Bici* “bicicleta”
- ✓ *Biolo* “biología”
- ✓ *Bro* “brother: hermano”
- ✓ *Calcu* “calculadora”
- ✓ *Cel* “celular”
- ✓ *Cleta* “bicicleta”
- ✓ *Cole* “colegio”
- ✓ *Compu* “computadora”
- ✓ *Espa* “español”
- ✓ *Mate* “matemáticas”
- ✓ *Moto* “motocicleta”
- ✓ *Panta* “pantaloneta”
- ✓ *Peli* “película”
- ✓ *Poli* “policía”
- ✓ *Porno* “pornográfico, pornografía”
- ✓ *Pri* “primo (a)”
- ✓ *Pro* “profesional”
- ✓ *Profe* “profesor (a)”
- ✓ *Refri* “refrigeradora”
- ✓ *Tele* “Televisor, televisión”

G. Composición

Este es un proceso en el cual se crean palabras nuevas basadas en la yuxtaposición de otras palabras ya existentes. Algunos de los ejemplos que se encontraron en la población participante son:

- ✓ *Carepicha* “cara de pene”
- ✓ *Jueputa* “hijo de puta”
- ✓ *Lavahuevos* “adulador (a)”
- ✓ *Malparido* “mal nacido”
- ✓ *Mamabates* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Mamagaitas* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Minizeta* “camiseta o blusa muy corta”
- ✓ *Mamagorros* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Mamapichas* “quien hace sexo oral a un hombre, idiota, tonto”
- ✓ *Marimacha* “mujer con características o comportamientos masculino”

H. Uso de Neologismos

Los neologismos demuestran la vivacidad de la lengua, los mismos son muy comunes dentro de la jerga adolescente, ya que es este grupo poblacional el que crea nuevos términos de manera constante en miras a la innovación lingüística o simplemente a mantener sus conversaciones encriptadas de tal forma que otros grupos, particularmente sus padres (adultos) no logren entender lo que dicen. Existen dos tipos de neologismos: los de forma y

los de sentido. Los neologismos de forma son unidades nuevas creadas en tanto que los neologismos de sentido son formas ya existentes a las que se les otorga un sentido distinto al que ya tienen dentro de la lengua. En el caso de la población participante del estudio, lo más común es la presencia de neologismos de sentido, algunos ejemplos son los siguientes:

- ✓ *Abombado (a) “regañado (a)”*
- ✓ *Anafre “hombre que anda detrás de todas las mujeres”*
- ✓ *Ardida (o) “envidioso (a)”*
- ✓ *Atacado (a) “alguien que quiere hacer todo al mismo tiempo, hace todo antes que las demás personas”*
- ✓ *Bañaza (o) “ridícula (a)”*
- ✓ *Bochorola “cabeza”*
- ✓ *Bolsa “persona que no quiere darle un beso o tener sexo con otra persona”*
- ✓ *Cachero “hombre heterosexual que tiene relaciones sexuales con hombres homosexuales generalmente por dinero”*
- ✓ *Cargar “molestar”*
- ✓ *Chata “persona que usa moda de corte urbano”*
- ✓ *Chingue “desorden”*
- ✓ *Chivo “concierto informal o pequeño”*
- ✓ *Chuleta “hoja para hacer trampa en los exámenes”*
- ✓ *Gabeta “persona que ignora información, o persona que hace sexo oral”*
- ✓ *Gallada “grupo de amigos que comparten intereses”*
- ✓ *Ladrillo “celular viejo o pasado de moda”*
- ✓ *Lagarto “hombre que trata de seducir a todas las mujeres”*
- ✓ *Lonchera “adolescente menor de edad”*
- ✓ *Merula “algo que es pegajoso”*
- ✓ *Mica “fiesta”*
- ✓ *Moncha “comida”*
- ✓ *Pepiazón “enamoramiento”*
- ✓ *Pichel “cara”*
- ✓ *Pichudo “algo muy bueno”*
- ✓ *Piedrero “drogadicto”*
- ✓ *Pieza “canción”*
- ✓ *Plante “algo muy bueno”*
- ✓ *Poneco “persona que se expone (generalmente por ignorancia) a que otros lo hagan daño”*
- ✓ *Puñal “traidor (a)”*
- ✓ *Rajado “cuando algo es en serio o muy bueno o interesante”*
- ✓ *Rallado(a) “quien recibe un trato preferencial”*
- ✓ *Regludo (a) “mal humorado”*
- ✓ *Reventado (a) “persona físicamente atractiva, o cuando alguien sale muy mal en un examen o evaluación”*
- ✓ *Saico(a) “persona físicamente atractiva o persona que no le importan los sentimientos de otros”*
- ✓ *Sapo (a) “persona que se mete en lo que no le importa o que delata a otros”*
- ✓ *Sopeado(a) “sudado (a)”*
- ✓ *Tierrosa “mujer de apariencia vulgar o de mal gusto”*
- ✓ *Tiradera “insultos, generalmente de manera indirecta”*
- ✓ *Tramador “persona que engaña a otros”*
- ✓ *Tramar “engañar”*
- ✓ *Vaca “colecta de dinero”*
- ✓ *Verde “inteligente”*
- ✓ *Virgo “virgen”*

I. Creación de verbos a partir de sustantivos o adjetivos

La población participante del estudio presenta dentro de los ejemplos que brindan una serie de verbos que son creados a partir de sustantivos, muchos de estos sustantivos o adjetivos son neologismos. Algunos de estos son:

- ✓ *Abombar* “regañar”
- ✓ *Admosferiarse* “divagar, decir o pensar cosas sin sentido”
- ✓ *Chingar* “molestar”
- ✓ *Coronar* “penetrar, generalmente a una mujer virgen”
- ✓ *Cuchiplanchar* “tener relaciones sexuales”
- ✓ *Empalidar* “desmayarse”
- ✓ *Fresquiar* “no hacer nada, relajarse”
- ✓ *Gabetear* “ignorar información o hacer sexo oral”
- ✓ *Laguniarse* “olvidar lo que se va a decir”
- ✓ *Mensajear* “enviar mensajes de texto”
- ✓ *Perrear* “bailar de manera muy provocativa y vulgar”
- ✓ *Pichazear* “golpear”
- ✓ *Sapear* “delatar a alguien”
- ✓ *Trollear* “molestar, hacer bromas”
- ✓ *Verguiar* “golpear”

J. Uso de sufijos

Dentro de los procesos de creación y modificación de las palabras es muy común el observar el uso de una serie de sufijos que van a cambiar el sentido original de la palabra dependiendo del tipo de afijo utilizado.

- ✓ *Bichilla* “mujer muy inteligente y audaz”
- ✓ *Bombazo* “golpe muy fuerte”
- ✓ *Camicilla* “camisa bonita”
- ✓ *Canazo* “una condena muy larga”
- ✓ *Carajillo* “niño pequeño”
- ✓ *Chuletica* “chuleta, pedazo de papel que se usa para hacer trampa en los exámenes”
- ✓ *Cosito* “tierno, bonito”
- ✓ *Hermanillo* “hermano menor”
- ✓ *Panochote* “vagina muy grande”
- ✓ *Pantallazo* “persona que exagera o sobreactúa”
- ✓ *Pichazo* “golpe muy fuerte”
- ✓ *Pintón* “persona con apariencia de delincuente”
- ✓ *Platanazo* “homosexual”
- ✓ *Playito* “homosexual”
- ✓ *Sapaza* “delator (a)”
- ✓ *Tramador* “mentiroso, embaucador”

K. Uso de perífrasis verbales

Dentro de las expresiones presentadas por los y las estudiantes participantes en el estudio fue posible observar un amplio uso de paráfrasis verbales, esto es un detalle que ha sido mencionado en otras investigaciones. Algunos ejemplos son:

- ✓ *Andar olido* “*estar drogado*”
- ✓ *Andar seco* “*no haber tomado nada de alcohol*”
- ✓ *Estar frito* “*no tener salida, estar en un problema muy serio*”
- ✓ *Estar gabeteando* “*ignorar información*”
- ✓ *Estar limpio* “*no tener dinero*”
- ✓ *Estar maldito* “*estar molesto*”
- ✓ *Estar mamando* “*ignorar información*”
- ✓ *Estar manchada* “*cuando el flujo menstrual de una mujer es visible en la ropa de la misma*”
- ✓ *Estar mordido* “*tener envidia*”
- ✓ *Estar out* “*no estar a la moda, o no entender lo que está pasando*”
- ✓ *Estar parado* “*tener una erección o cuando un evento está aburrido o poco concurrido*”
- ✓ *Estar reventado* “*cuando una persona es físicamente muy atractiva*”
- ✓ *Estar volando* “*entender algo muy bien o saber hacerlo a la perfección*”
- ✓ *Ir quebrado* “*tener malas calificaciones*”
- ✓ *Salir reventado* “*obtener una mala calificación*”

VI. Conclusiones

El lenguaje de los y las adolescentes de las tres instituciones educativas que participaron en el estudio es muy variado y rico en formas y características. Este les da identidad y sentido de pertenencia, a su vez, les permite transmitir parte de sus ideas de manera encryptada lo cual va a prevenir que personas externas a su grupo vaya a comprender lo que quieren decir. Dentro de la lógica y la psicología adolescente, es necesario que las personas adultas, particularmente los padres y madres de familia no compartan sus códigos lingüísticos de tal forma que puedan comunicar sus ideas libremente, esto forma parte de la contracultura a la que pertenecen.

Por otra parte, es interesante el hecho de que la jerga adolescente que se describió anteriormente posee una serie de características que han señalado otros autores y autoras anteriormente por ejemplo, Hernes (2011) menciona dentro de sus resultados el hecho de que los y las jóvenes tienden a hacer uso de vocativos, anglicismos, marcadores pragmáticos y palabras tabú, lo anterior en un contexto chileno y noruego. Por otra parte, Boyer (2013), citando a Rodríguez (2002), considera que los y las adolescentes hacen uso de formas sub estándares.

Un aspecto muy relevante que señala Hernes (2011), al citar a Zimmermann (2002), es el hecho de que al ser el lenguaje adolescente una especie de oposición a la cultura adulta, los y las jóvenes necesitan mantener su lenguaje en constante cambio, esto debido a que hay algunos adultos que hacen uso de estas palabras y expresiones en un intento de rejuvenecerse y es por ello que los y las jóvenes, para poder conservar su identidad deben crear nuevas palabras. Sánchez y Ramírez (2008) mencionan, como parte de los resultados de su estudio con jóvenes universitarios de la provincia de Guanacaste una serie de aspectos que se logran encontrar dentro de la jerga juvenil como lo son los cambios de significante, la inversión silábica, el truncamiento fonético, la composición de las palabras, la verbalización de adjetivos, el uso de sufijos derivativos y el uso de paráfrasis verbales.

Ríos (2010), hace lo propio citando a Zimmermann (2002), diciendo que el lenguaje juvenil se ve caracterizado por el uso de extranjerismos, el préstamo de léxico de otros grupos sociales, el uso de disfemismos. Además de ello, dentro del estudio de la misma Ríos, la autora establece las características de lo que en ese momento era la jerga adolescente de Costa Rica, dentro de lo que la autora encontró en un exhaustivo estudio a nivel nacional se destaca el uso de neologismos, el uso de prefijos y sufijos, las palabras compuestas, los términos parasintéticos, los acortamientos léxicos, los cambios semánticos, los préstamos de palabras de otras lenguas o de otras variantes del español y el uso de vocativos.

Ramírez (2009), hablando de su estudio con jóvenes universitarios de la provincia de Guanacaste, destaca además el uso de eufemismos, disfemismos, humorismos, antífrasis, metaforización, entre otros.

Así las cosas, se puede observar que los resultados que arroja este estudio no son para nada distante a lo que han alcanzado otras investigaciones en contextos distintos y con poblaciones distintas. Podemos decir entonces que las características del lenguaje o jerga juvenil tienden a mantenerse. Al menos en los casos ya mencionados dentro de esta investigación los y las adolescentes mantienen el uso de anglicismos, la creación de

términos nuevos, el uso de disfemismos, el uso de eufemismos, entre otros, lo que varía es el contenido, se cuenta con palabras y frases nuevas.

Se logra concluir además que la característica más común de la jerga adolescente de la población participante es el uso de neologismos. Este tipo de palabras da frescura y movimiento a la jerga adolescente, les permite innovar y crear un sentido de pertenencia dentro de los grupos de pares. Los neologismos además tienden a ser muy particulares de los grupos que los utilizan de tal forma que es muy difícil que estos puedan ser comprendidos por personas externas al grupo que los acuña.

Finalmente, no es un secreto para nadie el hecho de que la jerga adolescente va a continuar variando siempre debido a que esta es una de las características principales de la misma. Esta población vive muy rápidamente, sus modas, sus gustos, sus relaciones, todos estos aspectos son cambiantes y es lo normal, lo que se espera de los y las adolescentes. Lo verdaderamente valioso de este tipo de estudios es conocer la dinámica de la jerga, los aspectos que la caracterizan y de ser posible las razones de su existencia. Los y las jóvenes necesitan de su jerga para construir su identidad, para generarse un sentido de pertenencia y para reforzar los lazos con sus grupos de pares. La jerga, la mayoría de los casos, nace debido a la interacción ya sea de manera personal o mediante la utilización de medios electrónicos y es mediante la interacción que la misma se reproduce. La jerga nunca va a desaparecer y probablemente los procesos para la creación de la misma así como sus características específicas se mantendrán constantes lo que si va a cambiar es el contenido de la misma ya que los y las jóvenes poseen una creatividad innata.

VII. Referencias

- Boyer, J. (2013). *Forma y función de los juegos fónicos en el habla juvenil de Puebla (México)* (Tesis de maestría, Université de Montréal, Montreal, Canadá). Recuperado de https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11001/Boyer_Julie_2013_memoire.pdf
- Centro de Estudios de Opinión Ciudadana (CEOC) Universidad de Talca. (2012). Modismos juveniles [en línea]. Talca, Chile. Recuperado de http://www.ceoc.cl/pdf/Estudios_Opinion/2012/0112_INFORME%20MODISMOS%20JUVENILES.pdf
- Chang, M. y Guadalupe, J. (2013). *El lenguaje cotidiano de los alumnos universitarios*. Recuperado de http://cenedic.ucol.mx/fieel/2013/ponencias_pdf/26.pdf
- Gómez, D. (2014). Los disfemismos, el lenguaje juvenil de anticortesía: un estudio de la sustitución disfemística en la lengua de los jóvenes de un colegio de Medellín (Tesis de maestría). Recuperado de <http://tesis.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/1846/1/Trabajo-de-Grado.pdf>
- Hernes, S. (2011). *El uso de palabras tabúes en el lenguaje juvenil de Santiago de Chile y Oslo* (Tesis de maestría, Universidad de Bergen, Bergen, Noruega). Recuperado de <http://www.colam.org/faksimiler-sider/Ferdig%20masteroppgave.pdf>
- Hoyos, M. (1981). Una variedad en el habla coloquial: la jerga “Cheli”. *Revista Cause*, 4, 31-39. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/cauce/04/03%20Hoyos.pdf>
- Jørgensen, A. y López, J. (2007). Los marcadores del discurso del lenguaje juvenil de Madrid. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, 5(9), 1-19. Recuperado de http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_9_los_marcadores_del_discurso_del_lenguaje_juvenil_de_madrid.pdf
- Marimón, C. y Santamaría, I. (2001). Procedimientos de creación léxica en el lenguaje juvenil universitario. *ELUA. Estudios de Lingüística*, 15, 87-114. doi: 10.14198/ELUA2001.15.04
- Pinzón, L. (2005). Nociones lingüísticas básicas: lenguaje, lengua, habla, idioma y dialecto. *Revista La Tadeo*, (71), 9-21. Recuperado de <http://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/545/555>
- Ramírez, N. (2009). Aspectos semánticos en la jerga estudiantil universitaria, Sede de Guanacaste. *Revista Káñina*, 32 (2), 177-184. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1192/1255>
- Ramírez, N. (2009). Lenguaje contracultural en la jerga estudiantil universitaria de la Sede de Guanacaste de la Universidad de Costa Rica. *Revista Káñina*, 33 (1), 65-70. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1556/1558>
- Real Academia Española. (2001) *Diccionario de la lengua española* (22ª edición). Consultado en <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/sobre-la-22a-edicion-2001>
- Reina, A. (2008). *Configuración de la jerga de los estudiantes de la licenciatura en lenguas modernas de la Pontificia Universidad Javeriana, desde una perspectiva*

- sociolingüística* (Tesis de licenciatura). Recuperado de <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis168.pdf>
- Ríos, G. (2010). *Características del lenguaje de los jóvenes costarricenses desde la disponibilidad léxica* (Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca, Salamanca, España). Recuperado de http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83335/1/DLE_RiosGonzalez_Tomo1Caracter%20ADsticadellenguajedelosj%C3%B3venescostarricenses.pdf
- Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Grande Bibliothèque Payot.
- UNICEF. (2002). *Adolescencia: una etapa fundamental*. New York, Estados Unidos. Recuperado de http://www.unicef.org/ecuador/pub_adolescence_sp.pdf
- Velázquez, A. (2007). Lenguaje e identidad en los adolescentes de hoy. *Revista El Ágora USB*, 7 (1), 85-107. Recuperado de <http://web.usbmed.edu.co/usbmed/elagora/docs/vol7nro1/Catedra%20Abierta%20%28LENGUAJE%20E%20IDENTIDAD%20EN%20LOS%20ADOLESCENTES%20DE%20HOY%29%207.pdf>
- Yule, George. 2010. *The study of language*. 4th edition. New York. Cambridge University press.
- Zimmer, T. (2004). El lenguaje estudiantil de Costa Rica: el disfemismo como medio de identificación. *Revista Kanina*, 28 (2), 161-178. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4730/4544>

NOVELA, EXPERIENCIA E IMAGINACIÓN EN *LOS ENAMORAMIENTOS* DE JAVIER MARÍAS

Marcelo Topuzian*

Resumen: Desde que Walter Benjamin la formuló, la contraposición entre narración e información ha tendido a servir como herramienta de legitimación teórica de una concepción estética diferencial de la experiencia literaria. Javier Marías vuelve sobre esa oposición para edificar una muy ambigua defensa de los vínculos que la literatura tendría con la experiencia, a diferencia de la prensa y los medios masivos de comunicación. *Los enamoramientos* explora las condiciones bajo las cuales la literatura sería capaz de sobrevivir en un campo literario y cultural transformado. Pero estas condiciones implican asumir el carácter constitutivamente imaginario del apego actual a la literatura.

Palabras clave:

IMAGINACIÓN, INFORMACIÓN, FICCIÓN, MEDIOS MASIVOS, NARRACIÓN

Abstract: Since Walter Benjamin, the contrast between narration and information has tended to serve as a tool for theoretical legitimation of a differential aesthetical conception of literary experience. Javier Marías returns to the opposition to build a very ambiguous defense of the links between literature and experience, unlike the press and mass media. *Los enamoramientos* explores the conditions under which literature would be able to survive in a transformed literary and cultural field. But these conditions involve taking on the constitutively imaginary nature of the current attachment to literature.

Key words:

IMAGINATION, INFORMATION, FICTION, MASSMEDIA, NARRATION

En su novela *Los enamoramientos*, Javier Marías construye una figuración de las relaciones entre información y narración en la actualidad que retoma algunas caracterizaciones históricas de esa distinción e intenta, sobre todo, explorar a partir de ella las condiciones de la narración novelesca y literaria en el presente.

Será difícil, sin embargo, proponer en este espacio, como introducción de este trabajo, una descripción teórica acabada de la problemática que desde larga data ha tendido a contraponer la narración a la información en el amplio campo de las humanidades, y sobre la que se puede citar una ya amplia bibliografía específica (además de los trabajos de Walter Benjamin que mencionaremos enseguida, Ricoeur, 1983-1985; White, 1987 y 2010; MacIntyre, 1981; Nussbaum, 1995; Lyotard, 1979). Nos interesará más bien explorar cómo la novela de Marías se sirve novelesca y narrativamente de esta contraposición clásica para explorar la autorrepresentación de lo literario en un escenario cultural como el contemporáneo, en el que el desarrollo exponencial de los medios de comunicación – especialmente los de naturaleza audiovisual– ha terminado por desdibujar los límites entre información y narración (literaria).

*Doctor en Letras, Profesor Asociado Interino de Literatura Española Moderna y Contemporánea, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Recibido 5/11/2016. Evaluación 14 y 25 de febrero de 2017. mtopuzian@gmail.com

Narración, información y novela

A pesar de esto, puede comprobarse que, al menos con seguridad para los autores, críticos e investigadores literarios, los señeros ensayos de Walter Benjamin “El narrador” y “Sobre algunos temas en Baudelaire” todavía constituyen un mojón de ineludible referencia a propósito de estos problemas (Lunn, 1982; Gagnebin, 1994; Felman, 2002); se disculpará por tanto, a continuación, la breve mención de algunas de sus proposiciones, dado que, aunque históricas, las consideramos un antecedente ineludible de la *doxa* crítica acerca de las relaciones entre novela y medios masivos de comunicación sobre la que opera *Los enamoramientos*.

El propósito de la información y la prensa se cumple –indicaba Benjamin en los años 30– al “sellar los acontecimientos respecto del ámbito en que podrían afectar la experiencia del lector” (1939: 610)¹; por esto una noticia debe ser “comprensible en y por sí misma” (1936: 109), agotarse en su carácter de reporte aparentemente puro de un hecho acaecido; es decir, vedar, en su posibilidad misma, cualquier germen de desarrollo, elaboración o interpretación posteriores. Por el contrario, la narración –inicialmente al menos, solo en sus manifestaciones tradicionales– “no se propone transmitir el puro en sí de lo ocurrido (como lo hace la información); ella sumerge el asunto en la vida de quien cuenta para dárselo a quienes escuchan como experiencia” (1939: 611, 1936: 111); es decir, deja una vía eminentemente abierta al despliegue, la interpretación y la aplicación a su circunstancia vital a lo largo del tiempo por parte del receptor –como en la conmovedora historia de la irrefrenable manifestación de dolor del vencido rey Psamenito, no por su hija humillada, ni por su hijo condenado, sino por su viejo criado prisionero, contada por Herodoto y usada por Benjamin como ejemplo clásico (1936: 109-110). Pero esto se debe también a que “la huella del narrador se adhiere a la narración como la mano del alfarero al cuenco de barro” (1936: 111, 1939: 611), dado que “el narrador toma lo que narra de la experiencia, la suya o la que le han transmitido. Y la vuelve a la experiencia de aquellos que escuchan su historia” (1936: 111). La aparente concreción misma del ‘en sí’ del hecho informado supone una abstracción cosificante respecto de un plano en el que ese hecho podría ser vivenciado e integrado en el contexto vital de los participantes.

Sabemos que la concepción de la narración de Benjamin en estos trabajos de los años treinta es bastante excluyente respecto de formas que también describimos como narrativas: es el caso explícito de la novela moderna, que Benjamin liga plenamente a la era del predominio de la información: “En medio de la plenitud de la vida y a través de la representación de esa plenitud, la novela manifiesta la profunda perplejidad del viviente”, es decir, su imposibilidad de asumir lo narrado como experiencia, como enseñanza para su vida. Las virtudes de Don Quijote, que es uno de los ejemplos privilegiados por Benjamin, han sido “completamente abandonadas por el consejo y no contienen la más pequeña chispa de sabiduría” (1936: 107); al contrario, propician un vagabundeo sin sentido trascendente, puramente abierto y sin destino presente, en tanto ficcional –es decir, solamente como mera “representación” de la “plenitud de la vida”.

Sin embargo, también es cierto que Benjamin indica que *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust –a quien en esa circunstancia llama, expresamente, “poeta” y no novelista– “da una idea de qué medidas requirió restaurar la figura del narrador para el presente”:

explicitar que la posibilidad de dar cuenta de la propia experiencia –de la propia infancia, por ejemplo– solo puede ser hoy resultado de un encuentro azaroso e involuntario con su propio pasado por parte del individuo aislado, dado que aquel se ha desgajado por completo de la experiencia colectiva y de sus rituales conmemorativos (1939: 611), que anteriormente le servían de marco y soporte sociales. El individualismo que caracteriza y diferencia el mundo de la novela respecto de los géneros narrativos tradicionales y que lo vuelve, como la información, impermeable a la experiencia, al hacer de la relación con el pasado un hecho fortuito y personal, parece por esto mismo haber podido dar lugar, sin embargo –siempre según Benjamin–, a una restauración posible de algunos rasgos de la narración tradicional aun en las circunstancias de la más completa de las clausuras de sus condiciones antiguas. La posibilidad de la experiencia en la narración ‘novelesca’ se recupera –parece sugerir Benjamin– con la condición de que ella misma se vea atravesada reflexivamente por la pérdida de su relación tradicionalmente constitutiva con lo colectivo, con la vida de la sociedad. Por lo tanto, ya no puede considerarse que la narración novelesca sea “plenitud de la vida” hecha experiencia, sino solo, en última instancia, azar, casualidad, contingencia y vacío, aunque, de todos modos, representados, ‘narrados’ en una ficción según los requerimientos, límites y procedimientos característicos de un género bien establecido dentro de una institución literaria autónoma. Así, la narración se desgaja de la experiencia colectiva comunitaria, se vuelve mera (re)construcción formal de acontecimientos y combinación inmanente de motivos narrativos –y, además, bajo esta condición, también objeto pasible de escrutinio crítico–, pero por esto, al mismo tiempo, se puede también hacer cargo de una experiencia de condición marcadamente moderna: la de la desorientación y la dificultad, por parte del sujeto, para adueñarse y apropiarse de algo como la ‘experiencia social compartida’. Es nuestra hipótesis que *Los enamoramientos* de Javier Marías se ha impuesto la grave tarea de volver a sopesar el valor de este modo de resolución del desfasaje entre experiencia, narración y novela a partir del cual Benjamin fue capaz de ‘salvar’ a Proust –y, por extensión, a una parte de la novelística del siglo XX– de las objeciones críticas a propósito del género tal como había terminado de conformarse durante el siglo XIX.

Conocimiento y experiencia

Sostenemos que este viejo debate sobre la novela moderna y la experiencia es reactualizado, en la novelística de Javier Marías, a partir de una problematización generalizada de los vínculos entre ficción literaria y conocimiento. A propósito de su obra, la crítica ha destacado la profundidad de sus reflexiones cognitivas, puntualmente acerca de las relaciones entre narración, pensamiento y saber (Herzberger, 2001 y Herzberger, 2011). Resulta habitual encontrar en el punto de partida de sus novelas una escena a la que el narrador o el personaje solo pueden acceder inicialmente en términos sensoriales –y, podríamos aquí decir, estrictamente ‘informativos’: sonidos, una conversación oída a medias, una escena entrevista o una imagen fotográfica. Esos ‘datos’ dan lugar a una primera percepción de los hechos que, a continuación, el desarrollo de la novela se encargará de complejizar, de profundizar y, más a menudo, de cuestionar radicalmente. El discurso de la novela en Marías se edificará en torno del intento y el deseo –no necesariamente realizados– de hacer, de aquello entrevisto o entreoído, experiencia e,

incluso, una sabiduría moral y un consejo a los que suele apuntar el estilo meditativo cuidadosamente construido por la prosa del novelista –aunque, en última instancia, infructuosa e irónicamente. Como resultado, la función de la narración y los propósitos de los narradores, siempre implicados en aquello que narran, terminan por ocupar el centro de atención de sus novelas más allá del saber y la información que, finalmente, de un modo u otro, al fin y al cabo terminan adquiriendo y proporcionando.

Ken Benson, interesado en establecer las líneas de continuidad y diferencia entre las obras de Juan Benet y de Marías, afirma que, a partir de la problematización de los alcances y poderes del lenguaje en general para conocer y dar cuenta de la realidad en la obra del primero –y en el experimentalismo literario de los años sesenta en su conjunto, según Benson–, se pasa, en la del segundo, a una interrogación de la narración concebida como relato personal, individual, de la experiencia vivida (2001: 52-53). Frente a las preocupaciones lingüísticas, epistemológicas e históricas de gran escala del experimentalismo novelístico de los años sesenta y setenta, en la obra madura de Marías el hecho capital de la narración es que se presente como completamente atravesada por la experiencia del narrador alrededor de una problemática general que tiene que ver con qué puede saberse y qué no desde ella acerca de sí mismo y de la propia historia. Pero, como ya hemos indicado, la experiencia de la narración, asumiendo la lección proustiana de Benjamin, no puede constituirse ya en la novela como un punto de vista real- –y no solo formalmente– omnisciente garantizado por su inmersión previa en algún tipo de colectivo, en alguna comunidad más amplia. Al contrario, un relato atravesado por la experiencia de un narrador individual hoy solo puede testimoniar su propia desorientación y, también, su falta de credibilidad. Los narradores de Javier Marías no pueden entonces sino testimoniar el fracaso de la omnisciencia novelesca en sus alcances cognitivos últimos: ella no puede garantizar ya la adquisición de verdadera experiencia.

Sin embargo, Marías es capaz de desprender, como consecuencia de esta imposibilidad, una tarea que adjudica a la literatura y, más precisamente, a la narración literaria en la contemporaneidad: el establecimiento de un límite y una resistencia frente a la apariencia de inmediatas e instantáneas omnisciencia y comprensibilidad de suyo de la realidad que promueve el predominio de la información en el panorama mediático actual, sobre todo en lo que tiene que ver con la llamada ‘cultura audiovisual’. Gonzalo Navajas ha llamado tempranamente la atención sobre cómo la obra de Marías ha tenido centralmente en cuenta, desde el principio, las transformaciones de la cultura escrita –a la que toma “como punto de referencia esencial”– como resultado de “la nueva tecnología de la comunicación” que “ha magnificado la disyunción entre la letra y la imagen” (2002: 119). La novela haría así justicia al espesor narrativo de todo saber, en contra de cualquier privilegio cognitivo concedido a la inmediatez y evidencia solo aparentes de la representación audiovisual. Y no solo a partir de declaraciones temáticas explícitas, sino sobre todo de sus mismos presupuestos constructivos y formales, basados, precisamente, en la dificultad, la diferencia y el diferimiento temporal (narrativo) de la comprensión y del conocimiento.

Novela y narración

Los enamoramientos también explorará, por tanto, las maneras en que la novela es capaz de sobrevivir bajo las actuales condiciones culturales y mediáticas, aunque no se preste

precisamente para una glorificación acrítica de la literatura y los escritores: así lo demuestra la mirada desacralizante a que los somete la narradora, que se desempeña, oportunamente, como editora literaria (2011: 31-41). La novela cuenta la historia de un crimen y, si no de su investigación, sí al menos del descubrimiento de mucho de lo que ese crimen oculta. La narración en primera persona de María Dolz pretende expresamente, desde el principio, dar cuenta de aquello de que la prensa –donde han aparecido las noticias sumarias y, sobre todo, una fotografía del apuñalamiento de Miguel Desvern– no ha podido hacerse cargo.

La novela explora, entonces, las condiciones de esa narración en directa ligazón con la vivencia de la narradora; se destaca desde el comienzo, por ejemplo, el papel central que en ella obran su mirada y su escucha. La novela comienza efectivamente así: “La última vez que vi a Miguel Desvern o Deverne fue también la última que lo vio su mujer, Luisa, lo cual no dejó de ser extraño y quizá injusto, ya que ella era eso, su mujer, y yo era en cambio una desconocida y jamás había cruzado con él una palabra” (11). Con Miguel y su esposa Luisa la narradora guarda inicialmente lo que reconoce son “frágiles (...) vínculos tan solo visuales” (26), es decir, basados en los datos perceptuales más primarios e inmediatos que surgen del hecho mínimo de compartir, regularmente, el mismo bar. Ellos son para ella, incluso, como “personajes de una novela o de una película por los que uno toma partido desde el principio, a sabiendas de que algo malo va a ocurrirles, de que algo va a torcérselos en algún momento, o no habría novela o película” (22). El acceso inicial, predominantemente visual, de la narradora a la materia de su narración, es el de una espectadora. Más allá de lo evidentemente problemático, aquí, de la equivalencia², la novela o película de esta cita pueden homologarse a la novela tal como la describe Benjamin en “El narrador”: esa que, precisamente, atrae a su lector a través de “la esperanza de calentar su vida tiritante junto a una muerte de la cual lee” (1936: 120), es decir, que solo contempla de manera exterior. Pero debe tenerse en cuenta también que una mirada y una contemplación fascinadas como la de María Dolz y la del lector de novelas de Benjamin constituyen, en este texto de Marías, el medio más propio del enamoramiento, al trazado de cuya génesis y efectos se orienta, desde su mismo título, la novela. La singular construcción de la voz narradora, sincera y a la vez poco confiable, se convertirá en el foco de la operación novelesca de Marías, precisamente como consecuencia del enamoramiento.

Dado su esperable rechazo ético del deseo morboso de los lectores de la prensa periódica, la narradora declara haber pasado por alto la noticia del asesinato de Miguel –a quien inicialmente ni siquiera identifica con su habitual vecino de mesa en el bar– “sin leer el texto completo, precisamente por la ilustración de la noticia: la foto de un hombre tirado en el suelo en mitad de la calle” (27). La fotografía periodística, como reproducción técnica de una imagen, vuelve el acontecimiento impermeable a su apropiación en tanto experiencia, a su integración en un conjunto más vasto de circunstancias vitales. María no quiere sumar sus “ojos curiosos y horrorizados a los de centenares de miles cuyas cabezas estarán pensando mientras observan, con una especie de fascinación reprimida o de seguro alivio: ‘No soy yo sino otro, este que tengo delante’” (28). El efecto inmediato de la fotografía truculenta en la sección de información policial del periódico es la toma de distancia y la imposibilidad absoluta de identificación, es decir, de incorporación de lo acontecido al campo de la propia experiencia personal.

A la presentación de los simples datos del crimen tal como han aparecido en la prensa sigue esta declaración de la narradora, en la que resuena la retórica satírica, a la manera de

Karl Kraus, del Benjamin de “Sobre algunos temas...” y de “El narrador”, y que vale la pena citar en extenso:

Luego la noticia había desaparecido por completo de los periódicos, como suele ocurrir con todas actualmente: la gente no quiere saber por qué pasó nada, solo que pasó y que el mundo está lleno de imprudencias, peligros, amenazas y mala suerte (...). Se convive sin problemas con mil misterios irresueltos que nos ocupan diez minutos por la mañana y a continuación se olvidan sin dejarnos escozor ni rastro. Precisamos no ahondar en nada ni quedarnos largo rato en ningún hecho o historia (50-51).

Como indicábamos, el punto de ataque principal a la información periodística tiene que ver con sus efectos constatativos, aquellos que hacen del acontecimiento algo que simplemente “pasó”, un hecho aislado de cualquier estructuración, jerarquización o modalización cualitativas, entre otros de que el mundo está más o menos serial o episódicamente lleno. El acaecer meramente fáctico del hecho es un efecto de su circulación como información, como noticia. Pero el objetivo último de estas manifestaciones de la narradora es contraponer la noticia y la información a la narración novelesca. Su desarrollo efectivo, en *Los enamoramientos*, implicará reconocer, en primer lugar, lo que puede haber de “misterio” en lo sucedido, y luego, en segundo, indagar, precisamente, “por qué pasó”, durante algo más de “diez minutos” de lectura. La demora y permanencia en el tiempo – “ahondar” y “quedarnos largo rato” con un “hecho o historia”– resultan, por contraposición, signo de la ligazón entre narración y experiencia, especialmente alrededor de lo que en ella supone la apertura a la interpretación –como lo señaló Benjamin a propósito de la historia del rey Psamenito en Herodoto. Siguiendo este razonamiento, la narradora de la novela indicará más tarde que “todo lo valioso que la literatura ha creado” es aquello “que el tiempo ha sancionado y autorizado milagrosamente a permanecer más allá de su brevísimo instante que cada vez se hace más breve”. Su trabajo en una editorial, sin embargo, le “impide [a María] conocer, paradójicamente” (179), estos valores literarios resultado de la duración y la permanencia en el tiempo –y en el interés de los lectores–, debido a que ella solo se ocupa de lo que se publica en el presente más inmediato y luego termina, en su mayor parte, desapareciendo de las librerías.

La principal forma de interpretar y ahondar narrativa y experiencialmente en el acontecimiento que la novela propone es –a diferencia de la actitud de los lectores de periódicos según la cita anterior– intentar identificarse ficcionalmente con las emociones y actitudes de la víctima para reconstruir en lo posible su vivencia. La narradora María –del mismo modo que la viuda de Miguel, Luisa– no podrá evitar evocar “lo que pasó por su cabeza en aquellos momentos”. Se trata de “pensamientos prestados”, pero que por su mismo carácter son difíciles de abandonar, dotados como están para desplegar toda una virtualidad interpretativa y, finalmente, narrativa en su impulso: “luego cuesta salir a veces, supongo que por eso tan poca gente lo hace y casi todo el mundo lo evita y prefiere decirse: ‘No soy yo quien está ahí, a mí no me toca vivir lo que le pasa a este, y a santo de qué voy a añadirme sus padecimientos’” (77). Este añadido, la capacidad para la evocación hipotética y transitiva de la experiencia ajena, es otra marca de este acceso singular a la realidad que es la narración, y particular condición de su configuración específicamente novelesca –por

ejemplo, en la construcción verosímil de personajes por parte de un narrador (Margolin, 1990a y 1990b).

Estilo

Se puede pensar que la sintaxis –oracional y narrativa– plena de incisos, aclaraciones y explicaciones, la preferencia por las más diversas fórmulas hipotéticas y condicionales, y el uso virtuoso y a la vez engañoso de las distintas variantes –directas e indirectas– del discurso referido –características todas bien reconocibles de la prosa novelesca madura de Javier Marías (Herzberger, 2001; Navarro Gil, 2004)– realizan el propósito de que se vuelva imposible no “ahondar”, no demorarse largo rato en una historia o en la evocación de una experiencia ajena que en esa historia narrada alcanza su cifra. Sostenemos aquí que *Los enamoramientos* reflexiona metaliterariamente a propósito de su conformación estilística como aparato discursivo narrativo y novelesco a partir del vínculo amoroso que se establecerá entre la narradora María y Javier Díaz-Varela, el responsable último de la ejecución de Miguel Desvern en la novela. Con seguridad podrá impactar autorreflexivamente en las expectativas de un lector ya habituado –a la altura de la página 165 de la novela– a los meandros evocativos de la prosa de Marías que María, la editora literaria, describa de este modo el discurso de su amado Javier: “una fuerte tendencia a disertar y a discursar y a la digresión, como se la he visto a no pocos escritores de los que pasan por la editorial”.

No se escapará tampoco a esta altura al lector –pero al de este trabajo, en este caso– que el nombre de pila de este personaje, Javier, y el de la narradora y enamorada suya, María, componen un conjunto onomástico que no puede evitar remitir a la instancia autoral. Este desdoblamiento, que no es el único presente entre los personajes de esta novela, tiende, según nuestro punto de vista, a problematizar sistemáticamente la relación estructural entre narrador y autor y, correlativamente, la institución de cualquier sentido pretendidamente definitivo del texto, es decir, no sujeto a interpretación ulterior. Por otra parte, algunas operaciones formales de la novela apuntan a remedar en el personaje de Javier la omnisciencia del narrador novelesco: Díaz-Varela reproduce, por ejemplo, casi textualmente los razonamientos anteriormente expuestos por la narradora María cuando más tarde le describe a ella misma sus hipotéticas reacciones ante la revelación de su participación en el asesinato (284, 290, 316-317) –más adelante nos referiremos precisamente a cómo la novela concibe la seducción como inducción a la reproducción inadvertida de discursos ajenos, por lo cual aquello que María presenta como sus reacciones y actitudes originales podría considerarse ya, retrospectivamente, efecto del poder de convicción narrativa –y, podríamos decir, ‘pseudo-autoral’– de Javier. Que *Los enamoramientos* supone una exploración autorreflexiva de las funciones y de los alcances de la propia narración novelesca en la obra de Marías lo testimonia también la profusa reaparición de personajes de otros textos suyos, como el profesor Rico (de *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana*), Ruibérriz de Torres (de “Mala índole”) y la omnipresente Luisa (de *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Tu rostro mañana*), habitual nombre de pila de las esposas de los narradores de varias novelas anteriores de Marías –y que en *Los enamoramientos* es, significativamente, viuda,

explicitando la exposición del lector de este texto a la intemperie de su propia interpretación y juicio personales sobre lo narrado.

Seducción

En síntesis, la posibilidad de reflexionar, de ahondar en un acontecimiento y de asumirlo como experiencia que ofrecería la narración a diferencia de la noticia y la fotografía periodísticas –siempre según Benjamin, y también según las condiciones ficcionales de ejercicio del discurso de interiores a *Los enamoramientos*– dista sin embargo de cualquier plenitud. Por el contrario, ella supone inevitablemente, en el marco de la ficción novelesca y de sus operaciones metafictivas y metaliterarias, la apertura del campo de un conjunto de operaciones discursivas y retóricas de persuasión que hacen de la narración una forma privilegiada de seducción. De este modo, la novela termina asimilando los efectos de la narración (incluso los de la novelesca y literaria, si atendemos a los rasgos ‘pseudo-autorales’ con que se carga el personaje de Javier) a los de aquellas formas y medios –la noticia, la fotografía– que, al principio, parecían poder oponerse diametralmente a la narración. De este modo, la narradora María dirá de Javier Díaz-Varela en la novela:

Le miraba los labios mientras peroraba, se los miraba con fijeza y me temo que con descaro, me dejaba mecer por sus palabras y no podía apartar los ojos del lugar por donde salían, como si todo él fuera boca besable, de ella procede la abundancia, de ella surge casi todo, lo que nos persuade y lo que nos seduce, lo que nos tuerce y lo que nos encanta, lo que nos succiona y lo que nos convence (...). Me quedé perpleja al comprobar cuánto me gustaba y hasta fascinaba aquel hombre apenas conocido (137-138).

La fascinación morbosa que la narradora deplora en los lectores de la prensa y sus fotografías reaparece aquí en otro contexto. Siguen a este, en la novela, otros muchos largos pasajes en los que se ahonda y reflexiona sobre la naturaleza de la experiencia del enamoramiento. De todos ellos corresponde retener esta vinculación reiterada entre la mirada fascinada, la palabra, la boca y los labios (repetida, por ejemplo, en 177-178). Como suele ser habitual en las tramas de las novelas de Marías (por ejemplo, y por excelencia, en *Corazón tan blanco*), la seducción narrativa es de carácter fundamentalmente discursivo y, en el plano textual, da lugar a la circulación y replicación efectiva del material verbal entre los diferentes personajes, que en el curso de la narración van reiterando inadvertidamente como propio lo que han escuchado decir a otros, como efecto de la seducción que estos han ejercido sobre aquellos, seducción que debe ser entendida siempre como inducción al pensamiento, a la palabra y, en última instancia, a la acción –o a su contrario.

En *Los enamoramientos*, esta operatoria alcanza un nivel especial de autorreflexión en una escena de lectura de la novela corta *El coronel Chabert* de Honoré de Balzac, es decir, al tomar posición acerca de la novela del siglo XIX, aquella que motivó el juicio tajante de Benjamin. Sobre *El coronel Chabert*, Díaz-Varela le dice a María que

lo que pasó es lo de menos. Es una novela, y lo que ocurre en ellas da lo mismo y se olvida, una vez terminada. Lo interesante son las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, se nos quedan con más nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta (166).

La ficción novelesca desactiva o, al menos, relativiza lo meramente fáctico del acontecimiento narrado. Y en el medio imaginario de la ficción, la seducción y la inducción (la inoculación de “posibilidades e ideas”) se convierten también en el elemento mismo de la lectura, es decir, del tipo básico de experiencia y acceso cognitivo a la realidad que supone la narración novelesca. Se evidencia entonces una distinción de grado superior entre narración e información, y ahora también –pace Benjamin– entre novela y noticia: la que habilita el desvelamiento o no de estas operaciones implicadas de manera general por la lectura. En los casos de la noticia y la fotografía de prensa como géneros informativos, estas operaciones no dependen tanto de estrategias constructivas o estilísticas propias o internas a cada una de sus manifestaciones concretas –como aquellas que María, la editora, podía reconocer en el discurso de Javier, y luego, en consecuencia, también nosotros, como sus lectores, en *Los enamoramientos*–, sino más bien a la autorización y legitimación externas con que las sostienen el alcance, la difusión y el poder del medio en el que aparecen, que la autonomía relativa de sus formatos y su carácter serial tienden a dejar sistemáticamente en segundo plano.

Esta es la singular encrucijada en que *Los enamoramientos* pone a sus lectores: al fin y al cabo, la lectura de novelas es capaz de generar efectos imaginarios de inmediatez y espontaneidad similares a los de las noticias y las imágenes periodísticas, a pesar de todo su espesor narrativo. Vista exclusivamente a partir de sus efectos más inmediatos –por ejemplo los del relato que Díaz-Varela le hace a María–, la novela resulta –como indicaba Benjamin– indiferenciable de los formatos informativos de los medios masivos de comunicación, si se los considera en su pretensión de omnisciencia irreflexiva. Sin embargo, *Los enamoramientos* no se agota en esa indiferencia, sino que a partir de ella despliega el campo de la experiencia sobre el que se basa la respuesta de Marías frente a la desorientación y la falta de consejo del lector de novelas en la era de la información señaladas por Benjamin: el enamoramiento.

Enamoramiento

El final de la novela pone en juego con total evidencia su problematización de los usos y funciones de la narración, y del tipo y el valor del saber que su experiencia proporciona. La novela ya ha presentado antes al profesor Rico, figuración novelesca del acercamiento crítico-formal, filológico e historiador, a la narración literaria (basada en el académico del mismo nombre). Se trata, en efecto, de un “hombre de saber inmenso” (154), pero completamente desinteresado de cualquier uso presente y efectivo de ese saber (108, 154-155), que por esto no puede asemejarse a la sabiduría que, según Benjamin, proporcionaba la experiencia transmitida por la narración tradicional. Como indicamos más arriba en nuestro resumen de los planteos iniciales de “Sobre algunos temas en Baudelaire”, la crisis

de la relación constitutiva de experiencia y narración es condición del acercamiento crítico, estilístico incluso, a la prosa narrativa; y el profesor Rico es, en *Los enamoramientos*, un buen testimonio de la desorientación del crítico literario, aunque se lo considere muy sabio.

María, la narradora de la novela, comparte, como editora, este acercamiento distanciado al hecho narrativo, pero en este caso no respecto de la literatura del pasado, sino de la que se escribe en el presente. También, como hemos señalado, es capaz de ejercer esta ‘lectura’ crítica y especializada sobre el estilo narrativo (y persuasivo) de Javier Díaz-Varela. Pero el testimonio último y la ratificación de la completa falta de sabiduría y de consejo en que la narración novelesca abandona a su lector tiene lugar cuando, en el final de la novela, María decide no contarle a Luisa, la esposa del fallecido Miguel, lo que ha llegado a conocer, subrepticamente primero y gracias al relato de Javier después, sobre la participación de este último en la muerte del esposo de aquella, incluso tras descubrir con total evidencia que Javier ha suplantado a Miguel en el corazón de Luisa. ¿Cómo tomar esta autocontradictoria ‘moraleja’ final que María –a quien no en vano Luisa y Miguel apodaban “la joven prudente”– dice afirmar solo “como para justificarme” y entre comillas, refiriendo su propio discurso como una cita:

‘Tampoco quiero ser como los malditos libros entre los que me paso la vida, cuyo tiempo está quieto y acecha cerrado siempre, pidiendo que se lo destape para transcurrir de nuevo y relatar una vez más su vieja historia repetida. No quiero ser como esas voces escritas que a menudo parecen suspiros ahogados, gemidos lanzados por un mundo de cadáveres en medio del cual todos yacemos, en cuanto nos descuidamos. No está de más que algunos hechos civiles, si es que no la mayoría, se queden sin registrar, ignorados, como es la norma’ (400-401)?

En uno de los momentos más cruda y concretamente autorreferenciales y metaliterarios de la novela, la narradora se resiste a convertirse, precisamente, en narradora de novela, es decir, en una “voz escrita” y por tanto “cerrada”, “repetida”, ofrecida al lector –como en la cita de Benjamin mencionada más arriba– como una “muerte de la cual lee”. Pero la voz de la narradora se torna improbable y constitutivamente ficcional, y su anterior negación resulta denegada, desde el momento mismo en que la leemos impresa, en un libro publicado bajo el nombre de autor de Javier Marías. Sin embargo, la certeza del distanciamiento del lector respecto de la “muerte de la cual lee”, a partir del registro, a pesar de todo, del mismo rechazo de la narradora a contar, de la conservación y el testimonio de esta omisión y de este silencio –aunque pagando el precio de la completa ficcionalización y ‘novelización’ de su voz– no alcanza a volver tranquilizador el desenlace de la novela.

La ficción en la forma novelesca es aun capaz de incluir, sin quebrar el verosímil y lejos del *pathos* existencial del antecedente unamuniano, esta patética declaración de rechazo a convertirse en personaje y narradora de novela. De este modo, sustrae también esta declaración, como es usual en el género, a su posible transformación en experiencia, porque la clausura impuesta por la certeza de la ficcionalidad de ese registro impone las mediaciones de la historia y crítica del género en cuanto tal y de la institución literaria en su conjunto, que han ido disponiendo roles sociales de características bien determinadas – individualidad, soledad, aislamiento, autonomía– tanto para el lector como para el autor de

novelas –y también para el personaje, como María, que en este caso no puede comunicar directamente nada de lo que sabe o ha aprendido ni siquiera a sus improbables lectores. Estas mediaciones transforman todo apunte de experiencia en la novela en procedimiento que busca un efecto primordialmente literario sobre el lector. Pero cuando el lector de *Los enamoramientos* va a cerrar el “maldito libro” que efectivamente ha estado leyendo y que ella ha protagonizado y narrado, María reconoce que su decisión final de no contarle lo ocurrido a Luisa habría sido la contraria “*de no haberme enamorado tiempo atrás, estúpida y silenciosamente*” (401) de Javier Díaz-Varela. A esta conclusión llega, finalmente, *Los enamoramientos*: todo relato, incluso el de los textos informativos y el de la novela moderna –a pesar de la distinción trazada por Benjamin–, instala una dependencia (“se depende siempre de quien nos cuenta algo, éste decide por dónde empieza y cuándo para, qué revela y qué insinúa y qué calla” (303)) y una debilidad –definición última, en la novela, del enamoramiento: “sentir debilidad, verdadera debilidad por alguien, y que nos la produzca, que nos haga débiles. Eso es lo determinante, que nos impida ser objetivos y nos desarme a perpetuidad y nos haga rendirnos en todos los pleitos” (308). El simple hecho de aceptar que se nos cuente algo nos introduce en un horizonte de sujeción que echa a perder cualquier objetividad, cualquier pretendido ‘en-sí’ del hecho narrado. La pérdida de la experiencia que supone la cosificación fáctica impuesta por la información, que deja a los sujetos sin orientación, destruye cualquier sabiduría y convierte el cosmos de la narración tradicional en el mundo contingente, inmanente y azaroso de la novela moderna; implica un verdadero trauma, como el de los soldados que regresaban de la guerra, según Benjamin, “no más ricos, sino más pobres en experiencia comunicable” (1936: 104). La mudez generalizada del hombre moderno supone también una falta generalizada cuando –como ha seguido ocurriendo– de todos modos alguien decide contar algo: la ausencia de redes sociales colectivas de intercambio de experiencias pone a los sujetos, en tanto narratarios, en estado de total dependencia respecto de los narradores. De aquí, por supuesto, la soberanía de los modernos medios de comunicación –y de las llamadas “redes sociales” tecnológicamente dirigidas–, pero también la de Javier Díaz-Varela sobre María, reducida a escuchar el relato con el que aquel intenta ordenar el caos azaroso de la muerte de Miguel. Como hemos indicado, el enamoramiento es el nombre que la novela adjudica a esta dependencia del relato de otro, a esta fascinación con su fuente (la “palabra”, la “boca”, los “labios”) por el hecho de que, efectivamente, a partir de ella un mundo caótico, azaroso y privado de sentido puede sin embargo ser organizado en una estructura –aunque sea provisoria y ficcional, de todos modos coherente. El subproducto de cualquier relato en una época de adelgazamiento de la experiencia es el enamoramiento entendido como un afecto (Massumi, 2002), como esa dependencia y debilidad surgidas del trauma que aquella pérdida supone.

Por supuesto, señala la narradora, “hay quienes piensan que el enamoramiento es una invención moderna salida de las novelas” (309). Y en efecto, se puede pensar que, como indicábamos, la novela, como forma todavía narrativa privilegiada en una época de desaparición de la narración, es modelo por excelencia para la instauración del afecto postraumático resultado de esa desaparición. Pero sería un error pensar el enamoramiento como un mero efecto de los recursos constructivos de la novela como género literario o simplemente discursivo, es decir, como algo del orden de una retórica orientada a la persuasión –por ejemplo, a la instalación de estados emocionales específicos en el lector.

María, en *Los enamoramientos*, está especialmente atenta, como indicamos, a la conformación estilística de las palabras de Javier Díaz-Varela, y se ha mostrado capaz de ‘leer’ con ojo clínico de editora y correctora –y, agregaríamos, de crítica e investigadora literaria– el relato final en el que Díaz-Varela confiesa los alcances de su participación en la muerte de Miguel. Así, ha podido dar cuenta de todo lo que en ese relato está retóricamente orientado a administrar, distribuir y dosificar el impacto emocional de su discurso: su tono (339), sus gestos (309), sus recursos argumentativos (310), su uso de los tiempos verbales (327) y, por supuesto, los efectos de todos estos procedimientos sobre la credibilidad general de su historia (303, 331, 341), que resulta más bien endeble –de hecho, la novela policial, como género altamente formalizado, proporciona los criterios básicos de verosimilitud de la, de otro modo, prolija y efectista narración de Javier. Pero la conciencia de estos mecanismos discursivos y sus efectos no eximen a María del enamoramiento, que por esto debe ser pensado en un nivel diferente al de la efectividad emocional de la ‘labia’ de Javier –y, podríamos agregar nosotros, de los recursos constructivos y retóricos del género ‘novela’ en cualquiera de sus variantes subgenéricas. Como lectora enamorada, María solo ansía convencerse, se autojustifica cuando decide no contarle a Luisa lo que sabe y, en el final, solo aspira a poder olvidarlo todo.

Sostenemos que a través de las relaciones que María establece entre la información fáctica limitada que le ofrecen la noticia y la fotografía de la muerte de Miguel, y el relato novelesco de Javier acerca de su participación en el crimen, Javier Marías explora en esta novela, mediante la figura del enamoramiento, un conjunto de aspectos –que decididamente habría que denominar ‘imaginarios’– de la narración en la contemporaneidad. Se trata de todo lo que en ella supone una verdadera implicación subjetiva, más del orden de la identificación o del afecto –en tanto dependencia o debilidad, según indicamos– que de la representación o la construcción narrativas de un verosímil genérico o discursivo codificado; es decir, finalmente, de aquello que mueve a que la narración, como tal, aparezca; de su fuente –en el caso de María y Javier, como explicación, excusa o “atenuante” (322) del crimen, pero precisamente porque siempre ella “deseaba oír más” (338). La novela denomina ‘enamoramiento’ precisamente a esta afectación imaginaria (Barthes, 1977) que las narraciones producen –tras la desaparición de la experiencia y la narración tradicional en el sentido estrictamente benjaminiano– en los sujetos implicados por ellas.

Cabe preguntarse –como lo ha hecho por ejemplo Eloy Fernández Porta en su libro *Afterpop* (2007) a propósito del propio Javier Marías– si este tipo de operaciones, en la novelística actual, no se orientan, en definitiva, a la delimitación, la rehabilitación y el privilegio arbitrarios, unilaterales y reactivos de un supuesto ‘modo específicamente literario de experiencia’, fundamentalmente narrativo y novelesco, en un contexto de cosificación mercadotécnica generalizada de las producciones culturales, precisamente en tanto improbable –e ideológica– garantía de que todavía es posible una experiencia diferenciada y de que existe una posición de sujeto capaz de sustraerse cualitativamente, en relación con aquellas producciones, a la posición de lo que, por otra parte, al mismo tiempo y correlativamente se postula como la figura de un consumidor puramente pasivo. Conmovidos muchos de los fundamentos ideológicos fundamentales de nuestra disciplina, en su delimitación tradicional, por estos movimientos en su horizonte cultural, social y económico más amplio, los críticos e investigadores literarios nos vemos ante crecientes

dificultades a la hora de definir y, sobre todo, de valorar nuestros objetos de estudio. Cualquier intento de establecer una barrera metodológica o disciplinar respecto de fenómenos considerados hasta todavía no hace tanto tiempo extra-literarios e incluso extra-artísticos –desde el testimonio a la columna periodística, desde las historietas a las series de televisión, desde las letras de canciones a los videojuegos– choca con una dificultad mayor en su legitimación social amplia; y son cada vez menos los medios y herramientas teórico-crítico-institucionales hoy disponibles para edificar semejante muro.

Eloy Fernández Porta ha sostenido que la literatura de Javier Marías busca defender aún, contra toda evidencia, el privilegio superior concedido a una literatura definida como ‘alta’ respecto de un conjunto de manifestaciones culturales calificadas correlativamente de ‘bajas’ –como las provenientes de los medios masivos de comunicación, la publicidad y la cultura audiovisual, aun cuando puedan ser reapropiadas y reutilizadas con otros propósitos y en otros contextos–, a partir de la postulación ideológica, arbitraria y puramente voluntarista de un punto de vista pretendidamente estable, exterior e impermeable respecto de la cultura de masas contemporánea (2007: 18). Sin embargo, la elaboración de un punto de vista tal, que podría considerarse equivalente de la singular omnisciencia interna a la diégesis de la que hace gala el personaje de Javier Díaz-Varela, no es el foco de *Los enamoramientos*. Con la narración de María, desencantada editora de la literatura del presente y reacia a convertirse ella misma en escritora y en literatura, cualquier pretendida autonomía de la enunciación resulta problemática, y la novela avanza –como el personaje que en esta novela, como indicábamos, tiene el nombre que usualmente corresponde en las novelas de Marías a las cónyuges de los narradores, Luisa– viuda de cualquier perspectiva estable, fija e inambigua sobre cualquier acontecimiento o fenómeno. La credibilidad y la legitimidad de la voz de la narradora resultan explícitamente enturbiadas por su enamoramiento, condición que pasa a convertirse en el foco de la exploración de la novela. Lejos tanto de cualquier certidumbre colectivamente definida como forma socialmente sancionada de experiencia, como de la completa incertidumbre resultado del azar y la pura contingencia del encuentro con el propio pasado evocadas por Benjamin a propósito de Proust, el carácter irremediabilmente individual e incluso aislante del enamoramiento como la novela lo define pone a sus lectores frente al espesor imaginario del simulacro que ha pasado a organizar sus relaciones con la cultura –literatura y novela incluidas.

Entendemos, entonces, que esta novela de Javier Marías asume de manera cabal el fin de una diferencia literaria y novelesca presupuesta de suyo, como valor inalienable, y lo hace a partir de una afirmación radical de una conversión cultural fundamental propiciada por el despliegue generalizado de la información y los medios masivos de comunicación, que concluye en la configuración del *estatuto primariamente imaginario* –más que sociosimbólico–, emancipado y autoconsistente, de lo social como tal, en el sentido de las elaboraciones que sobre este asunto ya han desarrollado las diversas teorías del simulacro. Mario Perniola, por ejemplo, ha hablado de “desrealización” y “culturización” de la sociedad (16) y, a la vez, de “socialización de lo imaginario” (69). Citando también a Benjamin –y a Guy Debord–, Perniola se refiere con ello a la suplantación, en los procesos de socialización, de “los principios, las ideas, las representaciones” por “los simulacros, las imágenes, las copias carentes de original”, cuya consecuencia fundamental es una disolución de “la oposición verdad/engaño y el *pathos* de la participación”, es decir, un quiebre de la idea de que la vida puede ser comprendida como una realización social y

colectiva de lo que en primer lugar fue imaginación de los sujetos; por el contrario, desde el principio “los simulacros de la sociedad les imponen a estos su propia efectividad, disolviendo su realidad” (70) y haciéndolos así objeto de la mera imposición de efectos imaginarios. Perniola entiende que de las tesis de Benjamin sobre la desaparición de la experiencia –socio-simbólica– y la reproductibilidad técnica de las imágenes se sigue la completa imaginarización de las relaciones sociales, y que por esto el régimen estético del arte resulta clausurado.

Desde esta perspectiva, incluso la extensión poética proustiana de las tesis benjaminianas sobre la novela, sobre la desorientación moderna y sobre la pérdida de la experiencia resultan inviables –al menos en sus formulaciones originales en “El narrador”– para pensar la cultura y la literatura contemporáneas. De la total indiferencia, la desorientación subjetiva, el azar y la contingencia constitutivos de la ‘experiencia’ moderna según el Benjamin de “El narrador”, la novela de Marías hace surgir el enamoramiento como infatuación y diferencia puramente imaginarias, es decir, como postulación inmanente de un afecto que se sustrae a cualquier pretensión de reconocimiento socio-simbólico, de cualquier justificación de carácter colectivo o de cualquier precedente motivacional individual. La sustracción respecto de la experiencia, la falta de consejo y moraleja de la novela como género –si se la confronta con la narración tradicional– se convierten así en afirmación autofundada de un afecto, de una dependencia y de una debilidad respecto de ella.

Apego imaginario

La teoría y la crítica literarias del siglo XX acostumbraron a los investigadores literarios al paulatino adelgazamiento de una singularidad estética de la literatura previamente conquistada con gran dificultad a lo largo de los debates y los combates por la autonomía del arte durante el siglo XIX; y finalmente los obligaron a reconocer que la narración literaria o novelesca puede llegar a ser considerada, en última instancia, formal, constructiva y, sobre todo, valorativamente indiscernible –al menos tendencialmente– de un relato estimado –en algún momento anterior– no literario, como un testimonio, una investigación periodística, una historieta o una serie de televisión –del mismo modo que, en el mundo de *Los enamoramientos*, el relato de Javier Díaz-Varela puede ser tanto falso como verdadero, tanto un engaño como una expresión sincera, tanto una coartada como una confesión, tanto una ficción novelesca como un relato real, pero nada de esto es finalmente importante frente a la debilidad y la credulidad de base propiciadas por el enamoramiento. Jorge Carrión (2011), por ejemplo, ha venido señalando militantemente, desde dentro de los estudios literarios, que hoy la calidad de las series de televisión alcanza a emular la riqueza constructiva, semántica y hermenéutica de la novela. La pregunta que sigue a la declaración de estas transformaciones, ampliaciones, extensiones e inversiones del objeto de estudio de la crítica y la investigación literarias solo nos la podemos formular, en primera persona y dirigida a nosotros mismos, quienes efectivamente nos dedicamos a esos menesteres: ¿por qué lo seguimos haciendo? ¿Por qué un objeto de naturaleza ambigua e improbable, crecientemente deslegitimado socialmente, indiferenciable de otros que reciben la atención de otras disciplinas en apariencia menos conjeturales, como la historia, la sociología o la economía, sigue siendo capaz de concitar nuestra atención y dedicación? La respuesta es el

enamoramiento, es decir, la pregnancy imaginaria que todavía poseen la literatura y la novela, y que nos coloca en una situación de debilidad y dependencia, más que de pretendida maestría crítica. La exploración, por parte de la novela de Marías, de las consecuencias de la creciente indiferencia entre información y narración exhibe los aspectos decididamente imaginarios que nos siguen ligando –a los lectores y a los críticos, a los investigadores y a los docentes– a las producciones culturales que más valoramos –proviengan o no ya, actualmente, del fondo tradicional y canónico sancionado por su permanencia en el tiempo y por su condensación de los valores de la comunidad, respondan o no a los formatos y dispositivos, a los modos de circulación, legitimación y autorización, y a las condiciones de recepción que usualmente asociábamos con ellas. Frente a una novela como *Los enamoramientos*, el crítico se ve obligado a interrogar sus propias operaciones interpretativas, que resultan sacudidas, por la lectura de esta novela, de una manera inaccesible para los proyectos literarios que hoy apuestan simplemente a la incorporación directa y no mediada a la novela de la fotografía, la historieta, el blog, la red social y la serie de tv. El tipo de atención crítica concentrada sobre los aspectos intrínsecos del texto –como aquella de la que María hace objeto el estilo, los recursos constructivos y la forma del relato de su amado Javier– resulta particularmente comprometido, porque las razones íntimas –en tanto enamoramiento, es decir, debilidad e infatuación puramente imaginarias– de una atención tal se le escapan siempre, como a María las definiciones últimas sobre los motivos de su conducta en el final de la novela.

Si algo tiene para decir esta novela a los lectores, críticos e investigadores literarios de la actualidad es que la tensión, los límites y los frentes de combate de la disciplina no pasan ya por la línea que separa lo legítimo o lo ilegítimo de elevar a la ‘dignidad literaria’ y de convertir, por esto, también en objeto de atención privilegiada, concentrada y ‘enamorada’, el testimonio, la no-ficción, la autobiografía, la crónica o las columnas periodísticas y los filmes y las series de televisión, para demostrar que ellos pueden estar tan bien escritos o elaborados como la literatura definida en sentido tradicional y evocar una experiencia igualmente singular e, incluso, estética y cabalmente literaria –lo cual, a esta altura, y tras décadas de intercambios fructíferos de nuestras disciplinas con los estudios culturales, la sociología y la antropología de la cultura, puede resultar algo bastante obvio. Es, por el contrario, la hora de volver a plantear una pregunta, especialmente en relación con el trabajo de los investigadores literarios académicos, sobre la naturaleza misma del enamoramiento que todavía son capaces de sentir por sus objetos, y sobre las maneras en que esta dependencia y esta debilidad imaginarias respecto de la literatura embargan aún la investigación y los estudios llamados literarios, aunque hoy ellos se permitan también leer, del mismo modo rendido y enamorado, fotografías, textos periodísticos, series de televisión o videojuegos. El estatuto imaginario de lo literario es, finalmente, bajo la figura del ‘enamoramiento’, el objeto crítico evanescente de esta novela de Javier Marías.

Bibliografía

- Marías, Javier (2011) *Los enamoramientos*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1977). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI, México, 1993.
- Benjamin, Walter (1936) “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”. En A. Honold (Ed.), *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt, 2007, pp. 103-128.
- Benjamin, Walter (1939). “Über einige Motive bei Baudelaire”. En *Gesammelte Schriften*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 605-653.
- Benson, Ken (2001) “Narrar una nueva identidad o el inconsciente estructurado como un relato”. En M. Steenmeijer (Ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam and New York, Rodopi, pp. 51-58
- Carrión, Jorge (2011) *Teleshakespeare*. Errata naturae, Madrid.
- Felman, Shoshana (2002). *The Juridical Unconscious*. Harvard University Press, Cambridge and London.
- Fernández Porta, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Anagrama, Barcelona, 2010.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1994). *Histoire et narration chez Benjamin*. L'Harmattan Paris.
- Herzberger, David K. (2001) “Ficción, referencialidad y estilo en la teoría de la novela de Javier Marías”. En M. Steenmeijer (Ed.), *El pensamiento literario de Javier Marías*, Amsterdam and New York, Rodopi, pp. 29-37.
- Herzberger, David K. (2011) *A Companion to Javier Marías*. Tamesis, Woodbridge.
- Lunn, Eugene (1982). *Marxismo y modernismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Lyotard, Jean-François (1979) *La condición postmoderna*. REI, Buenos Aires, 1991.
- MacIntyre, Alasdair (1981) *Tras la virtud*. Crítica, Barcelona, 2004.
- Margolin, Uri (1990a) “The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative”. En *Revista Style*, vol. 24, nº 3. Penn State University Press, State College, pp.453-468.
- Margolin, Uri (1990b) “Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective”. En *Revista Poetics Today*, vol. 11, nº 4. Duke University Press, Durham, 843-871.
- Marías, Javier (1998) *Negra espalda del tiempo*. Alfaguara, Madrid.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, Durham.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Seix Barral, Barcelona.
- Navajas, Gonzalo (2002). “Javier Marías: el saber absoluto de la narración”. En *La narrativa española en la era global. Imagen, comunicación, ficción*, EUB, Barcelona, pp. 113-125.
- Navarro Gil, Sandra (2004) “Una aproximación al estilo literario de Javier Marías”. En *Revista de Filología*, nº 22. Universidad de La Laguna, La Laguna.
- Nussbaum, Martha C. (1995) *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Beacon Press, Boston.
- Perniola, Mario (2009) *La sociedad de los simulacros*. Amorrortu, Buenos Aires, 2011.
- Ricoeur, Paul (1983-1985) *Tiempo y narración*. 3 vols. Siglo XXI, México, 2009.

White Hayden, (2010) *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature and Theory (1957-2007)*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

White, Hayden (1987) *El contenido de la forma*. Paidós, Barcelona, 1992.

Notas

¹ Las traducciones de Benjamin son propias.

² Marías se ha referido extensamente, en *Negra espalda del tiempo* (1998: 125-133), a los problemas que le provocó personalmente la adaptación cinematográfica de su novela *Todas las almas*, estrenada en 1996 con el título *El último viaje de Robert Rylands*. Por otro lado, Vicente Luis Mora ha teorizado este problema en su libro titulado, precisamente, *El lectoespectador* (2012).

UNA NOVELA HECHA DE MEMORIA VIVIDA. BIOGRAFISMO, FICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN *TIEMPO DE VIDA*, DE MARCOS GIRALT TORRENTE

María Victoria Martínez^{††1}

Resumen: En las producciones literarias recientes destacan diversas representaciones de lo íntimo y lo privado en autobiografías, autoficciones, memorias, diarios íntimos, ensayos, cartas y confesiones. Un subgénero particularmente atendido es el de la autoficción, una ficción de acontecimientos estrictamente reales. Frecuentemente relacionada con la autobiografía y la novela por su juego entre lo real y lo ficticio, cuenta también con elementos propios del ensayo.

Este trabajo pretende explorar los recursos autoficcionales empleados por Marcos Giralt Torrente en *Tiempo de vida* (2010). Un yo en primera persona revisa sus años de infancia y juventud, ligados con la presencia / ausencia de su padre, un artista que dejó la casa familiar hacia los diez años del protagonista; páginas en las que reflexiona también acerca de la fragilidad de los vínculos familiares y afectivos. La obra se sitúa tanto en la línea de la memoria autobiográfica como en la de la ficción narrativa; se intercalan también elementos reflexivos del ensayo metanarrativo, lo que genera una gran complejidad textual que analizaremos.

Palabras clave: Autoficción - Biografismo - Ficción - Marcos Giralt Torrente - *Tiempo de vida*

Abstract: In recent literary productions include various representations of intimacy and private in autobiographies, autofictions, memoirs, diaries, essays, letters and confessions. A particularly cared subgenre is the autofiction, a fiction of actual events. Often related to the autobiography and the novel for his play between reality and fiction, also has elements of the literary essay. This work seeks to explore the autofictional elements of Marcos Giralt Torrente's novel *Tiempo de vida* (2010). A first-person revises his childhood and youth, linked to the presence / absence of his father, an artist who left the family home to the ten years of the protagonist; pages that also reflects on the fragility of family and emotional ties. The play is set both in the line of autobiographical memory as in narrative fiction; metanarrative essay elements also interleaved, which generates a great textual complexity.

Key-words: Autofiction - Biographism - Fiction - Marcos Giralt Torrente - *Tiempo de vida*.

^{††} Dra. en Letras Modernas FFyH UNC. Profesora Adjunta de Literatura Española I; Profesora Asistente de Literatura Española II, Facultad de Filosofía y Humanidades UNC. Profesora Adjunta a cargo del dictado de Literatura Española I y II, Facultad de Ciencias Humanas UNRC. Email: victoriamartinezunrc@gmail.com
Recibido 3/11/2016. Evaluado 18/02/2017 y 30/06/2017

Introducción

La crítica literaria de las últimas décadas coincide en señalar en las producciones recientes un rasgo frecuentemente destacado, el del “retorno del autor”, respuesta del presente a la “muerte del autor” decretada en 1967 por Roland Barthes. En estas nuevas formas expresivas, caracterizadas por un acusado hibridismo genérico, pueden observarse diversas representaciones y figuraciones de lo íntimo y lo privado en autobiografías, autoficciones, memorias, diarios íntimos, ensayos, cartas y confesiones, entre otras formas expresivas; las llamadas “escrituras del yo”, de las que parece emerger un vínculo esencial entre intimidad y experiencia escrituraria, por el cual la obra literaria es plasmación particularmente sensible de un saber de lo íntimo, expuesto con más o menos pudores por el autor.

La dimensión humana de lo íntimo parece no admitir ya la reducción a la oposición público/privado; en efecto, puede pensarse ahora como una dimensión transubjetiva en la que cada sujeto creador, a la par que manifiesta lo “íntimamente desconocido” de sí mismo pone a consideración de los demás, en un personal ejercicio de desnudamiento del yo, su conciencia singular.

Un subgénero particularmente atendido en las últimas décadas por la crítica, en este orden, es el de la *autoficción*, categoría narrativa acuñada por Serge Doubrovsky para aludir a su novela *Fils*, de 1977. El nuevo término fue puesto en circulación por el escritor y teórico francés para referirse a una ficción de acontecimientos estrictamente reales, como era el caso de su novela. La autoficción señala entonces una fractura de la instancia narrativa, que ya no puede erigirse como elemento constitutivo de una historia unitaria y unificante; pues no se trata estrictamente de una autobiografía, en la que en principio se relata la vida del autor, ya que en la autoficción se retoman de manera ambigua fragmentos de una vida, aparentemente la del escritor; mientras se sugiere que el personaje es y no es el autor.

Según es sabido, a partir del acontecimiento fundador de la novela de Doubrovsky, la teoría de la autoficción se ha ido forjando desde distintas perspectivas teóricas. Si bien debe señalarse el predominio de la crítica francesa, estudiosos pertenecientes a otras tradiciones han hecho también sus aportes a la cuestión; así, deben destacarse los trabajos de investigadores peninsulares como Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos; de igual manera, los desarrollos teóricos de Ana Casas, responsable de sendas antologías que procuran trazar las etapas y recoger las formulaciones críticas más recientes en torno al tema.

Autoficción en España. Estudios del yo

Según analiza Ana Casas, en el caso particular de España los años posteriores a la dictadura franquista, los de la transición democrática, resultaron especialmente propicios para el desarrollo de las diversas manifestaciones de las escrituras del yo. Fueron tiempos de sucesivos intentos en pos de recuperar la memoria colectiva e individual a través de la literatura, la que cuajó en muchos casos “en un cierto tipo de relato intimista, fundamentalmente referencial y centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela” (Casas, 2014: 11); un tipo de narración en el que frecuentemente se cruzan el relato testimonial, el relato auto-metaficcional o el relato humorístico, entre otros.

En estas nuevas “figuraciones del yo” los elementos ficcionales muchas veces colaboran en la construcción de la memoria, más allá de las experiencias reales de quien escribe/narra, e incluso pueden cargar de ironía la proyección textual de la figura del autor. En este orden, cierta perspectiva crítica considera que -dado el particular modo en que el autor aparece inscrito en su relato, y por la ambigüedad que planea constantemente sobre los hechos narrados-, es posible valorar la autoficción como “elección formal o genérica especialmente productiva para un nuevo modelo de ‘literatura de la memoria’” (Gómez Barranco, 2016: sd).

Para intentar un deslinde categorial en relación con el concepto, debe diferenciarse en principio el relato autobiográfico de la autoficción; en este sentido, Pozuelo Yvancos acuerda con la formulación de Jacques Lecarme según la cual “la autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo narrador y protagonista comparten identidad nominal, y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (Pozuelo Yvancos, 2012: 161). En este caso se trata de una voz personal no autobiográfica - una voz *figurada*, va a decir Pozuelo-, que sitúa al yo que habla en el texto desde un lugar diferente al de la pura referencialidad; una voz reflexiva más propia, en realidad, del género ensayístico. (Pozuelo Yvancos, 2010: 17) En este sentido, el estudioso entiende que la autoficción surge como respuesta creativa a la crisis del personaje como entidad narrativa, la deconstrucción de la noción clásica del autor y la alteración de anteriores concepciones sobre las normas autobiográficas.

El autor propone no focalizar la atención en la dimensión referencial o autobiográfica del texto autofictivo, sino concentrarse “en los dispositivos irónicos que separan el yo figurado del yo real”. De allí la expresión de Pozuelo “figuraciones del yo”, un indicativo de la textualización de la voz autorial, que procura así alejar al lector de la contrastación del texto con las posibles referencias reales a experiencias del escritor de carne y hueso.

Para el teórico, la autoficción surge como una “categoría hija de su momento”, a causa de la “quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante, y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella” (Pozuelo Yvancos, 2010: 13-14). El autor destaca así también el fragmentarismo propio de la autoficción; y entiende que la correspondencia entre autor, narrador y personaje principal implica la “representación de un *yo figurado* de carácter personal” (Pozuelo Yvancos, 2010: 22). La voz personal de un autor puede convertirse así en voz fantaseada, literaturizada, lo que a su vez permite mayor libertad de representación a un personaje literario que relata determinado hecho de su vida. De este modo se produce, evidentemente, un ambiguo ocultamiento / desvelamiento de un yo fragmentario, que es y no es quien narra / protagoniza el suceso narrado.

En su trabajo sobre Javier Marías y Enrique Vila-Matas, Pozuelo Yvancos llama *voz reflexiva* a esta voz personal, propia del escritor, cuyos escritos aluden y no aluden a su historia concreta. Se trata aquí de una voz personal no autobiográfica, más próxima a la instancia emisora del género ensayístico, que se sitúa en un espacio discursivo del autor diferente al referencial. En el ensayo, un texto autorreferencial, la omnipresencia del autor hace que éste se asemeje a un escrito autobiográfico; sin embargo, en él no se da una recuperación sistemática del pasado, sino una especie de retrato subjetivo del presente de escritura. De allí esta aproximación con la escritura autofictiva:

¿Habría una forma de ser una voz personal y no ser biográfica, esto es de ser voz de quien escribe y no constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta? Sí. Tal es el estatuto de la que denominaré voz reflexiva, que comúnmente conocemos asociada al ensayo y que Marías y Vila-Matas han cedido a sus narradores. (Pozuelo Yvancos: 2010, 30)

En relación con la narrativa peninsular Manuel Alberca señala, por su parte, la condición suspicaz de las escrituras autobiográficas en España, pues “a la mayoría de los españoles el yo autobiográfico les resulta casi siempre sospechoso de fatuidad, soberbia o narcisismo”. De allí que “al autor de autoficciones no le queda otra salida que mostrar de sí mismo una imagen negativa o degradada”, a fin de vencer la resistencia de un lector receloso. (Alberca, 2009: 8)

Por otra parte, el llamado “pacto ambiguo” -según la expresión acuñada por el crítico-, ha suscitado también el interés de los estudiosos del tema; Alberca sostiene que la autoficción -como cruce y síntesis personal de lo autobiográfico con lo novelesco-, plantea al lector un contrato de lectura ambivalente pues:

Una autoficción es una novela que, igual que todas las novelas, deja al autor y al lector libres para imaginar como verosímil lo que allí se cuenta; y al respetar la identidad onomástica de autor, narrador y protagonista, propia del pacto autobiográfico, pareciera que el primero se compromete a decir la verdad. El resultado es una propuesta lo suficientemente ambigua e indeterminada como para que el lector dude al interpretarla: ¿novela o autobiografía? (Alberca, 2007: sd)

En efecto -frente a la coincidencia de identidad entre autor, narrador y protagonista-, la atención del lector desorientado se debate entre la aplicación de un pacto de lectura autobiográfico y/o un pacto ficcional, en un texto que sugiere, en un juego ambiguo permanente, que el personaje es y no es el autor. De allí que en torno al tema abunden los estudios sobre indicios paratextuales y peritextuales, que orientan según cada caso la recepción lectora hacia la lectura autobiográfica, novelesca o ambigualmente autoficcional.

Si bien los aportes en este sentido han enriquecido de manera significativa el panorama teórico y crítico de la cuestión, para Ana Casas la excesiva dependencia en relación al referente no resulta beneficiosa, pues en definitiva el descubrimiento de la mayor o menor fidelidad del narrador a los datos estrictamente biográficos no contribuye a esclarecer el “funcionamiento” del texto en sí. (Casas, 2014: 12)

La autora retoma los conceptos elaborados por Pozuelo Yvancos en torno a la crisis del personaje narrativo y la deconstrucción del yo autobiográfico, entendido como un fenómeno de hibridación; un término que ya había sido empleado por Manuel Alberca, quien sostenía que “la especificidad de las autoficciones está reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble” (Alberca, 1996: 14). La escritora apunta en este orden al debate en torno a los subgéneros a los que puede adscribirse esta modalidad, novela o autobiografía; frente a los poco claros límites entre ambos territorios, Casas entiende que la autoficción se ha expandido hasta abarcar un territorio excesivamente amplio, por lo que “la noción de autoficción conlleva la necesidad de verificación” (Casas,

2012: 29). De allí que, según entendemos, en este punto no caben generalizaciones, por lo que debe estudiarse cada autor y su obra de manera particularizada.

Marcos Giralt Torrente señala, por su parte, el pudor que le produjo en su momento escribir en primera persona una “ficción sin invención”; el autor observa en este orden cierto cansancio de la ficción en los lectores, pues si bien “aún se cultiva el filón de la Guerra Civil, escribir sobre el presente es más difícil y conflictivo (...) pero acabará saliendo” (en Garzón, 2012: sd).

Preguntado en una entrevista acerca del género de su libro, el autor considera que:

Puede decirse que es una ficción autobiográfica. Pero prefiero delimitarlo más y decir que es una ficción sin invención. El material proviene de mi vida y trato de reflejar mi visión sin manipularlo ni inventar, pero utilizo herramientas que son de escritor de ficción. (...) Limitarme a lo esencial que hace que la historia progrese y no a la pintura de ambientes o de costumbres. (...) Podríamos encuadrarlo en ese género tan en boga ahora, un verdadero saco en el que cabe todo, que es la autoficción. (...) Pero sobre todo es literatura. Una novela hecha de memoria vivida. (De León Barga, 2010: sd)

La autoficción en *Tiempo de vida*

Tiempo de vida (2010), de Marcos Giralt Torrente es, entre otras cosas, la historia de un padre y un hijo, contada por el hijo después de la muerte del padre; este texto, cuyo autor ha sido reconocido con el Premio Nacional de Narrativa 2011, puede ser leído en principio como una novela.

El relato, pues, está a cargo de una voz en primera persona, que comienza consignando prolijas citas de lecturas repetidas en torno a un mismo tema: el del delicado equilibrio que sustenta los afectos en el marco de los vínculos familiares -entre padres e hijos; entre hijos, padres y hermanos-; el de las redes que se tejen entre las necesidades y los deseos, los anhelos y las esperanzas frente a un otro amado y requerido, no siempre atento a las expectativas concitadas.

En el marco de estas reflexiones, ante la conciencia de particular soledad después de la muerte del padre, la voz narradora se plantea la tarea de la escritura como una necesidad y un desafío; como un ejercicio máximo de sinceridad descarnada, y una dolorosa deuda afectiva personal.

Según entiende Manuel Alberca, *Tiempo de vida* es una “propuesta autobiográfica rigurosa, pues cumple con el principio de veracidad del género, y al mismo tiempo intenta nuevas formas creativas de contar la vida”. Para el crítico la nueva forma autobiográfica “no aspira ni pretende ya contar la vida de una vez por todas”, a la manera de concepciones genéricas anteriores; sino que procura ir exponiendo “el derrotero de la vida, sin ponerle punto final”, lo que Lejeune denomina una *autobiografía permanente*. La autobiografía ha dejado de ser, entonces, “un relato previsible, para convertirse en un verdadero espacio de creatividad literaria” (Alberca, 2014: 118-122).

El pacto ambiguo con el lector. Autoficción, biografismo y ficción

En efecto, tal es el caso de la novela que nos convoca, pues en *Tiempo de vida* ciertos datos biográficos y acontecimientos reales de su discurso, verificables extratextualmente, adquieren en el contexto narrativo un carácter ficcional; pues el narrador/autor borra voluntariamente los límites entre lo ficticio y lo real, dando lugar a un espacio ambiguo, a medio camino entre dos realidades. Desarrolla, sin embargo, una historia en la que elige contar ciertos episodios de su vida sin intercalar invención alguna, tal como él mismo repite.

Cuatro personajes -cuatro caracteres-, y sus interacciones se constituyen en líneas principales del texto: el yo que toma la palabra, la madre, el padre, la segunda esposa del padre; todos con referentes reales reconocibles en el marco biográfico del autor. Quizás por esta razón, a lo largo de la obra se omite la utilización de nombres propios; en su lugar se emplean algunas expresiones y perífrasis tales como “mi padre”, “mi madre”, “la chica del lazo rojo.”²

Así, la segunda esposa de su padre es invariablemente designada como “la amiga que conoció en Brasil”; la repetición constante de este apelativo puede aunarse con otras muchas reiteraciones de términos, frases y párrafos a lo largo del relato; un recurso literario que contribuye de manera eficaz a consolidar el *tempo* y ritmo narrativo escogido.

El texto está organizado a partir de incisos separados por blancos tipográficos, en los que se alternan fragmentos de crónica familiar junto a páginas en las que se desarrollan las reflexiones de un yo que analiza de manera personal sentimientos y vivencias particulares en torno al dolor, la soledad, el olvido y el perdón, y las dificultades inherentes a la radical complejidad de las relaciones humanas.

En la estructura de *Tiempo de vida* es posible reconocer dos macrosecuencias: en la primera la voz narradora procura exponer en orden cronológico -por años o por tramos de años-, sus recuerdos de infancia y juventud; en la crónica familiar se intercalan frecuentemente descripciones psicológicas o analíticas de los personajes, diversas aclaraciones y otros excursos narrativos. La segunda parte se centra en los últimos meses de vida de su padre, a quien se le ha diagnosticado un cáncer terminal; la historia se focaliza en el reencuentro y mutuo acercamiento de padre e hijo, y los sentimientos de comprensión y compasión suscitados en ambos por la situación. La voz narradora va introduciendo referencias graduales sobre el proceso de quebrantamiento del padre, una línea de sentido que se ve matizada por reflexiones repetidas sobre la razón de escribir acerca del tema, frente a los pudores propios y ajenos: “El porqué, la necesidad de escribir sobre nosotros. Todo el mundo tiene padres y todos los padres mueren. Todas las historias de padres e hijos están inconclusas, todas se parecen”. (Giralt Torrente, 2010: 13)

Después de un período de duelo en el que le fue imposible escribir, una etapa sentida como un enorme vacío, lo vivido en ese largo período de dolor será recuperado por el narrador a través de la escritura, como personal manera de redimir en parte el sufrimiento de la pérdida; su conmoción y perplejidad serán compartidos también en páginas reflexivas de honda introspección:

Un duelo se siente una vez ha quedado atrás. Un duelo te aísla incluso de ti mismo (...) He habitado la nada y de mi padre sólo queda el recuerdo. Me he

hecho más frágil, me he hecho más triste, me he hecho más temeroso, me he hecho más escéptico, me he hecho más viejo. Éste es el único camino que he recorrido hasta aquí. (Giralt Torrente, 2010: 14-15)

En el transcurso de su historia el narrador expone, además, las vicisitudes de su vínculo con el padre, no exento de incomprendiones, ausencias y rencores. La crónica de esos años recupera así la imagen de un padre artista, ausente desde la infancia, desentendido de las responsabilidades de la crianza de su hijo; y la de una figura materna fuerte, aún en sus inconsistencias, a cargo del reducido núcleo familiar. El relato del narrador recupera también, en ordenada cronología, las diversas incidencias de la vida familiar de sus mayores; a la par que va hilvanando el surgimiento de su vocación creadora -ligada al mundo de las letras-, frente al universo de la plástica cultivado por su padre.

En el desgranarse de esta historia se incluyen también diversas reflexiones en torno a la mezquindad, los celos, los reclamos mudos ante las a veces acuciantes necesidades insatisfechas, en el complejo vínculo entre padre e hijo; el yo narrador reelabora en estos fragmentos las distintas etapas por las que pasó su relación, sin pretender atenuar los propios fallos. Alumbrado por la lucidez de su edad madura, recapacita en su presente sobre las pequeñeces y mezquindades cometidas en los años de más agudo desentendimiento, los de su paso de la adolescencia a la madurez; evoca así también los gestos de grandeza, que también por ambas partes hubo.

Debemos señalar que el texto, aún en su ambigüedad, parece proponer implícitamente una identificación del autor con el narrador, por lo cual resulta posible asimilar algunos personajes del relato a las figuras biográficas reales del padre del escritor -el pintor Juan Giralt-, y del abuelo materno -el escritor Gonzalo Torrente Ballester-; aún así, el yo narrador omite de manera intencionada, como ya dijimos, las referencias a nombres propios de los distintos personajes. El efecto final de esta omisión proyecta la historia narrada hacia una dimensión más amplia pues el padre, invariablemente así mencionado, pasa a ser un padre “de alguna manera universal”. (Montero, 2010: sd) Particular manera de propiciar la identificación del lector con una problemática común a la condición humana, mientras se debate frente a la condición equívoca del texto presentado.

El proceso de escritura

Otra línea relevante de sentido en *Tiempo de vida* está ligada con el proceso creativo del propio libro, del cual van dando cuenta diversos excursos metanarrativos; una manera de participar al lector de las reflexiones del narrador sobre ciertos aspectos de la urdimbre de la escritura de su novela, así como de las limitaciones que experimenta al focalizar el relato en sí y en su propia familia desde una perspectiva muy particular. Habitado a los recursos y posibilidades de la escritura ficcional, el yo que habla manifiesta en ocasiones cierta añoranza de sus ventajas, pues “no resulta fácil afrontar un desnudamiento así” (Giralt Torrente, 2010: 16). En efecto:

Hasta ahora no había escrito con mi propia voz. Había escrito *ficcionalmente* sobre la realidad, siempre se escribe sobre ella, pero ni era *mi* realidad ni era yo quien narra. Es una sensación nueva que aturde. La ficción te permite decirlo

todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos poder inventar. (Giralt Torrente, 2010: 47)

Aparte de despojarme de la máscara de la ficción, de la dificultad de ser yo el narrador; aparte de las dudas acerca de a qué hechos ceñirme y cómo contarlos (...) Me faltaba saber adónde quería conducir mi relato.... (Giralt Torrente, 2010: 13)

Aún así el escritor pone en evidencia, por momentos, la decisión con que enfrenta algunos aspectos de un proyecto de escritura tan personal.

Realidad, ficción y simulacro

En efecto, numerosas referencias, a lo largo del texto dan cuenta de la conciencia del autor de ese “espacio a medio camino entre dos realidades” al que hicimos referencia; un espacio de indeterminación que da lugar al *pacto ambiguo* al que alude Alberca: “(...) no sería ficción lo que esta vez haría? La representación ha terminado (...) pretendo acercarme a una objetividad imposible (...) traer a colación otros hechos igualmente veraces, y la sustancia del relato no cambiaría.” (Giralt Torrente, 2010: 55, 72, 85)

En los breves párrafos citados observamos el uso de términos y expresiones tales como “relato, ficción, representación, objetividad imposible, hechos veraces”, expresiones que dan cuenta de la intencionada ambigüedad terminológica con la que el autor hace frente a su experiencia de escritura; la misma que experimenta el lector, inerme ante un texto que puede leerse igualmente como una ficción o una crónica de la realidad. Un equívoco similar se muestra en las referencias del narrador a distintas modalidades genéricas, tales como “novela, memoria, ensayo, confesión”:

Los padres de mis novelas no eran el mío y yo quiero a mi padre aquí tal como fue para mí (...) otro día, en los merodeos de esta memoria, escribí casi de una sentada el primer capítulo (...) ensayos, como el de María Zambrano sobre la confesión como género literario. (Giralt Torrente, 2010: 54, 191, 192)

En estos fragmentos el escritor pone en evidencia una vacilación deliberada con respecto al género del trabajo en curso -el “fingimiento de géneros” (Alberca), o su “hibridación” (Casas), según ya mencionamos. En efecto, en el volumen que tenemos entre manos es posible encontrar elementos de la autobiografía, el ensayo y la ficción que tienden a confundir las instancias textual y extratextual; nuevos aportes del autor a la imprecisión general que rodea al texto, en tanto impone la aceptación de las reglas de juego de un particular pacto de lectura. El lector debe enfrentarse así a un texto velado por una especie de “efecto autobiográfico”, que además emplea los recursos de la novela y la ficción; cuyo deslinde, sin embargo, queda perfectamente en claro para el narrador:

Me duele como la peor traición servirme para una ficción del sentimiento que me inspira su muerte segura. (...) La ficción, aunque se inspire en la realidad,

se atiene a sus propias reglas. Altera persiguiendo fines distintos de los de la fidelidad a la verdad (...) (Giralt Torrente, 2010: 54, 168)

Una nueva contraposición queda aquí planteada con claridad: el autor/narrador diferencia de manera palmaria los fines que persigue la ficción de aquellos a los debiera sujetarse su discurso, conforme a su compromiso de fidelidad a la verdad.

Novelización de una realidad. Recursos narrativos al servicio de la memoria

La estructura temporal elegida para enmarcar el relato constituye un recurso literario de primer orden, pues a la manera de muchas autobiografías clásicas, el texto presenta una doble temporalidad: un yo adulto situado en un tiempo presente rememora el pasado, con la intención más o menos explícita de recomponer su sentido.

De esta manera se desarrollan algunos fragmentos narrativos que recogen distintos momentos de la historia personal del protagonista; los que alternan con otros de carácter reflexivo, situados en el presente de la escritura, en los que el yo repasa diversos aspectos del texto que se está escribiendo, el mismo que lee el lector.

En sus primeros comentarios y descripciones *sobrevuela* los años; luego, a medida que se va acercando al momento preciso de la muerte del padre avanza por los meses; al comenzar a contar por días el *tempo* narrativo se ralentiza, la narración parece detenerse más en los detalles; en el relato de las horas previas, el relato cobra mayor morosidad.

Debo retomar el hilo temporal, porque de otra manera temo que (...) De 1991 a 2002 hay un larguísimo período (...) En 1993, en otoño, mi padre inaugura (...) En 1996 he empezado a escribir con cierta regularidad (...) En 1999, en noviembre, gano un importante premio con la novela (...) 2005 es el año fatídico. (Giralt Torrente, 2010: 88 a 104)

El punto de inflexión de la historia narrada, el de la hora cero, se corresponde con el momento de la muerte del padre. Luego, pasado un tiempo del suceso traumático, la cuenta cronológica recomenzará en sentido contrario: horas después, días después, meses después, años después.

Mi padre murió esa misma noche (...) mi padre ya no estaba. Dos horas después ayudaba a una enfermera (...) Diez horas después entraba a (...) Doce horas después llamaba (...) Dos días después recibía (...) Tres semanas después (...) Un mes después (...) Dos meses después (...) (Giralt Torrente, 2010: 186 a 187)

La cronología de los hechos narrados configura así una isotopía literaturizada particular, según la cual se van revelando gradualmente los detalles en torno a la muerte del padre; una manera eficaz de centralizar dicho suceso, a la par que retener y dirigir la atención del lector. En el punto central, el del momento del tránsito -; “He escrito y he huido (...) y mi único rumbo ha sido trazar la figura de un círculo” (Giralt Torrente, 2010: 191)-, el

narrador anuda su experiencia con experiencias anteriores; la vivida en su momento por su propio padre, y el padre de su padre:

Quienes nos precedieron también fueron hijos del azar, también tuvieron reivindicaciones que hacer, también fueron defraudados. Somos una pieza más de un mecano en el que solo contamos lo que nos llegamos a creer que contamos. ... Nuestras cuitas no son nuestras en exclusiva. Quien más y quien menos, en mayor o menor grado, de una forma o de otra, se ha enfrentado a ellas. (Giralt Torrente, 2010: 193)

Mediante la reiteración de imágenes de circularidad inscribe así la historia personal y familiar en el ciclo más amplio de una experiencia común a la humanidad: el de una realidad en continuo movimiento, en consonancia con los ciclos naturales, según la cual el fin de una vida es también el inicio de otra. El dolor, el sufrimiento sostenido y la pérdida final le han enseñado cosas que quizás hubiera preferido no saber; pero le han servido también para fortalecerse en la dura prueba de la entrega absoluta a su padre en el año y medio de su enfermedad, su agonía y su muerte, vividos en “abrasadora intimidad” (Montero, 2010: sd): “Desde entonces, sin darme cuenta, me convierto en su padre ... No me quedo en la periferia, lo acompaño en el mismo centro del dolor. Yo soy su padre y él es mi hijo”. (Giralt Torrente, 2010: 112)

El proceso de escritura es la *kátharsis* necesaria en un proceso íntimo de purificación de las pasiones, compartido además con sus lectores; una manera particular de cerrar el círculo del dolor y la emoción. “Haberme dado cuenta, poder decirlo, es quizás mi única ganancia. En eso, el tiempo de escritura y el tiempo de vida coinciden. ¿Habría llegado a la misma conclusión sin escribirlo?” (Giralt Torrente, 2010: 196)

La figura del círculo, refrendada en la repetición en tres oportunidades en la misma secuencia narrativa del *leit motiv* “la vida no se detiene”, se ve confirmada con la noticia de su próxima paternidad; purgadas las emociones de la muerte, aprendida la lección del dolor y la soledad –“me he hecho más frágil, me he hecho más triste” (Giralt Torrente, 2010: 14-15)-, el libro llega a su final. (Giralt Torrente, 2010: 193)

La vida no se detiene. Hace siete meses, en los primeros días de setiembre de 2008, supe que sería padre. (...) La vida no se detiene, la vida ha ido apartándose de él, mitigando su ausencia. (...) La vida no se detiene. Estoy llegando al final de este libro. (Giralt Torrente, 2010: 199)

La elección del nombre del hijo por venir, el del padre fallecido, es quizás un símbolo de la aceptación final del doloroso aprendizaje: “Pienso, entonces, en mi hijo no nacido, que llevará su nombre.” (Giralt Torrente, 2010: 200)

Así también, la voz narradora hace uso frecuente de reiteraciones de términos, frases o párrafos completos, que contribuyen a la creación de distintos climas narrativos. Mediante el empleo de anáforas cronológicas al comienzo de varios párrafos recoge de manera rápida y sumaria referencias y noticias de distintos años de sus padres y de sí mismo, a la par que agiliza el ritmo de la narración:

Entre 1984 y 1990 mi madre vive un nuevo período de bonanza... Entre 1984 y 1990 termino el colegio y comienzo la universidad... Entre 1984 y 1990 llevo la cuenta de las mujeres con las que me acuesto... Entre 1984 y 1990 me aficiono a la noche y salgo de madrugada... Entre 1984 y 1990 no solo leo y escribo; fantaseo ya con convertirme en escritor... Entre 1984 y 1990, sigue dedicándose a la reforma de casas.... Entre 1984 y 1990, supera lo peor de su crisis... Entre 1984 y 1990, su modo de vida con la amiga que conoció en Brasil (...) (Giralt Torrente, 2010: 56-57)

Así también el recurso a la anáfora le permite la acumulación de detalles, insistentemente evocados, en torno a la figura del padre; un recurso por el que procura asimilar su relato a la celeridad con que transcurrieron algunos sucesos, según la mirada del propio narrador: “(...) Todo sucede muy rápidamente. Esa rapidez intento reproducirla ahora, al recordar...” (Giralt Torrente, 2010: 58)

Alguna vez, muy pocas, vamos a una exposición. Alguna vez, muy pocas, vamos al cine. Alguna vez, muy pocas, si llevamos tiempo sin vernos, lo acompaño a la tertulia. Le gustaba Buster Keaton, le gustaba Charlot, le gustaban los hermanos Marx, le gustaba Cantinflas, le gustaba Tati, le gustaba Jerry Lewis, le gustaba Woody Allen, le gustaba Benny Hill, le gustaba Mr. Bean, le gustaban Tip y Coll, le gustaban Faemino y Cansado. (Giralt Torrente, 2010: 77)

De igual manera, por momentos reproduce secuencias paralelas, en las que refuerza su posición personal frente a algunos disensos con el padre:

Yo sí le dije, en ocasiones, que las cuentas de su economía no me salían; yo sí le dije, en ocasiones, que vivía engañado acerca del dinero; y él mismo debía de ser consciente de que alguna razón tenía porque... (...) Yo sí le reproché, en ocasiones, que cuando me regalaba algo lo hiciera a escondidas; yo sí le reproché, en ocasiones, que sólo nos viéramos para comer.... y él mismo debía de ser consciente de que alguna razón tenía porque (...) (Giralt Torrente, 2010: 118)

Si él estaba herido, yo lo estaba más; si su vida había sido difícil, la mía lo era más; si él tenía algo de lo que quejarse, yo tenía más (...) En su contra, cogiendo fuerzas de mi enfado, me hice con armas para sobrevivir en sociedad (...) En su contra, cogiendo fuerzas de mi enfado, fabulé tramas y en su contra es probable, incluso, que me convirtiera en escritor. (Giralt Torrente, 2010: 139)

En los fragmentos citados la reiteración puede interpretarse, por una parte, como la necesidad de autoafirmación personal frente a la memoria dolorosa de las incomprensiones del pasado; quizás con la intención de calar en lo profundo del dolor, los distintos pliegues y facetas de una situación conflictiva son así morosamente desgranados.

En otros fragmentos resulta posible reconocer, así también, la acentuación anafórica de ciertos aspectos coincidentes entre padre e hijo, aquellos que ratifican, de alguna manera, la pervivencia en el hijo del padre fallecido.³

Los dos melancólicos, los dos coléricos, los dos tímidos, los dos inseguros, los dos sentimentales, los dos escépticos, los dos pesimistas, los dos solitarios, los dos reactivos a los advenedizos, a los impostores; los dos sobrios, los dos un poco exhibicionistas, los dos estoicos, los dos soñadores, los dos cariñosos, los dos masculinos, los dos heterosexuales, los dos secretamente femeninos, los dos vulnerables, los dos compasivos, los dos obsesivos, los dos escindidos, los dos callados, los dos amordazados, desconectados por la conciencia excesiva de nuestras limitaciones. (Giralt Torrente, 2010: 138)

Otro recurso literario observado en el relato, la transcripción casi textual de un mismo párrafo en diferentes momentos, nos remite a la noción de *relato repetitivo* formulada por Gerard Genette en sus estudios sobre la frecuencia narrativa. Recordemos que en el relato repetitivo ocurre un hecho en la historia o diégesis, que es transcripto más de una vez en el relato o discurso narrativo; esto es, un elemento de la historia es repetido “n” veces en el relato. En este orden, en *Tiempo de vida* resulta particularmente significativo que el narrador repita en dos oportunidades, de manera casi idéntica, un párrafo que hace referencia a la modalidad narrativa elegida para transmitir su historia: “Hay lugares que desconozco y lugares a los que no quiero llegar. No todo puedo contarlos. No todo quiero contarlos. Mi vista tiene que ser de pájaro. Intento abrir una ventana; enseñar una porción de nuestra vida, no la totalidad.” (Giralt Torrente, 2010: 17-18) “Hay lugares que desconozco y lugares a los que no quiero llegar. Mi vista tiene que ser de pájaro.” (Giralt Torrente, 2010: 135)

El yo narrador expone así su inseguridad y sus aprensiones en relación con los límites de lo que puede y no puede, debe y no debe ser contado. Tal como ya mencionamos, un circunloquio empleado incansablemente a lo largo del relato -“la amiga que conoció en Brasil”, única etiqueta semántica elegida para referirse a la segunda esposa de su padre-, da cuenta de esta preocupación, así como del pudor y la reserva en cuanto al uso de nombres propios:

En este impúdico relato, hay cosas de las que no podía prescindir aunque quisiera: la amiga que conoció en Brasil. Lo mejor para todos habría sido que hubiese pasado la prueba, pero no fue así. Referirme a ella mediante una perífrasis tan larga no es más que la constatación de este hecho. (Giralt Torrente, 2010: 164)

Experiencias íntimas y nueva conciencia de lo colectivo en las escrituras del yo

Un aspecto significativo del tema que venimos desarrollando está ligado con la estrecha relación entre memoria, intimidad y las nuevas formas de legibilidad de lo colectivo a

través de las *escrituras del yo*. En este orden, debemos tomar en cuenta un rasgo señalado como propio de la sociedad hipermoderna, el de la necesidad de exhibición de la propia intimidad, en la confusión entre lo público y la esfera personal.⁴

En coincidencia con estos planteos, la crítica de la novela hispanohablante del siglo XXI conviene en afirmar la subjetivización de la experiencia literaria: “Los héroes de la autoficción son un acabado ejemplo de neonarcisismo posmoderno (...) una metáfora de la actual deriva del sujeto” (Alberca, 2009: 9). “Los mundos totalizadores que explicaban grandes problemas o temas han sido reemplazados por micromundos más personales que contienen el universo” (Manrique Sabogal, 2014: sd); “el material íntimo, la búsqueda personal, la explicación de la propia vida, se ha convertido en la masa literaria más apropiada de nuestro tiempo” (Gisbert, citado por Manrique Sabogal, 2014: sd).

Como parte del signo de época, el autor de *Tiempo de vida* sostiene por su parte que “vivimos en sociedades cada vez más individualizadas, en las que los estímulos que nos gobiernan apelan al egocentrismo más absoluto”; por lo mismo, entiende su vocación literaria “como un afán de ordenar el mundo y de conocerlo en las esferas más problemáticas”. De allí que en sus historias, centradas siempre en el ámbito familiar, procure plasmar situaciones que pueden transcurrir en cualquier época y lugar; pues, para el autor, “la familia es como una reducción del mundo a pequeña escala; todas las emociones se dan de manera más extrema y agudizada.” (Garzón, 2012: sd)

Aspira por tanto a una literatura que “fije la mirada en lo que no es tan claro de definir, en la penumbra” (Garzón, 2012: sd); en su afán por llegar al fondo de los conflictos humanos se detiene a indagar en el aspecto universal de lo subjetivo, aquello que como miembros del género humano nos es común; lo que nos permite pensar el espacio textual autoficcional como fundante, por una parte, de la conciencia histórica personal del narrador; pero a partir del relato de la experiencia íntima y personal resulta posible plantearse, así también, nuevas formas de comprensión de lo colectivo.

Conclusión

Según venimos afirmando, el autor/narrador de *Tiempo de vida* ha explorado eficazmente en este ejercicio literario diversas modalidades escriturales, para procurar la dilución de la experiencia biográfica en la experiencia literaria; aún cuando en su caso, en gran medida, la experiencia literaria forma parte nodular de la experiencia vivencial.

Este trabajo ha intentado dar cuenta de cómo se llevó a cabo ese proceso en uno de los textos más reconocidos de Giralt Torrente; en nuestro análisis creemos haber puesto de manifiesto la manera en que el autor/narrador utiliza diversos recursos formales y semánticos, a los fines de poner en duda y desdibujar repetidamente los límites de su propia referencialidad. De este modo, mediante el texto autoficcional se permite aproximar, confundir e incluso anular la diferencia entre realidad y ficción, en una *novela* que comunica, por lo demás, muy profundos sentimientos y emociones del yo protagonista frente “al reto de buscar la verdad, su verdad, a través de la escritura.” (Alberca, 2014: 122). Y es que la autoficción da testimonio, en definitiva, de la crisis del sujeto moderno, inestable y fragmentado (Alberca, 2007: 23-28).

En la obra estudiada, en efecto, el autor logra convertir en materia narrativa el doloroso ejercicio literario de desnudar un pesar personal; en sus palabras, “Creo que todos los

artistas somos seres marcados por nuestra infancia, por sucesos en nuestra infancia que nos hicieron ver que el mundo no era eso que nos habían contado; y, de alguna manera, el arte es una forma de devolverle el equilibrio al mundo". (Otoya, 2015: sd)

Hacemos nuestras en este punto algunas afirmaciones de Manuel Alberca, para quien la escritura autobiográfica no puede ser "solo un refugio narcisista, sino la brújula que nos oriente por lo real y nos ayude a buscar nuestra identidad". (Alberca, 2014: 120) Tal es el caso, entendemos, de *Tiempo de vida*; pues el recurso a la autoficción otorga al autor cierto distanciamiento en el análisis de la materia tratada, a la par que le permite integrar su problemática en la complejidad del universo social del presente.

Bibliografía consultada

Alberca, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid.

----- (2007a, mayo) "[Aventis de autor \(autoficciones\)](http://www.revistaclarin.com/567/aventis-de-autor-autoficciones)". *Clarín Revista de nueva literatura*. [On Line]. Disponible en: <http://www.revistaclarin.com/567/aventis-de-autor-autoficciones> (consultado el 14-10-16)

----- (2009) "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción". *Rapsoda*. Revista de Literatura. [On Line], nº 1. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf> (consultado el 23-09-16)

----- (2012) *La autoficción. Consideraciones teóricas*. Arco Ediciones, Madrid.

----- (2014) "De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 766, Madrid, pp. 107-121.

Amícola, José (2008) "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)". *Revista Olivar*. [On Line], nº 9. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf (consultado el 12-10-16)

Arroyo Redondo, Susana (2011) *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Departamento de Filología, Universidad de Alcalá.

Casas, Ana (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Ediciones, Madrid.

----- (ed.) (2014) *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamerica-Vervuert, Madrid.

Barthes, Roland (2003) *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Catelli, Nora (2006). *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Faix, Dora. “La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura”. En *Actas del I Congreso Internacional de Didáctica de Español como Lengua Extranjera del Instituto Cervantes de Budapest*. 2013.

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/budapest_2013.htm

Garzón, Raquel (2012, junio) “La novela de ser hijo”. Entrevista a Marcos Giralt Torrente. *Ñ. Revista de cultura*. Suplemento cultural del diario *Clarín*. [On Line]. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Marcos-Giralt-Torrente-Tiempo-Vida_0_715728454.html (consultado el 14-08-16)

Giordano, Alberto (2013) “Autoficción: entre literatura y vida”. En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº 17. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, sd.

Giralt Torrente, Marcos (1999) *París*. Anagrama, Barcelona.

----- (2005) *Los seres felices*. Anagrama, Barcelona.

----- (2010) *Tiempo de vida*. Anagrama, Barcelona.

Gómez Barranco, Salvador (2016) “La autoficción frente a las cuestiones de memoria en literatura: “Soldados de Salamina” de Javier Cercas.” *LL Journal. The Journal of the Students of the Ph.D. Program in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages*. [On Line], volumen 11, nº 1. Disponible en: <http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-gomez-barranco-texto/> (consultado el 12-10-16)

De León Barga Luis (2010) *Entrevista con Marcos Giralt Torrente sobre "Tiempo de vida"*[on line]. Disponible en: LIBROS, nocturnidad y alevosía. <http://www.luisbarga.net/2010/08/marcos-giralt-torrente-tiempo-de-vida.html> (consultado el 12-10-16)

Lipovetsky, Gilles (1986) *La era del vacío*. Ed. Anagrama, Barcelona.

López, Ángeles (2010, mayo). “Giralt Torrente: yo confieso”. *La Razón*. [On Line]. Disponible en: http://www.larazon.es/historico/1583-giralt-torrente-yo-confieso-PLLA_RAZON_256613#.Ttt1cG53RZs5Upj (consultado el 13-06-16)

[Manrique Sabogal](#), Winston (2008, septiembre) “El Yo asalta la literatura”. *Babelia*, suplemento cultural de *El País*. [On Line]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html (consultado el 23-03-16)

Miroux, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Trad. Heber Cardoso. Nueva Visión, Buenos Aires.

Montero, Rosa (2010, julio) “El padre y el dolor”. *Babelia, suplemento cultural de El País*. [On Line]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/07/03/babelia/1278115956_850215.html (consultado el 23-08-16)

Otoya, Rocío (2015, marzo) “Giralt Torrente dice que "el arte es una forma de devolverle el equilibrio al mundo"”. Agencia EFE. [On Line]. Disponible en: <http://www.efe.com/efe/espana/cultura/giralt-torrente-dice-que-el-arte-es-una-forma-de-devolverle-equilibrio-al-mundo/10005-2556468> (consultado el 5-09-16)

Pozuelo Yvancos, José María (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Cátedra Miguel Delibes, Salamanca.

- (2012) “Figuración del yo frente a autoficción”. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros, Madrid, 134-156.
- Premat, Julio (2006) “El autor: orientación teórica y bibliográfica”. *Cahiers de LI.RI.CO*. Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata. [On Line]. Disponible en: <http://lirico.revues.org/824> (consultado el 12-03-16)
- Ricoeur, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ediciones Arrefice, México.
- Sánchez Andrade, Cristina (2010, octubre) “Nada que no hayamos vivido”. *Revista de libros*. [On Line], nº 166. Disponible en: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4777&t=articulos (consultado el 22-04-16)
- Sánchez Zapatero, Javier (2010) “Autobiografía y pacto autobiográfico. Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica.” *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*. [On Line], nº 7. Disponible en: http://w.ogigia.es/OGIGIA7_files/SANCHEZ_ZAPATERO.pdf (consultado el 23-05-16)
- Sanz Villanueva, Santos (2010, mayo) “Tiempo de vida. Marcos Giralt Torrente”. *El Cultural*, suplemento del diario *El mundo*. [On Line]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Tiempo-de-vida/27173> (consultado el 16-07-16)
- Scarano, Laura (2000) *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Ed. Melusina, Mar del Plata.
- (2007) *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Vara Ferrero, Natalia (2015) “Lecciones del “yo”: autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz”. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Área Letras*. [On Line], nº 7. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/download/11901/12248> (consultado el 18-08-16)
- Zambrano, María (1987) *La confesión: género autobiográfico*. Mondadori, Madrid.

Notas

¹ Codirectora del Proyecto de Investigación categoría A titulado “Intimidad y memoria en las escrituras del yo” (2016-2017), dirigido por la Dra. Silvia Cattoni, aprobado para el Programa de Subsidios a la investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba, y para el Programa Nacional de Incentivos a docentes investigadores UNC.

² Consultado en una entrevista al respecto, el autor sostiene que “El libro está escrito con un tremendo impudor, pero necesitaba reservarme una parte simbólica de pudor para salvaguardar a las personas que aparecen en él. (...) Otra razón es que estaba contando una historia universal y la ausencia de nombres contribuye a ese efecto”. (López. 2010)

³ El autor ha afirmado en una entrevista: “Mi padre vive en mí y en quienes lo conocieron y en su obra. Esa es la única posteridad en la que un agnóstico como yo puede creer.” (Barrios: 2010, sd)

⁴ Según escribe Gilles Lipovetsky en *La era del vacío*, “El narcisismo no sólo designa la pasión del conocimiento de uno mismo sino incluso la pasión de la revelación íntima del yo como lo atestigua la inflación actual de biografías y autobiografías o la psicologización del lenguaje político (...) todo debe ser psicologizado, dicho en primera persona: hay que implicarse, revelar las propias motivaciones, entregar en cualquier ocasión la propia personalidad y emociones, expresar el sentimiento íntimo, sin lo cual se cae en el vicio imperdonable de la frialdad y el anonimato.” (Lipovetsky: 1986, 64)

Entrevista

NARRAR LA MILITANCIA DE LA VIDA Y ASÍ MIRAR HASTA COMPRENDER

(Entrevista realizada en febrero de 2017 a la escritora cordobesa María Teresa Andruetto)

Por: María Eugenia Argañaraz^{§§}

María Teresa Andruetto, autora cordobesa que cuenta con un cúmulo de obras en donde se cruzan temas tan diversos como cotidianos, ha logrado ubicarse en un canon diferente al que por mucho tiempo se estableció en nuestro territorio nacional. María Teresa cuenta con una cualidad descriptiva única en donde conjuga temáticas que aparecen en obras de la LIJ y en narrativa adulta. Esto último sin el objetivo de rotular, ni de armar etiquetas, porque no es solo eso, dado que ella misma en *Hacia una literatura sin adjetivos*¹ sale de ese lugar y nos explica que no es una simple estrategia didáctica. La literatura Infanto Juvenil es mucho más y es para todxs. No existen encasillamientos, no hay fronteras ni muchos menos actos funcionales, no se lee ni se escribe para una función moralizante; sino que un lector lee o un escritor escribe, porque está mirando de un modo más intenso.

María Teresa, en su narrativa, escribe y nos muestra que todo su hacer deviene de lo que ella es. Le interesa, en cada uno de sus relatos, comprender, mirar detalladamente porque sabe que lo que produce, no solo ella, sino cualquier escritor, tiene costos y beneficios para quien escribe y, desde luego, para quienes leemos. Su escritura hace pie en el centro de lo que la incómoda, de lo que quiere y debe poner en cuestión, nada es casual ni aleatorio para la autora cordobesa.

En la entrevista que a continuación se inicia, Andruetto nos habla de su proceso escritura, de lo que es para ella el reflexionar con un propósito, de los modos y estilos que elige para contar aquello que la inquieta con curiosidad, interpelándola al punto de no perder de vista que la escritura es un hecho político y que dentro de este, también es vida, la vida misma. Lo llamativo es su modo de contar en un espacio que no le es ajeno, lugar destinado a la escritura creativa que se vuelve espacio de experimentación con la palabra.

Escribe para recuperar la palabra y su universo pleno de significaciones (Andruetto; 2013: 55). Es consciente de sus posturas, sus opiniones, de cada una de sus búsquedas. Se inquieta por la mirada y la voz, cuestiones que pueden presentarse como categorías

^{§§}Lic. en Letras Modernas. Adscripta en el equipo de investigación: Escritura, género, identidad y otredad en el Sistema Literaria Argentino Contemporáneo. Parte II. Dirigido por el Dr. Jorge Bracamonte y codirigido por la Dra. María del Carmen Marengo. Becaria CONICET-IDH-UNC. E-mail: eu_arga@hotmail.com.

trascendentales que su enriquecedora obra literaria alberga. Al momento de empezar a escuchar y dialogar con Andruetto comprendemos, tal y como ella lo argumenta, que se puede mirar un acontecimiento de múltiples maneras. No porque no lo hayamos comprendido antes, sino porque analizamos, de un modo más profundo. En la vida no hacemos otra cosa más que mirar y muchos observan tanto, en demasía porque solo quieren comprender. María Teresa demuestra una vez más, como ya lo venía sosteniendo, que escribir es un modo de MIRAR muy intenso. Ella actúa como una cámara fotográfica que no pone el ojo en cualquier lugar, sino que elige resaltar aquellas situaciones que, a los miembros de una sociedad, más le inquietan.

Nos adelanta también un próximo trabajo a editar, nombrándonos títulos que nos llenan el pensamiento y el cuerpo de curiosidad y habilita, una vez más, trabajos de investigación que la crítica literaria cordobesa cada vez explaya más. La Tere, como muchos le llamamos, nos alberga en su casa de Cabana y dialoga horas infinitas, contribuyendo a una crítica local y regional que cada vez se difunden más. Ubica sus palabras desde una convicción propia, reflexiona sobre los procesos escriturales, las temáticas de sus obras, sus referentes, como también las circunstancias que la inspiran a relacionarse, de manera constante, con la narración.

Para Andruetto interesa, por sobre todo, la búsqueda de una voz propia, en días en que es más fácil en que otros hablen por nosotros. Porque es justamente esa voz propia lo que más cuesta encontrar y de allí entonces lo riguroso de tratar de ponernos en cuestión. Tarea que cada individuo no debe dejar de lado. Por eso es que también el “resistir desde la escritura” consiste quizá, en crear espacios que sirvan para reflexionarnos una y otra vez; dado que la lectura es una cuestión de Estado y es ese Estado el que debe apoyar la circulación libre de cada una de esas lecturas que operativamente harán de nosotros seres reflexivos y críticos.

Andruetto apunta a lectores despiertos, voraces. Configura narradores que no trabajan inocentemente con intereses que no siempre conocemos, narradores que no cosechan la certeza, generando que los lectores tengamos la necesidad de llevar a cabo la reconstrucción en diversos planos. Hay en ella, en su escritura e incluso en sus lectores, un compromiso intenso que genera constantemente la reflexión de los acontecimientos tanto pasados como presentes.

En esta charla la escritora cordobesa nos demuestra que escribir es un trabajo de orfebre tan cuidadoso como imponente, ella dirá en *Hacia una literatura sin adjetivos*:

Quien escribe busca una forma para eso que no tiene forma y que por eso es incomprendible, busca un continente para un contenido que se escurre o se desborda. Y lo que encuentra es una voz apenas, susurro de lo que no se sabe decir, de lo que

no se puede decir, de lo que nadie enseña a decir (...) Un escritor es un buscador cuyo placer más puro es encontrar entre miles de palabras, las palabras... (Andruetto; 2013: 21).

Exponemos, entonces, el tiempo que Andruetto nos ha brindado, tiempo convertido en relatos extraordinarios, pero, sobre todo; tiempo transformado en memoria que se rearma cada día, enseñándonos que la palabra no solo es resistencia, sino que también es voz propia configurada en espacios que nos permitan pensar y re-pensarnos dando lugar a la única voz capaz de resguardarnos: la voz del disenso.

“La imaginación es un vuelo que surge de lo real”

-¿Cómo consideras el espacio biográfico en tus obras a la hora de narrar?

María Teresa- Mi obra en realidad parece más autobiográfica de lo que es y creo que tiene que ver con el modo de trabajo. Entra lo biográfico porque considero que es casi imposible que no entre en una ficción; pero a la vez cuando uno intenta escribir lo biográfico es difícil escapar a la ficción y ser puramente fiel a lo biográfico. Yo no considero que haya una trasposición, creo en la escritura. Y cuando digo escritura digo que creo en el trabajo de cocción que la escritura hace con la vida. Para mí la ficción es el paso de lo crudo a lo cocido, como hizo la humanidad en la cuestión antropológica. Hay elementos que utilizo que quizás han estado en mi vida, pero no fueron puestos ahí para captar mi propia vida, sino al servicio de lo funcional.

Justamente ahora tengo entre manos un cuento y a medida que escribo veo cómo la materia se transforma². La que más podría parecer autobiográfica es *Lengua Madre*, pero en *Lengua Madre* ¿qué podría decir yo que es lo autobiográfico?: la mujer de mi edad quizás, cada una de las tres mujeres de la novela tiene rasgos míos, rasgos que yo puedo percibir en mí. Busqué un dato biográfico, mi vida en Trelew un año y medio, para ubicar allí a Julia. Pero no porque yo quisiera contar lo que a mí me pasó ahí; sino para darle más credibilidad a algo ficcional.

-Y con respecto al exilio interno, ¿Ese año de tu vida en Trelew, tuvo que ver con el origen de *Lengua Madre*?

MT-Cuando viví en Trelew me llegaban cartas de mi madre desde mi pueblo, a través de un señor que transportaba ataúdes a Trelew. Porque en Oliva había una gran fábrica de ataúdes, entonces mi madre aprovechaba para enviarme cartas y cosas.

Fueron años duros, una vida al margen, Viví en lugares desagradables, pero también hubo amigos que me ayudaron y algo de ese espíritu está en *Lengua Madre*. No tiene tanto que ver con hechos, sino con sentimientos, porque la emotividad si es verdadera.

-¿Te interesa la manera en que el escritor rearma en la ficción?

MT-Lo que es interesante es quizás el modo en que puede rearmar la vida de los demás o la propia vida.

Cuando era chica pensaba que no podía ser escritora porque yo no tenía una vida interesante. En esa misma época, una amiga, muy íntima, vivía frente al ferrocarril, entonces nos quedábamos horas imaginando cómo sería la vida de aquellos que veíamos tras las ventanillas del tren. Lo interesante de escribir es, me parece, descubrir algo de la vida de los otros.

-¿Cómo es la conformación de los personajes en tus obras, por ejemplo con *Julieta de Lengua Madre*?

MT- Imaginé a Julieta en Múnich porque de joven pasé tres meses con una beca en esa ciudad. Pero lo que ella vive no es lo que he vivido yo. En cuanto a Julia, tenemos en común una cuestión generacional atravesada por el compromiso político.

Ahora también estoy escribiendo un cuento, parte de una nota sobre los Salgan (padre e hijo). Leo algo de la relación de padre e hijos y empiezo a indagar en torno a eso y se me aparecen miles de cosas que tienen que ver con los padres e hijos. Generalmente anoto todo como si fuera un lugar de almacenamiento y luego trabajo la escritura.

-¿O sea que este espacio biográfico tiene que ver con eso que ya planteas en *La lectura otra revolución*, en donde apuntas a que el narrador es una cámara, y vas poniendo el zoom donde te parece necesario?

MT -Para mí el narrador lo es todo, yo puedo tener una bolsa de residuos en donde voy colocando todo lo que voy recordando sobre un asunto, pero hasta que no tenga un narrador que mire y cuente eso, siento que no he empezado a escribir. El narrador siempre va a ser un encuadre que delimita qué entra y qué no; porque para mí es tan importante lo que entra como lo que queda afuera...y está también esa idea de que la imaginación es algo, cómo decir, un vuelo que surge de lo real, una mezcla que el trabajo de la escritura amasa hasta que logra tomar vuelo.

-¿Cuándo empezás a sentir que el lenguaje o tu lenguaje narrado está en tus manos?

MT- Cuando empiezo a sentirlo en ebullición, ahí nace la escritura. El escritor es como un cocinero y la escritura es cocción de cosas muy diversas. La gracia está en que esa cocción se haga de tal manera que no se noten los ingredientes.

- ¿El narrador es tu gran personaje?

MT – Sí. Es el personaje o recurso a quien le delego la palabra y por donde intento entrar y mirar ciertos hechos. En el caso de *Los manchados* son varios los narradores; en el caso de *Lengua Madre* hay por lo menos dos; uno de ellos es un narrador en tercera persona que sigue a Julieta de un modo tan próximo que parece una primera persona.

-¿Hay varios matices de narradores entonces?

MT- Aparecen en una multiplicidad de formas. Cuando tengo al narrador puedo encarar la escritura. Encontrar el narrador adecuado es para mí lo más importante.

En *Lengua Madre* pensé primero en una primera persona porque yo quería contar, desde adentro, los sentimientos de Julieta; pero ya estaban las cartas en primera persona. Por eso elegí una tercera para seguir a Julieta, como si su madre la mirase desde el más allá. En el caso de *La mujer en cuestión*, el informante- narrador mira como un bicho a quien es la mujer en cuestión, se supone que está desafectivizado, tambalea, el tema lo desborda y quizás, se conmueve. Pero se conmueve hasta cierto punto porque está haciendo un informe, interesa por supuesto la materia a contar, como también interesa que ese narrador cuenta para alguien, para quien le encarga el informe y por eso pretende ser objetivo. Es un narrador machista y no es necesariamente afín a las ideas de Eva. Un narrador en el que quizás es difícil confiar.

En *Lengua Madre* en cambio, se trata de un narrador muy amoroso, narrador que tal vez habla para la conciencia de Julieta, para ella transitando ese lugar del duelo. En *Los manchados* finalmente, hay una narración coral, son varios narradores hablándole a Julieta acerca de más o menos los mismos asuntos.

-¿Cómo describirías el accionar de Julieta en *Los manchados*, teniendo en cuenta que está en la novela a partir de la interpelación de otros?

MT- Julieta se hace presente en la interpelación del otro, en la medida en que el otro la interpela y termina siendo el soporte de todas las voces. La figura del narrador es muy compleja. Un narrador en primera persona puede no estar diciendo la verdad, porque es a la vez personaje y como personaje que es, puede mentir, puede ocultar. Todo eso genera una ambigüedad en la escritura que deviene, creo yo, en riqueza de lectura.

-¿Hay tensiones entonces entre *Lengua Madre* y *Los manchados*?

MT-Sí, pero nada es intencional, aunque en el proceso de escritura advertí que iba sucediendo así. En un principio en *Los manchados* pensé que todo iba a ser contado por el personaje de Emérita, después me di cuenta que este personaje no me dejaba contar todo lo que Julieta necesitaba saber. Así surgió aquí la idea de serie, que es algo recurrente para mí, aparece en *Sueño Americano*, en *Kodak*, en *Pavese* (poemas), en *Cacería* y, desde luego en *Los manchados*; serie esta que no percibo en *Lengua Madre* ni en *La mujer en cuestión*; pero si observo entre estas dos novelas un juego de oposiciones; dado que Julieta mira el pasado en su línea materna y el pasado de su línea paterna. Entre madre y padre, cartas y relatos orales, llanura y montaña, inmigración y mundo criollo e indígena. Quizás esa mezcla, entre ambos mundos, es un poco lo autobiográfico. Todo eso se corresponde con experiencias muy vividas, aquello que aparece a pesar de uno, cuando imagina un mundo.

-¿Podríamos aludir a que la imaginación se vuelve también un todo aquí?

MT- Cuando una imagina, siempre algo de lo real. Se imagina a partir de lo real. Incluso en *Stefano*, que muchos han leído como si se tratara de la historia de mi padre. Lo autobiográfico no son los hechos narrados, sino algo del orden de lo emotivo e ideológico que sostiene esas historias.

-Viendo que los hechos sociales aparecen en tus novelas, ¿Cómo van entrando a la hora de la escritura?

MT- Ingresan mientras estoy escribiendo. En *Los manchados* por ejemplo, que demoré cuatro años en escribir, en medio de ese tiempo, me encontré, de modo un poco azaroso, con una religiosa que fue asistente de Angelelli. La escuché, escuché cada frase que persistieron en mi memoria y lo reciclé para uno de los monólogos de *Los manchados*, el de la Hermana Dora. Así creo que funciona, no se trata de un traspaso literal, más que eso, se trata de un llamado a atender el mundo real. No es un plan pre-establecido acerca de adónde llegar.

-¿Y tal vez surge una organización involuntaria de la narración?

MT- Sí, nunca hice un plan para ninguna de mis novelas, siempre el origen estuvo en algo que vi, que leí o que escuché. Pretexto sonaría como a una idea previa a la escritura y yo no considero que haya idea previa a la escritura. Las ideas surgen con la escritura misma, en el origen de algo. Hay una escena, y esa escena se convierte en una película que veo, que no puedo dejar de ver.

-¿Consideras que en *La mujer en cuestión* el narrador es el gran personaje?

MT- Sí, contundentemente sí, el narrador tiene más peso social junto con el resto de los narradores. Vuelve a Eva, el objeto en que depositan sus odios, sus amores. Este resto de cuerpo social está manipulado, de algún modo, por este personaje que recorta, a su manera, y cita como se le da la gana...

13-¿Por qué decidiste no ponerle un nombre a este narrador, no precisar para quién trabaja?

MT- Para volverlo un ser más oscuro, porque no sabemos prácticamente nada de él y tampoco sabemos muy bien para quién trabaja. Aunque parezca extraño el origen temático de *La mujer en cuestión* no fue la Dictadura Militar. Yo empecé a escribirla pensando/imaginando otra situación; la de una mujer que ya ha muerto, acerca de la cual opinan quienes la conocieron. Esa mujer podía tener mi edad y, entonces los años de mi juventud y los de la dictadura se impusieron. Apareció la figura del narrador informante y se reconfiguró todo.

La escribí de un modo vertiginoso, pero demoré mucho en publicarla porque no conseguía editarla.

-¿La reconstrucción de las voces en *La mujer en cuestión*, es tan importante como la reconstrucción de la memoria y el pasado?

MT- En *La mujer en cuestión*, Eva está hecha a partir de las palabras de los otros, se va armando ante mis ojos al igual que ante los ojos del lector. Cada uno de los testigos habla del pasado, a su manera, porque no hay una sola memoria y porque toda memoria está hecha también de olvidos. El pasado no es el recuerdo, sino que es el construir. No hay una sola memoria, sino una multiplicidad. Siempre la memoria opera por selección y esa selección no es gratuita, en el sentido de que también es ideológica.

-¿Cómo entramas la otredad en tus narraciones?

MT- En *La mujer en cuestión* Eva es la otredad misma. En *Lengua Madre*, madre, hija y abuela son cada una de ellas las otras de sí. En *Los manchados* los que hablan son los otros y Julieta es, de algún modo, otra, una manchada.

-¿Estás de acuerdo con eso que muchas veces la crítica sostiene cuando dice que de las voces de los otros, deviene la propia voz?

MT-Cuando uno es pequeño tiene una mirada maniqueísta. Luego nos damos cuenta de que no todos ven lo mismo. Aparece la incerteza; y entonces algo de eso deriva hacia la escritura, dado que nada es seguro. Y eso es lo interesante porque no clausura, sino que abre. En esa multiplicidad de voces podemos encontrar una voz social. No hay una voz que cuente la verdad absoluta, sino que hay verdades precarias, así como sucede en la vida. En torno a esto hay una frase que entró en *Lengua Madre*, la escuché de boca de un amigo de mis hijas, hijo de padres desaparecidos, dijo lo siguiente: “quizá para mis padres la Revolución fue más importante que yo”. Si uno se pone en el lugar de los padres la verdad toma una forma, si se pone en el lugar de los hijos, la verdad es otra. La vida es así, compleja.

Creo también que la escritura nace de lo interno, que se alimenta de algo que lo externo, lo social, va dejando en uno. La sociedad imprime en los individuos ciertas marcas y luego, ese individuo, quien escribe en este caso, puede ingresar y extraer algo de la voz social, pasada por el crisol de lo más personal. En los mejores momentos de un escritor, quien habla por su boca es una sociedad que encuentra ahí su voz.

-Te quiero preguntar ahora acerca del viaje: ¿qué pensas del viajar? Teniendo en cuenta que muchos de tus personajes viajan.

MT- Yo descubrí, un poco sorprendida la frecuencia del tema del viaje en mis relatos. El primer viaje importante que hice fue a mis cuarenta años. No viajé de joven. Descubrí que yo soy hija de un viaje, el viaje de mi padre a Argentina, un viaje que él repasaba año a año. Fue el viaje el que lo hizo conocer a mi mamá, también la idea de la vida como un viaje que es una idea muy antigua. Para mí hay dos grandes tipos de novela: la novela de enigma y la novela de viaje.

En la novela de enigma todo gira en torno a un núcleo enigmático, *La mujer en cuestión* podría encontrarse dentro de este tipo de novelas. Y, en la novela de viaje; el personaje hace un traslado de algún tipo. *Lengua Madre* podría considerarse una novela de viaje en el sentido de que relata el viaje de Julieta hacia el re-encuentro con su madre. En *Los manchados* hay un viaje hacia el padre, hacia la memoria paterna. Diría que todas las novelas combinan esos elementos.

-¿Has leído a muchas mujeres, escritoras que cuentan con la marca del exilio interno? ¿Qué te interesa de esa escritura?

MT-Sí, desde luego. Escritoras donde la cuestión de la memoria y de lo doméstico es fundamental como en Tununa Mercado.

Me interesan las tantas maneras de ser mujer en relación con la escritura y las tantas maneras de aparecer las mujeres como personajes en las obras, No creo que se trate de un asunto tan plano, como tampoco considero que la realización de una mujer solo pase por ciertos lugares; la verdad es que una vida puede ser muy diferente para unos, y para otros. A veces una vida que parece muy sencilla y elemental termina realizándose de maneras muy misteriosas, eso es lo que más me atrae; las formas en que cada una es elegida por las circunstancias.

Las preguntas que siguen a continuación fueron respondidas por Andruetto de forma escrita. Nos pareció interesante resaltar esa diferencia que surge entre lo oralizado y lo escrito, visualizamos así el manejo de la palabra en lo dialogal, de modo directo, por la misma autora. La razón por la que agregamos más preguntas a esta entrevista se debe a que, una parte de ella, fue publicada por la revista Alfilo, medio de prensa de la FFyH –UN. Posteriormente, Recial y la colaboración de la autora nuevamente, han contribuido a que este diálogo sea más enriquecedor aún. Una vez más, coincidimos en que la investigación literaria sobre una de nuestras queridas escritoras cordobesas, no se agota, ni se suspende; sino que crece en cada encuentro; y por eso, nuestro agradecimiento a María Teresa y a la FFyH por este espacio para la palabra escrita.

- ¿Qué es para vos la memoria?, ¿La consideras como algo que muestra al pasado como un ejercicio de responsabilidad ético-política frente a la deuda que tenemos con la herencia que recibimos?

MT-Sí, es todo eso y mucho más. La memoria constituye, de modo esencial, nuestra condición humana, tanto en lo más privado como en lo público. La literatura es memoria y es con memoria sensible que se escribe, pero no centraría ni encerraría esa memoria sólo en la cuestión dictadura; por dar nomás un ejemplo, codirijo una colección de narradoras argentinas y considero a eso mismo como una forma de memoria acerca de la escritura de mujeres en nuestro país.

-¿Cómo reflexionas acerca de la manera en que los escritores leen y escriben sobre lo social?

MT-Es un asunto que me interesa especialmente y que me atraviesa creo por completo, cómo puede la ficción reflejar lo social y lo político sin renunciar a una experiencia potente de lenguaje y a múltiples y siempre nuevas formas de exploración en la lengua, que es la materia sobre/con la que trabajamos los escritores.

-Uno de tus personajes de *Lengua Madre* y *Los manchados* es Julieta, hija de madre víctima de la última dictadura cívica militar que lleva a cabo el proceso de insilio. No es una desaparecida Julia, pero sufre directamente el alejamiento de su hija por cuestiones sociales y políticas propias del “Proceso de Reorganización Nacional”. Teniendo en cuenta esto y el modo en que abordas el proceso político: ¿Qué reflexión puedes contarnos acerca de la agrupación H.I.J.O.S que cuenta además con muchos hijos e hijas de desaparecidos que han creado un vínculo estrecho con la palabra y han hecho de eso una nueva literatura?

MT-Tengo un profundo respeto por las organizaciones de Derechos Humanos, cada una de ellas, en su particularidad, ha abierto paso para que la sociedad pudiera revisar el horror, elaborar el trauma social, juzgar por tribunales comunes y con nuestras propias leyes las atrocidades perpetradas. Eso en cuanto a la organización H.I.J.O.S, pero me parece que aquí tu pregunta apunta (o apunta también) a los hijos e hijas que escribieron ficciones desde su condición de hijos e hijas de desaparecidos. Hay mucha y muy buena literatura escrita por escritores que a la vez son hijos de desaparecidos o hijos de militantes presos o exiliados pero no asesinados, desde Laura Alcoba a Raquel Robles, desde a Marta Dillon a Patricio Pron o Félix Bruzzone, desde Julián López a Paula Bombara o la menos conocida escritora cordobesa (y también militante de H.I.J.O.S Córdoba) Florencia Ordoñez que escribió un libro extraño y a la vez entrañable que se llama *Historia de un hada*, por dar nomás algunos ejemplos. Hay mucho, pero aunque las relaciones y los vasos comunicantes son múltiples, quisiera resaltar que no es lo mismo H.I.J.O.S que HIJOS e hijos y entonces ahí entraríamos en las tensiones y diferencias entre militancia y literatura, de hecho no todos los hijos que escriben son de H.I.J.O.S, tal vez incluso haya alguno que ni siquiera sea afín a ese espacio de militancia, y también pienso que puede alguien que no sea hijo de desaparecidos ni de la generación de los HIJOS escribir ficciones desde la perspectiva o el punto de vista de esos hijos. En fin que son cosas muy distintas, incluso yo misma, que soy de la generación de los padres de esos hijos, o sea de la generación de los desaparecidos, podría creo entrar en la literatura de/sobre hijos porque en el caso de *Lengua Madre* y también en el de *Los Manchados*, me puse en el lugar de una hija.

- Muchos consideramos a *Lengua Madre* como una de tus grandes novelas porque incorporas allí fotografías, no es cualquier recurso el de la imagen, incluso ya Barthes

en *La cámara lúcida* decía que a una foto no se la mira, sino que se la lee, no se retoma para él el pasado, sino que se visualiza lo que ha sido: ¿Cómo es que llegaste a la decisión de incorporar fotos en la novela?, ¿son reales?, ¿qué es para vos una foto?, ¿contas con algún escritor referente en dicho proceso?

MT-Cuando vi en una escena personal (en una mudanza encontré en un libro que hacía años que no abría, una carta que mi madre me escribió en 1976) la posibilidad de una novela (una mujer joven encuentra cartas con las que va reconstruyendo la vida de su madre y de algún modo la suya propia) supe que entre las cartas encontraría fotos, recuerdos, papelitos, de modo que escribí la novela sabiendo que cada tanto aparecería alguna foto, eran fotos de escenas que yo imaginaba, no tan alejadas de escenas familiares vividas y habituales en mi generación. Pensé que llegado el momento podía pedirle a algún fotógrafo (a mi hija, pensaba) que construyera esas escenas o que las buscáramos en algún banco de fotos en internet. Después, ya revisada la novela y conseguido editor, frente a la necesidad de buscarlas, en algún momento fui a una caja de fotos que tenía y tomé fotos propias y me vi de pronto autorizándome a mí misma a incluirlas. Son fotos que tenía en casa, algunas de mi propia vida y otras no, pero aun las que me implican están puestas ahí no en un sentido autobiográfico sino ficcional, aunque las conexiones entre una y otra zona producen, me lo han dicho, cierto efecto perturbador. En cuanto a si tenía algún escritor de referencia que hubiera usado este recurso, se me aparecía Sebald (utiliza en sus novelas/ensayos fotos personales que toman el rango ficcional) que es un escritor cuya obra me interesa mucho y que estaba leyendo intensamente en esos años.

- Por último. Ya adelantaste algo de un próximo volumen de cuentos que titulaste: *No a mucha gente le gusta está tranquilidad*, ¿podrías contarnos más acerca del proceso de creación de esta nueva obra? ¿Nos adelantaría más para todos aquellos que somos curiosos y que siempre tenemos a la ansiedad en contra?

MT-La escritura me acompaña desde casi toda la vida y hoy puedo ver en lo que he escrito, las etapas por las que pasé. En estos años han aparecido en los cuentos hombres o mujeres que miran hacia atrás y ven asuntos de su pasado que hubieran podido ser de otra manera, vidas que podrían haber tomado otros rumbos. Un poco tiene que ver con eso, creo que ese es un punto en común de estos cuentos sobre personajes en cuyas vidas parece no haber nada demasiado altisonante y sin embargo...

-¿Hay alguna otra novedad que nos quieras comentar? Sabemos que tus cuentos y el resto de tus obras son muy leídos en muchos lugares del mundo, especialmente en Latinoamérica, siempre hay algún lector de mundo que no deja de leerle y, también tu obra es estudiada críticamente. Muchos investigadores estamos siempre agradecidos

con vos y con tu manera de contribuir continuamente al crecimiento de la investigación y de la palabra escrita...

MT-Acaba de salir en Bogotá, en la colección Frontera Ilustrada, de Babel libros, de Colombia, *Los ahogados*. Es sólo un cuento, en cuanto a los asuntos podríamos decir que trata sobre el exilio interno, una pareja con un niño que se esconden, tratan de volverse invisibles, y por el otro se trata de esos ahogados largados al río como tumba. El libro tiene conmovedoras ilustraciones a lápiz hechas por Daniel Rabanal. Pese a la dureza de todo, es un libro de factura muy bonita, estamos muy agradecidos los dos con María Osorio, la editora.

María Teresa Andruetto: Nació en Arroyo Cabral (Córdoba- Argentina) el 26 de enero de 1954. Lo familiar, los retratos identitarios, las mujeres, sus búsquedas; son algunos de sus grandes ejes. Refiriéndonos a su obra literaria para adultos escribió: *Tama* (2003), *La mujer en cuestión* (2009), *Lengua Madre* (2010), *Cacería* (2012), *Los manchados* (2015). Las nouvelles juveniles *Stefano* (2001), *Veladuras* (2005), *La niña, el corazón y la casa* (2011). Además los libros de ensayos: *Hacia una literatura sin adjetivos* (2008), y *La lectura, otra revolución* (2004). En cuanto a poemarios se encuentran, *Beatriz* (2005), *Pavese/Kodak* (2008), *Sueño Americano* (2008). Obtuvo numerosos reconocimientos, entre ellos el premio Hans Christian Andersen (2012). Dirige la colección “Narradoras Argentinas” para la editorial Eduvim de la Universidad de Villa María. Tiene ya varios cuentos inéditos, que aparecerán con el título de: *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad*.

1 Andruetto, María Teresa. (2013). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Comunicarte. Córdoba. Argentina.

2 María Teresa Andruetto se encuentra escribiendo un cuento llamado “El hijo” que formará parte del volumen de cuentos inéditos: *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad*.

