



revista de investigaciones
y estudios literarios
número 02
primer informe
literatura local: novelas 96/03
rosario | junio 2004
\$6

riel 2.0

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ania.com.ar

CONICET



I E C H

riel_02

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CONICET



I E C H

riel

revista de investigaciones y

estudios literarios

número 02:

primer informe literatura local: novelas 96/03

junio 2004

rosario, argentina.

editor

diego giordano

director del número

matías piccolo

asistencia de edición

luciana porchetto

consejo de redacción

mauricio alonso

sebastián bier

pablo bilsky (participación especial)

andrea eixarch

lucrecia radyk

maria laura tubino

agradecimientos

eloisa caballero, pedro cantini,

fernanda mainelli, carina zanelli,

cristián lois, martin prieto,

pablo pasqualis, sergio gioacchini

diseño y diagramación:

Lois, diseño

0341 4492618 of. 01

www.estudiolois.com.ar

impresión

Tinta Roja s.r.l.

santa fe 2470

54-34-4261760

tintaroja@steel.com.ar

contacto: revistariel@hotmail.com

riel es marca registrada
propiedad intelectual en trámite
tirada: 500 ejemplares

INDICE

NOTA 04

RESEÑAS 06

módulo 1: EL FACTOR LOCAL 10

INTRODUCCIÓN | *Matías Piccolo*

LECTURAS:

- _ El mapa de lo posible. Notas para una lectura | *Matías Piccolo*
- _ La ciudad novelada: Atopía | *Mauricio Alonso*
- _ La huida, el viaje y el exilio como condiciones de posibilidad de la producción literaria en Rosario | *Pablo Bilsky*

LIBRETA DE APUNTES: La ciudad y la novela | En torno al circuito editorial

módulo 2: NOVELA Y SOCIEDAD 34

INTRODUCCIÓN | *Matías Piccolo* | *Diego Giordano*

LECTURAS

- _ Notas para una novela cínica | *Diego Giordano*
- _ El relato del trabajo | *Luciana Porchietto*
- _ Del proceso: la cuestión literaria y el problema histórico | *Matías Piccolo*

LIBRETA DE APUNTES: DAF: Del rock en la novela

módulo 3: LA FÁBRICA LITERARIA 66

INTRODUCCIÓN | *Matías Piccolo* | *Diego Giordano*

LECTURAS

- _ El sujeto se documenta: Cortázar y Walsh en la obra de Jorge Barquero | *Luciana Porchietto*
- _ Una mirada sin ojos, o mirar hasta que se pudra: el objetivismo rosarino | *Lucrecia Radyk*
- _ *Perdida en el momento*, o cómo narrar el vacío vaciando lo narrado | *María Laura Tubino*
- _ Eso llamado duración: tiempos históricos, narrables | *Andrea Eixarch*
- _ Formas de vaciar: las novelas de Patricio Pron | *Luciana Porchietto*

LIBRETA DE APUNTES: Cartas y ritos, Puig, la madre duplicada | Administrativos y expansivos

APÉNDICE 104

Para un canon de la novela local

ENCUESTA 106

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

NOTA

Para este segundo número, al equipo de RIEL se le presentó la idea de trabajar sobre la literatura de la ciudad de Rosario. Para ello resolvió investigar la producción novelística editada entre 1996 y 2003. La decisión de orientar el análisis hacia textos locales respondió a varios motivos. El primero de ellos, animarse al estudio sistemático de un objeto literario contemporáneo y cercano. La mirada retrospectiva se presenta como un lugar más confiable y seguro, mientras que el abordaje de lo que se produce aquí y ahora encubre no pocos riesgos. De ahí que al momento de definir este número, el equipo se topa con la angustia de pisar en el vacío, dado que para el *corpus* obtenido el soporte crítico era inexistente; sin embargo, la ausencia del apoyo bibliográfico específico ofreció mucho espacio y libertad a la hora de pensar los temas y enfoques. El atractivo de la apuesta está en los riesgos que conlleva. En el número anterior, "El lado b del mundo del 80", el presupuesto era avanzar hacia cero, es decir, desleer el profusamente escrito esquema clásico de la crítica de la literatura argentina del siglo XIX. En este, por el contrario, se trató de partir de cero e intentar la construcción de un programa o aparato ordenador que sirviera de "cajonera" en donde archivar lecturas e interpretaciones, y que funcionase a su vez como un manual de uso para explicar las características de la novela local en los años del recorte.

Se incluyeron, a modo de resumen precario, reseñas de las obras que integran el número, con el objetivo de que el lector pueda, en caso de no conocerlas, formarse una idea aproximada de su argumento y sus características.

El corpus de estudio está integrado por 26 títulos, de los cuales 20 transcurren en Rosario y 18 narran historias que podrían definirse como "de vida cotidiana", y esto dibujó un primer mapa, atravesado por dos nudos significantes: escenario urbano real y realismo temático.

En el primer módulo, "El factor local", el objetivo de base fue componer perspecti-

vas y precisar los inconvenientes sobre la problemática que los términos "local" e "identidad" arrojaban a la mesa de la discusión. Pero, puntualmente, lo que rigió este segmento no estuvo motivado por encontrar una resolución al conflicto mencionado, sino, ante todo, por señalar la aparición literaria de una imagen de la ciudad. Es decir, tomar de los textos el momento en el que surge la referencia concreta al espacio urbano identificable, el instante en que Rosario se vuelve visible. La ciudad es literatura en la ficción y sensación en la realidad. La existencia de una ciudad literaria implica no sólo novelas sino también instituciones, lectores, escritores, editoriales. La ciudad y la novela dicen algo más que un argumento; se pueden recuperar contextos y discursos que remiten no sólo al campo literario sino también a una difusa pero accesible cosmovisión local. Y en esa ciudad novelada hay, por supuesto, diferentes formas de representar el espacio por el que se transita todos los días.

En el segundo módulo, titulado "Novela y sociedad", el intento fue revisar la temática de los argumentos. El grueso de la ficción novelística local cuenta historias típicas de un sujeto perteneciente a la clase media, a la disminuida burguesía nacional. Los problemas económicos, los sueños quebrados, la dictadura 1976/83, son los temas que aparecieron con mayor frecuencia y de diferentes maneras a lo largo de la investigación.

En "La fábrica literaria", tercer y último módulo, el estudio se centró en las herramientas y operaciones escriturarias: se relevaron voces narrativas, se

buscaron influencias y se compararon técnicas de representación; se discutieron, también, grados de eficacia.

Cada módulo tiene como término una libreta de apuntes. Al igual que las notas marginales utilizadas en el primer número, estos textos intentan generar un espacio de lectura más relajado que el que propone el ensayo. En las libretas se incluyen reflexiones, temas y anotaciones que pueden pensarse como puntos de partida hacia nuevas investigaciones. Su redacción corresponde al equipo de RIEL en pleno.

A modo de cierre se decidió incluir "Para un canon de la novela local", un texto que inicialmente no formaba parte de los planteos centrales del número, ya que la meta fue en todo momento ofrecer un relevamiento analítico del mapa novelístico local, antes que el establecimiento de un canon. Sin embargo, producto de ese análisis minucioso, surgió una jerarquización de las novelas en la que el equipo coincidió casi plenamente.

Finalmente, hay una encuesta a escritores, críticos y editores relacionados con la vida literaria local.

Es claro que el corpus elegido excluye los nombres de mayor alcance y circulación dentro de la literatura local (Fontanarrosa, Gandolfo, Gorodischer, Riestra), y esto respondió a que el propósito fue no sólo analizar novelas, sino también las condiciones de producción literaria que caracterizan a esta ciudad desde sus bases. Estudiar autores nuevos y reconocer na-

rradores jóvenes nos permitió armar una cartografía que ordene este momento inmediato y preciso en el que la nueva novela local se está escribiendo.

Aclaraciones: el recorte cronológico 96/03 responde sólo a la necesidad de delimitar un período para el estudio, y las obras aquí analizadas no representan la totalidad de lo editado en la ciudad entre esos años. La inclusión de *Perdida en el momento*, de Patricia Suárez, editada en 04, se debió a dos cuestiones. En primer lugar, la novela salió a la venta con un aire de tiempo considerable antes del cierre del número, a diferencia de la última obra de Manuel López de Tejada, *El devorador anónimo* (Sudamericana), cuya publicación se superpuso con el período de edición final. En segundo lugar, *Perdida en el momento*, premiada por el grupo Clarín, nos permitió pensar la relación entre la producción local y ese centro ineludible que es Buenos Aires.

La información bibliográfica de las novelas está condensada en "Reseñas", por lo que en las citas de los ensayos sólo se hace referencia al número de página.

**Amores eternos,
una momia en
Rosario**

Pablo Gavazza
Primer Premio del
Concurso de
Novela 1997-98
de la Editorial
Municipal de
Rosario y UNR
Editora.
Editorial Municipal
de Rosario/UNR
Rosario
1998
137 páginas

En Rosario en la década del 60: Miyamoto, un japonés que llegó a la ciudad en el año 26, veterinario y con conocimientos de botánica, se hizo conocido por haber sido el que curó el pino de la gloria en San Lorenzo y, más tarde, por embalsamar a su esposa. Francisco quiere reconstruir aquella historia entre verídica y fantástica, pero no tiene demasiadas pistas ni ganas; de café en café trata de urdir el plan de su investigación personal, que no lo lleva a ningún lado, sólo al desencanto, la dispersión y la duda.

Al final de la calle

Raúl Martínez
Ciudad Gótica
Rosario
2002
100 páginas

Cuando Magdalena Correa recibe una carta. El recuerdo la asalta: su juventud de modelo, su temprano amor y desengaño con Andrés Salazar, quien le deja dos hijos y una vida difícil. Ella, sin embargo, va saliendo adelante. La dificultosa y espaciada relación que establecen Magdalena y Andrés, quien se casa con otra mujer y vive en Buenos Aires, está determinada por la maldad de su madre. El calvario de Magdalena, propiciado por esta mujer despiadada, termina en la pérdida de su identidad, en la cárcel y finalmente en la locura.

Alerta Roja

Gustavo Piccinini
Ciudad Gótica
Rosario
2001
120 páginas

La intriga comienza en Moscú y se precipita en viajes a Bélgica, Holanda, Sudáfrica. Michael viaja a Mónaco y en la investigación por el paradero de un amigo, se interna en la ruta del tráfico de diamantes. Cuando Jacqueline, agente de la policía francesa, se cruza en su camino, descenden unir sus fuerzas para desbaratar un complot internacional.

**Aparte del
principio de la
realidad**

Patricia Suárez
Segundo Premio
del Concurso de
Novela 1997-98
de la Editorial
Municipal de
Rosario y UNR
Editora.
UNR Editora
Rosario
1998
126 páginas.

Olga se queda sin su trabajo de cajera en un negocio. De allí en adelante, le espera una nueva vida. Lectora inconstante y liviana, Olga quiere convertirse en escritora, ganarse la vida escribiendo. Así, entre su casa, las caminatas por el Parque Urquiza y el descanso en la confitería Gran Munich, entre libros a medio leer y platos de queso que ella quiere imaginar gruñere, Olga nunca emprende con empeño la tarea de escribir. Hastiada de su propio vacío e inacción, y sufriendo ya el cerco económico del desempleo, decide viajar al campo, a la chacra de sus padres, quizás en busca de alguna historia, algo que la ayude a escribir. Otra vez en la ciudad, Olga consigue trabajo en una librería de saldos. El personaje se contenta, finalmente, con intervenir en la vida de los lectores, ya no desde su escritura sino desde la de otros, recomendando libros a clientes del negocio.

Ay derechos

Juan José
Bereciartua
Editorial Fundación
Ross
Rosario
2002
179 páginas

Una jefa de familia que vive en la zona de Pichincha, en una casa que comparte con sus hijos y su madre, vende cosméticos a domicilio y tiene problemas económicos, los que irá solucionando gracias a sus atractivos femeninos. Un jubilado ferroviario que trabaja de electricista, un inspector de la Empresa de Energía y un vecino que cumple el papel de amante, son los personajes que acompañan a Mónica en su drama. Sin que ella lo sepa, su hija trabaja de niñera sexual en una casa vecina. Después de un incidente que termina con la menor en el hospital, Mónica decide emprender un viaje. Camino a Caleta Olivia, se topa con un piquete y encuentra allí su destino.

**Calle de las
Escuelas N° 13**

Martin Prieto
Perfil
Buenos Aires
1999
137 páginas

Cuatro amigos se reúnen con el objetivo de asesinar a un torturador. Violeta, una cantante y poeta frustrada; Ariel, un periodista desengañado con su trabajo; el narrador, empleado de una empresa de cortes de mármol, y David, hijo de un militar, son los artífices del plan. El narrador y Violeta son los elegidos para acercarse a Parrillita, pura sangre fría y literatura: largas partidas de billar, seducción femenina y mapas literarios para cautivar al criminal, e intentar matarlo en París, o en la Costa Atlántica argentina.

DAF

Beatriz Vignoli
Edición digital en el
sitio poesia.com
Rosario
2003
184 páginas

Dadá, generación del 65, se interna en una larga retrospectiva de su vida como consecuencia de un coma alcohólico que lo tiene inconsciente en una pileta de hidromasajes en la casa de una vieja amiga de la secundaria. Las imágenes de su adolescencia y juventud rockeras encuentran su epílogo en los fracasos y penurias existenciales de su generación.

El último día

Gabriel Andrade
Ciudad Gótica
Rosario
1999
134 páginas

No amanece en Rosario y Alejandro se suma a una extraña y populosa marcha que desemboca en el Parque Independencia. Es el fin del mundo y las personas son sometidas al juicio del último día. Los elegidos al paraíso se internan en las aguas del Laguito, los réprobos se gueman en el Leprosario, el estadio de Nuls. Después de presenciar el juicio a varios personajes históricos, Alejandro llega a la síntesis espiritual que buscó toda su vida.

Estrella del Norte

Osvaldo Aguirre
Sudamericana
Buenos Aires
1998
141 páginas

Durante los días en que el Estrella del Norte clausura su recorrido por Rosario, Tony (en el cuarto año de secundaria) camina la ciudad con amigos, solo, o con una extraña compañera. Va de la escuela a al casa, de la casa al parque, del parque a la estación Rosario Norte, y a la librería del barrio. El día en el que con sus compañeros deciden hacerse la chupina (una aven-

tura) Tony adquirirá una visión de su propia vida que antes no tenía, y ante esta nueva perspectiva pretenderá establecer las claves para una seguridad de las libertades, los gustos, las opiniones y la propia personalidad.

Formas de morir
Patricio Pron
Segundo premio del concurso "Novela policial" fundación UNR
UNR Editora
Rosario
1998
91 páginas

En un viejo hotel en las sierras cordobesas que funciona como lugar de atención y retiro, Kaiser, un tuberculoso, pasa sus días internado. Un día descubre que hay una especie de organización que practica la eutanasia con los dolidos. Un tal Sabadotto es el ideólogo de esta logia que brinda el servicio de aliviar las torturas de la insostenible agonía que sufren los enfermos. Kaiser investiga y termina preso en las redes de la organización, y por lo tanto es ultimado.

Golpe a la democracia
Federico Cabrera
Victoria
Fundación Ross
Rosario
2003
156 páginas

Se lee en la introducción: "Este libro incursiona en la ficción del horror de un golpe militar en un futuro increíble, algo que ya ha ocurrido en el pasado y que ahora vuelve con la fuerza siniestra e imparable en manos de los militares. Van a surgir dos héroes, un militar y un civil fuertemente unidos en la acción y en los ideales de la democracia".

Juan y la loca por la milonga
Walter Motto
Beatriz Viterbo
Editora
Rosario
2000
187 páginas

A Juan le gusta dibujar, sobre todo mujeres. Prepara un libro con dibujos y textos para un empresario español. De esto se quiere ganar la vida, y se la gana, después de haber dejado el trabajo de empleado público. Vive con Mariana, su novia celosa y adicta a la cocaína. Juan se da a la bebida y a sus dibujos, escapando de la constante agresión que, en su paranoia, Mariana le propina. Cuando ella se va por unos días a Buenos Aires, Juan decide encontrarse con una antigua pareja. Mariana llega antes de tiempo y todo se desmorona. Ella, en la cima de su ataque de furia, termina por destrozarse todos los dibujos que Juan tenía listos para presentar al empresario español que le iba a publicar el libro. Juan termina en el manicomio.

La culpa del corrector
Manuel López de Tejada
Sudamericana
Buenos Aires
2000
102 páginas

Un corrector del diario *El Decano* se despierta una mañana con el rostro de un compañero de trabajo, el jefe de Información. Ante este extraño suceso, Ortigala decide ir igual al trabajo debido a que por esos días la nueva gerencia del diario intenta deshacerse de los correctores. La novela se mueve entre estos dos relatos: la lucha del grupo de trabajadores y el problema perturbador del cambio de rostro.

La deriva
Osvaldo Aguirre
Beatriz Viterbo
Rosario
1996
292 páginas

Daniel Arnaut, apodado Sanata, recorre la ciudad tratando de conseguir cocaína y saldar sus deudas. Su trabajo como periodista hace que su relación con la policía sea cotidiana y fluida. La policía allana la casa de su proveedor, que desaparece. A Sanata lo buscan todos: la policía y los dealers. En esa tensión, y en el estado alterado, la noche y la ciudad son una prisión oscura y onírica.

La ley de la memoria
Jorge Alberto Barquero
Florida Blanca & Ediciones de la Librería
Buenos Aires
1999
309 páginas

El protagonista da comienzo al relato con el recuerdo de sus inicios en el negocio de la fabricación de pelotas, justo cuando Martínez de Hoz abre las importaciones. Su negocio fracasa, y acosado por las deudas, sobrevive con su familia -la madre, la mujer y sus dos hijos- en el destaralado galpón de su fábrica. La salvación llegará después con el negocio de la compra y venta de oro. Este nuevo emprendimiento le da la holgura y tranquilidad que siempre ha buscado; pero cuando está en la cima del pequeño imperio que logra armar junto a su esposa, un suceso desgraciado, de intrigas mafiosas y presiones constantes de la competencia, termina con sus huesos en la cárcel. Con el recuerdo de estos sucesos se construye el relato de esta novela que no elude la voz testimonial.

La Mamama, un amor voraz
Manuel López de Tejada
Primer premio de novela de autor inédito
Sudamericana
Buenos Aires
1997
165 páginas

El narrador sufre a una cocinera legendaria que trabaja en su casa desde que él vino al mundo. Esta cocinera es La Mamama, cuya "frustrada maternidad se traduce en un desesperado y despótico afán posesivo". La supuesta peligrosidad de esta oscura mujer, que tiene una madre muriéndose y a una bruja como compañeras, es el nudo que tensiona el desarrollo del relato.

Las carnes se asan al aire libre
Oscar Taborda
Editorial Municipal de Rosario
Rosario
1996
154 páginas

Tres personajes (uno, el otro y el Pelado), se internan en las aguas del Paraná, aprovechando el fin de semana largo para disfrutar las oportunidades que ofrecen las islas: pesca, asado, charla y tranquilidad. En el medio, un muerto accidental, o quizás no tanto, enrarece una atmósfera de por sí extraña, en la que la bruma y la oscuridad de las islas se superpone a la bruma mental de los protagonistas.

Las obsesiones dominantes
Silvia García
Ciudad Gótica
Rosario
1999
171 páginas

Laura, madre y profesora de filosofía que a duras penas llega a fin de mes, le escribe numerosas cartas (el cuerpo de la novela) a Francisco, psicólogo, de quien no llegan respuestas. Las obsesiones de Laura se traducen en recuerdos, largas citas literarias y su incontrolable pulsión de escritura.



Nadadores muertos

Patricio Pron
Primer premio del
concurso
Manuel Musto
Editorial Municipal
de Rosario
Rosario
2001
130 páginas

Una mañana, P. es visitado por dos enviados del club de "Nadadores Muertos", quienes le comunican que su petición ha sido aceptada. P, quien nunca solicitó el ingreso a dicho club, sufrirá las consecuencias del supuesto error y se internará en la extraña organización que lo mantiene cautivo.

Noche Virginia

Héctor Vázquez
Editorial Fundación
Ross
Rosario
2001
201 páginas

Virginia trabaja en un cabaret de prostituta; Carlos es profesor universitario, y Pelotita de Barro, un ex policía de la represión y heroinómano. Carlos sale con Virginia y entra en relación con Pelotita con los objetivos de obtener información para su seminario sobre el plan Cóndor. El ex policía le hace la corte a Virginia, quien lo ignora una y otra vez. La venganza de Pelotita desatará una anunciada tragedia.

Paralelo Protervia

María Luisa Siciliani
Marcelo Juan
Valenti
Ciudad Gótica
Rosario
1998
217 págs.

Es la historia de Veneranda, un mujer problemática, insegura, depresiva, que padece desencuentros amorosos, sinsabores de la vida social y sofocones físicos que perfilan una enfermedad crónica de desmayos y agitaciones. La novela recorre su vida atravesando las décadas del 50, 60 y 70. Después de una relación trunca con Pablo, su verdadero amor -que la deja para irse a vivir a París-, se casa con José María, un muchacho de buena posición que le dará solvencia económica, brillos sociales, pero vacío espiritual y soledad. Ella terminará por descubrir que su marido es parte de las aberraciones que se cometen en la represión del Proceso. Descubriendo esto su vida se pierde en la oscuridad.

Perdida en el momento

Patricia Suárez
Ganadora del
concurso Clarín de
novela
Clarín/Allaguara
2004
228 páginas

Una santafesina de ascendencia rusa que viaja a los Estados Unidos para convertirse en escritora, trabaja en un restaurante en Nueva York. Arbitrariamente decide arrojar vidrio molido en un frasco de mayonesa y huir hacia Canadá, esperando que allí cambie su vida. El relato continúa entre digresiones, pensamientos y acontecimientos triviales. Lena Polzicoff continúa viajando, cada vez más al norte y su historia se cruza con otras historias de diversos personajes que comparten su vacío, su hastío, su impotencia, su mezcla despareja de leve ilusión y rofundo desencanto. La historia concluye con la propuesta repentina de publicación de un cuento que Lena había enviado a un pequeño diario canadiense de habla hispana.

Rivero

Hugo Alberto
Bottazzini
Ciudad Gótica
Rosario
2002
412 páginas

Ficción histórica que cuenta la vida del gaucho Rivero, que peleó en Entre Ríos cuando las invasiones inglesas. Como en la novela gauchesca clásica, se describen los paisajes, las actividades de los gauchos, el perfeccionamiento del héroe a través de su camino. Sin embargo, la presentación del protagonista se sale de la rusticidad del género: Rivero habla en un lenguaje elevado. Bottazzini magnifica al héroe a lo largo del relato, idealizando su figura.

Rosagasario blues

Daniel Boglione
Primer premio del
concurso premio
fundación UNR
UNR Editora
Rosario
1998
145 páginas

Alejandro es una especie de cadete de una empresa que vive medianamente bien y está a punto de casarse; una vida gris. Pero cuando va depositar un dinero -tarea de la empresa- en un banco de Alberdi, se ve envuelto en un robo, que logra voltear sus frágiles estructuras civiles y se desencadena un cambio de vida hacia la acción.

Simple blues

Sergio Gioacchini
Ciudad Gótica
Rosario
2000
115 páginas

El dueño de una agencia de seguridad privada, Montironi, una mañana encuentra muerto a uno de sus empleados. No será el primero. Montironi, sospechado del crimen, logrará ganarse la confianza del nuevo inspector asignado al caso y juntos tratarán de develar la intriga de los crímenes.

Una memoria insolente

Luis Candiotti
Editorial Fundación
Ross
Rosario
1998
383 páginas

La novela cuenta cómo crecieron al acecho de las instituciones, reglas sociales y supuestos culturales, dos mujeres y un hombre de clase media durante la dictadura 1976/83. Describe el tiempo en que fueron incitados a conquistar la libertad colectiva por la prédica revolucionaria, los acicates intelectuales y las contradicciones que cocinaron los años setenta. *Una memoria insolente* habla de un exilio interior, de las urgencias incubadas desde la infancia y la inercia que impulsa a los personajes a cometer un acto de amor más fascinante que transgresor.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

módulo_1 EL FACTOR LOCAL

INTRODUCCIÓN

LECTURAS

- _el mapa de lo posible, notas para una lectura
- _la ciudad novelada: Atopía
- _la huida, el viaje y el exilio como condiciones de posibilidad de la producción literaria en Rosario

APUNTES

- _la ciudad y la novela
- _en torno al circuito editorial

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

INTRODUCCIÓN

PARCIALIDADES, ACONTECIMIENTOS. Más allá del soporte departamental, municipal, jurisdiccional, económico, geográfico, hay que obtener una idea de lo que puede ser Rosario en una literatura rosarina. Habrá que alejarse del mapa concreto de la ciencia geográfica (pero habiéndolo transitado) y desenvolver el mapa imaginario de la inexactitud literaria.

Si una guía enciclopédica suministra la información dura, especificando densidades de población, preponderancias económicas, cánones culturales y proporciones raciales, un corpus de novelas como el relevado podrá proveer una información literaria que implique a la ciudad de Rosario. En síntesis, el trabajo es ver en qué estado está la representación imaginaria de Rosario en su literatura, y para el caso de este primer informe, esa literatura consta de las 26 novelas escritas.

Hay que tratar de idear y componer un programa que se ocupe de captar, filtrar y ordenar un factor local literario; es decir, la mención de un "algo" rosarino en estas novelas, y de allí, comprobando, tejiendo y desentrañando, ubicar líneas que presenten, más que los rasgos de una silueta, la conciencia del guiño local.

- La idea es: picada de milanesa y lupines con cerveza en el bar Blanco, Alem y Pellegrini, donde nos hacíamos la chupina, ¿te acordás? -me insistía el Ruso.
 - Fabiana es una dama -alegué-. Lupines con cerveza en la zona sur las pelotas: ella no baja del *vitel thoné con sauvignon blanc* Norton-. El ruso se reía.
 - Alem y Pellegrini es el centro, Dadá.
 - Sí, pero el bar Blanco queda en la vereda sur, en la vereda del lado equivocado.
 - ¿Equivocado, dijiste? Dadá, ¿hasta cuándo pensás seguir obedeciendo los criterios de exclusión de la clase dominante?
- El ruso dejó picando la pregunta y colgó. (DAF, pág. 171).

Pero sucede lo siguiente: no hay más que parcialidades en este asunto; hay clanes, tendencias, perspectivas, conductas, políticas, modos sociales, clases culturales, posibles e imposibles económicos, conciencia y metaconciencia de un cuerpo regional que en la suma de sus particularidades nunca concluye. Para rubricarlo debería contarse con una sentencia que imponga, por ejemplo, que lo rosarino -una idiosincrasia concreta y señalable a partir de rasgos comunes- es definible, es *esto* (por ejemplo, lo arriba citado). Pero sólo hay intuiciones (las que el grupo RIEL decidió no ignorar). En el esfuerzo de proveer las coordenadas de una localidad, cada sujeto llegará a la propia conclusión, precaria o no, de lo que entiende por rosarino. Pero esto aún no puede escribirse. Su presentarse no alcanza, en efecto, la señalación que asegura el demostrativo. Lo que hay es una proliferación de diferencias y coincidencias, que agrupadas en el caudal del circuito discursivo no hacen más que una suma de detalles, significadores, sí, pero fabulosamente heterogéneos para la divisa regional. El trazado de ese cuerpo sostén del factor local se mueve en el inestable terreno de una cultura policromática y efusiva, aunque débil y contradictoria en la política que arregla sus registros e identidades.

Y sin poder aseverar todavía una particularidad del panorama que presenta el volumen cultural de la ciudad, como para rastrearla en este cuerpo de novelas, lo resuelto es apuntalar el primer acercamiento con la colecta de pruebas que "hablen" sobre un *Acontecimiento Rosarino*. Estos datos iniciales que dicen sobre este *Acontecimiento* son, sin más, la referencia en la novela de espacios materiales y simbólicos del entramado cultural urbano de Rosario. Llanamente, la nominalización convencional, compartida por la comunidad, que establece el registro de códigos y pautas civiles para el reconocimiento.

INTERFERENCIA Y CAUTIVIDAD. El nudo que traba, escamotea y desdibuja los aspectos de una identificación local, es el de ciudad, en primera instancia, y luego, o por consiguiente, el de globalización. Este cataclismo de redes que interviene desata una batalla: el desenredo de la maraña universal, de los hilos que intentan componer una malla regional.

La búsqueda de identidades locales está comprometida por la interferencia de la red global. En esa red se esboza, aunque monstruosa, la figura de un ciudadano del mundo. Del mundo capitalista occidental. Un sujeto que porta varias identidades transnacionales en el saco de sus regulaciones culturales y por lo tanto en sus necesidades de consumo. No se es ciudadano del mundo por vocación, sino por necesidad, o, mejor expuesto, por obligación. El sistema significador y rector que fabrica la nube del imaginario global capitalista, se extiende más allá de las distancias geográficas y cautiva lo local desde la creación de un orden que, aunque virtual, se torna completamente necesario para ingresar al circuito de la vida en general y de la cultura hegemónica en particular. Cautivado el sujeto por ese *sistema significador virtual*, no puede más que mantener una compleja, y frecuentemente trágica relación con su realidad inmediata, con su entorno material local. Y se instalan dos situaciones:

—la primera es que lo local, que está allí, a simple vista, sin más obstáculo que el aire para tomarlo, no se podrá asir, en principio, por la ceguera de la cautividad, pero sobre todo porque todavía no existe en tanto no ha sido rediseñado para transitar los intrincados cables del circuito. Es decir, debe lo local recorrer el camino de la mediación, aunque esté próximo, allí, como una manzana pendiente de una rama que puede tomarse fácilmente. Aun así, próxima a la mano que puede tenerla (imagen de una situación local) debe la manzana hacer el recorrido de la curva antes que el de la recta, dará varios giros, descansará en varias manos para finalmente llegar a aquella que en el mismo espacio y en el mismo tiempo la pretendía.

El caso editorial de Patricia Suárez es ejemplificador. Esta escritora gana, entre varios otros, dos concursos de los cuales es posible extraer un paralelismo: el local, concurso de novela de la Editorial Municipal de Rosario, y el foráneo o nacional-internacional, edita Alfaguara, premio a la mejor novela en el concurso del multimédios Clarín. El nivel de ventas de este último es no sólo significativamente mayor que el otro, sino que es esta toda la posibilidad de existencia del producto para un público lector no especializado. Para leer a Suárez, el rosarino medio cuyo hábito de lectura no está ligado al circuito literario local, debió esperar que el gran aparato movilizador del marketing editorial de Clarín —que claramente cuenta con un poder de eficacia superior para regular el mercado cultural que el detentado por la institución municipal local— instale en las vidrieras el consagrado volumen de la novela. Y sin embargo la escritura de Suárez ya estaba presente en la escena rosarina, pero sin aparato no se tornaba visible. Finalmente, el producto de esta escritora, para acceder al lector local, y viceversa, debió hacer el recorrido de la curva, manipulador y mediador, que antes se ilustraba con el ejemplo de la manzana (ver en este número "La huida, el viaje y el exilio como condiciones de posibilidad de la producción literaria en Rosario").

—la segunda situación es que esa nube global que cautiva, precisamente por su virtualidad, es en varios sentidos contradictoria y ajena a la realidad material local y por lo tanto performa un sujeto fracturado en sus propias imposibilidades. Preso de un sueño que le muestra proyectos que su entorno material no está preparado para entregarle, este sujeto, quebrado en la contradicción de vivir en una formulación del mundo que no es la inmediata, sólo queda expuesto, generalmente, a la historia cotidiana de sus fracasos, y en algunos casos excepcionales, a la anécdota fugaz de unos mínimos triunfos. Esa metáfora de la propia vida, pero que no es la propia vida, que rapta y mantiene cautivo al sujeto ciudadano local, instala un estado de disociación entre deseos y consumaciones (ver en este número "Notas para una novela cínica"). El sujeto globalizado local vive encerrado en una *raptáfora*, una metáfora de su propia vida que lo rapta y lo mantiene trabajando para una necesidad muy distinta a la inmediata.

En el trazado de varios personajes de algunas novelas, cuyos esquemas pueden fundar una analogía con el tipo de sujeto local que convive con el problema de la cautividad, van a encontrarse, ejemplificarse, diversas raptáforas: en DAF, "¿Por qué, por qué no nació en una película americana" (pág. 61), pide Dadá, haciendo patente que todos sus sueños, o gustos, estaban siendo regulados, antes que por las contingencias materiales locales, por esos sistemas significadores virtuales ("Me crié mirando series de televisión en un hogar violento", pág. 52), que le componían un imaginario contradictorio en donde él instalaba sus objetivos y posibles felicidades. Vale seguir citando la novela: "Entre el mal inglés y el buen romance elijo lo primero, a menos que sea Borges. No parece, pero soy culto, sólo que levemente intoxicado de doblajes televisivos y traducciones baratas" (pág. 48). Otro caso, aparte del principio de la realidad: Olga, estando en el Gran Munich, al lado del río, se imagina, mientras lee la novela Aurelia, tirándose al famoso Sena, y sin embargo tiene el Paraná allí al lado, río que, sin embargo, como al personaje resulta parecerle, "tiene su propia luz". Ser otra cosa de lo que se es, desear otra realidad, es lo recurrente en la probabilidad de la ficción.

La primera de estas dos situaciones refiere al complicado proceso por el que la cultura local tiene que pasar para poder ser degustada por ese sujeto que su perímetro contiene, pero que capta por la red mediadora global habita en un espacio simbólico muy otro que el que le prefigura lo regional. La segunda atiende al estado de conmoción de tal sujeto en la encrucijada de la producción de su propia identidad: tratar de descolgarse de la nube globalizadora que lo cobijaba para caer a la intemperie de la efectiva realidad local. Estos dos momentos serán, en definitiva, los que interpreten y definan el estado de una literatura local: su producción, su estatus de reconocimiento y, por lo tanto, su consumo.

Bajo estos aspectos se destaca que puede haber un grupo de obras, o un porcentaje (luego se podrá decir si relevante o no) de sujetos escritores que no se identifiquen con lo local, que tejan un tapiz cultural no necesariamente representativo de lo rosarino. Ser representativo de lo rosarino significa, por ahora, la exposición de referencias a situaciones urbanas de la geografía local.

Queda claro así que la literatura del conjunto de la ciudad de Rosario consta tanto de una refe-

rencia hacia lo regional como de un marco cultural mayor, que lo deja navegar por el espacio internacional; pero la literatura del cuerpo *rosarinidad* debe ser aquella que se pueda identificar, por sus elementos, como una función aparentemente conciente de estar edificando un perímetro regional y su problemática identidad. Lo evidente de este punto es que, en la tarea de buscar esa representatividad local, se está ante la exposición del problema que suscita la falta de materiales distintivos y solventes para plegarse a tal identidad.

PROBLEMAS PARA TENER EN CUENTA A LA HORA DE CONFECCIONAR EL APARATO QUE CAPTURE LA LOCALIDAD. Para establecer una rosarinidad literaria, en lo inmediato, con lo que se cuenta es con el resultado que arroja la siguiente operación: *localidad contenedora del escritor más referencia explícita del texto a una situación regional*. Entonces: biografía de los autores (para sostener que la ciudad que los contiene, o ha contenido por un tiempo considerable, inclina, afecta, moldea sus modos productivos, y por lo tanto diseña un tipo de producto reconocible a ese fin), y relevamiento del material referencial concreto: historia, nombres, lugares, personalidades, etc. Con estos datos hay que cargar al buscador, pero habrá que agregarle una función más: cruzar la referencia geográfica explícita que construye la imagen urbana en la novela con la información biográfica del productor, para poder resolver problemas como el siguiente: ¿Qué ocurre si el resultado del relevamiento del material referencial arroja una densa pertenencia a la situación urbana rosarina, pero los datos biográficos no? Este podría ser el caso de la novela *Los misterios de Rosario*, de César Aira, escritor nacido en Coronel Pringles y radicado en el barrio de Flores. Porque si se le llama factor local a toda referencia literal o simbólica que se haga de la ciudad de Rosario, la novela de Aira entra. ¿Y cuántas cosas más? Quizá un cuento de Bioy Casares:

—... Ahora tomás el tranvía número 5. Fijate dónde lleva pintado el número. Poné atención en lo que te digo: le pedís al guarda que te avise al llegar a Mitre y San Lorenzo. Ahí bajás, y después tomás el tranvía número 8. Le decís al guarda que te avise en la Avenida Lucero, una cuadra antes de llegar al frigorífico Swift. Ahí bajás y en seguida encontrás la botica. Estás en pleno Saladillo. (...) Tal vez porque iba solo, porque no tenía que aparentar indiferencia (como a la llegada, con el turco), se dio el gusto de mirar todas las cosas nuevas y extraordinarias que llamaban su atención. En muchas oportunidades, en ese primer viaje en los tranvías número 5 y número 8, pensó: "le voy a contar esto a los hermanos, y a Rafael y a Flores". Pasó frente a edificios altos y oscuros, con torres en punta, con pararrayos (edificios que no volvería a ver, como si los hubiera soñado). De algún modo le pareció que en esos dos tranvías, y no en el camioncito del turco, había hecho su entrada en la ciudad... (*El héroe de las mujeres*, "Lo extraño atrae a la juventud", Emecé, 1996).

¿Qué dato revelado tendrá más valor para construir la rosarinidad literaria? ¿La mención de la ciudad como tema literario, o la pertenencia del escritor al registro de la cultura civil e imaginario de la ciudad, independientemente de sus referencias a temas y situaciones locales? ¿Qué tiene mayor importancia a la hora de fraguar esa identidad cultural? ¿La literatura de un sujeto que ficcionaliza sobre el barrio Pichincha y hace hablar a sus personajes en rosariguano, o la de un vecino de ese mismo tipo que se abisma en la vida privada de una pareja que bien podría desarrollarse en Munich, en Los Ángeles o en Bogotá?

Formas de morir (1998), es la novela de Patricio Pron que transcurre en un lugar diferente a Rosario y en cuya trama ni una vez se hace referencia explícita a esta ciudad. ¿Cómo ubicar esa producción y su grado de pertenencia a la rosarinidad literaria? Para el caso, lo que determinará la inclusión de esta novela dentro del ámbito de lo rosarino será que el productor haya nacido en la ciudad; o por el contrario, que al menos su relación con la ciudad sea tal que ésta haya predispuesto sus percepciones sensoriales y formulaciones estéticas, como para poder, a través de ellas, llegar a reconocer la plataforma local.

Queda lo siguiente: si en la producción de tal sujeto no se encuentra la referencia explícita a lo local (no es el escenario de la novela y ni los personajes del ambiente cultural), debería contarse con una nueva herramienta, más allá de la biográfica, que evidencie esto por otro lado: quizás una perspectiva sobre la vida en general en un decálogo de la cultura de la ciudad, un determinado uso de la lengua para el dialecto local, en fin, ¿cómo identificar el factor Rosario de un texto que con sus materiales evidentes no señala la pertenencia? ¿Y cuáles los materiales evidentes? En principio, éstos, que son elocuentes:

Nos saludamos con ese dejo tan nuestro y rosarino de hacer ver al otro que es insoportable pero apreciado con brevedad. (*Rosariguano blues*, pág. 22).

Llegué por fin, después de caminar doce cuadras, al boulevard cuyo nombre conmemora la fecha en la cual se enarbó por primera vez, sobre las barrancas del estratégico río Paraná, nuestro pabellón nacional.

Esta vía de anchos carriles —décadas atrás embellecida con magníficas palmeras que un señor in-

tendente nos supo quitar con no sé qué insultante excusa— empieza y termina en su lado este en un sector del puerto de Rosario, que a su vez tiene como patio delantero la autopista llamada “Acceso Sur” y que la comunica en forma rápida con el cordón industrial del sur de esta ciudad y con otras de gran presencia en la provincia como Villa Gobernador Gálvez, tercera en importancia, detrás de Rosario y la capital Santa Fe. (*El último día*, pág. 43).

El ex comisario halaga mi comodidad.
—Es cómodo como los rosarinos —dice (*La ley de la memoria*, pág. 108).

La esquina de Maipú y San Juan es clásica en proporcionar este tipo de situaciones. Borrachos, semitullidos, miradas torvas, ojos empequeñecidos por el alcohol y el pensamiento errático que se funden en una misma y sola imagen decadente. (*Simple blues*, pág. 57).

Con estos “materiales evidentes” es factible confeccionar un plan de acción. Ir recolectando patrones que puedan definir cuáles son los requisitos mínimos para llegar a reconocer una novela rosarina. Aunque éstos no basten para abarcar toda la complejidad del fenómeno, son con lo primero que se cuenta si no se tiene antes alguna apreciación determinante de qué cosa es, o define, la literatura local.

NECESARIA PERSPECTIVA DE UN LECTOR LOCAL. El factor local es una construcción que no depende sólo de una forma que evidencian las obras, sino de una idea o una sensación que se gesta en los lectores. Por ello, la estrategia a la hora de analizar el corpus incluye la de saberse el lector incluido dentro de la misma matriz en que se producen los textos. En esta instancia rige ya no la pulcritud objetiva de un relevamiento ajeno, sino la hedionda intuición del acercamiento (siempre crítico) al tufo de ese “espíritu” local.

Un espectador rosarino:

Íbamos por la vereda de avenida Belgrano, pasando las escalinatas que suben hacia el Monumento. Era ya de noche, y Pablo, creo que por estar pasando por allí le viene el tema a la cabeza, dice: el otro día vi *Felicidades*. Se habla entonces de la película y Agustín saca el tema de la escena de Rosario con Machín hablando por un público de Telefónica en el Monumento; teléfono que todos nos encargamos de denunciar como falso, claro, todos hablamos de eso, porque todos identificamos. Y entonces se hace el tema preponderante de la charla porque los espectadores se sienten llamados a constatar situaciones locales concretas. Y entonces Agustín continúa, ya promovido por la idea de notar las diferencias con lo real y por lo tanto la mentira portefía, dice que inclusive la escena que figura la mañana es en realidad la tarde, porque el sol está de ese lado del Monumento, que por ser rosarino se reconoce, que viene siendo el oeste. Al final le decimos que la escena estaba bien, porque era la mañana y efectivamente la perspectiva de la toma es con el Monumento detrás de Machín y más allá el río, y por el río se viene levantando la luz...

La propia geografía reflejada es todavía un yunque de la experiencia artística de la cultura nacional. Eso pienso, hablamos con pasión sobre el hecho, porque nos es inaudito, nos significa algo más. El arte que generalmente consumimos nos habla de cosas que no podemos constatar (ajenidades: otras ciudades, otras realidades), pero cuando interviene en nuestro propio ecosistema nos abre un puente que transitamos con autoridad, nos sentimos invocados a destacar los pormenores que se reconocen en la geografía humana del ambiente que nos constituye; jueces, pero en el buen sentido, partidarios del juego que se nos abre... pero lo que nos interesa no es más que poder discutir sobre las diferencias de la ficción con nuestra realidad local, y queda relegado —no por mínimo, ni carente de valor— el aspecto artístico intemporal, aplastado por la pasión de una discusión de verosímiles regionales; política, en fin. Lo que ocurre es que al final, por ser local, el vuelo de la ficción, de la extrañeza, está obturado por el imperio de nuestras pasiones tutoras de lo que es la representación, el lucro y el divertimento. (4:30 AM, Rosario, 1º enero de 2004, situación verídica).

Que de lo ajeno se pase a lo próximo agrega un motivo que promueve otra serie de movimientos receptivos en la experiencia del lector: y esto implica una preparación, una predisposición para recibir lo local, constatarlo. Suponer, por ejemplo, quién en términos sociales es el escritor, sobre qué círculos simbólicos se pasea su efigie como productor artístico. Todo esto cambia las perspectivas, los intereses y las políticas de lectura que combaten las constataciones internas del sujeto lector.

Aquí se pondrá en juego un tipo de mecanismo que surge conscientemente en el perfil del lector, porque él está llamado a participar y discutir con esa fabulación que se quiere manejar con la propiedad simbólica del espacio regional que le pertenece. Porque su rigor constataador es el árbitro de toda lectura. Obrará en él, la manera de representarse a ese escritor, pero sobre todo de poder sobrellevar el impacto simple de permitir que con los materiales que diariamente ve (su ciudad) se pueda formular, quizá no todavía una literatura, sino una colección literaria de miradas, que le distorsionan y resignifican el espacio simbólico y sociocultural en el que se mueve. Permitir que con lo

ordinario —y qué más ordinario hay que la esquina por la que se pasa todos los días— se trabaje para componer la ficción literaria es el desafío que el lector local trata de imponerse.

Será este lector rosarino el que descubra a su ciudad deformada, significada, en las obras que lee. Es este lector el que puede discutir con el modo y la exactitud de la representación de su ciudad, e inclusive, puede notar qué lenguajes y qué realidades son posibles desarrollar en el medio material de Rosario para su consiguiente proyección en el espacio ficcional del verosímil literario.

Literatura rosarina entonces, porque en principio hay lectura rosarina, lectores que pueden identificarse en el determinado clan civil y cultural. Tal es el sesgo que debe adquirir el *buscador*.

PROVOCANDO ESA LECTURA. Ya se tiene lo siguiente: el factor local de la novela rosarina es, en primera instancia, el texto producido por un sujeto rosarino y leído por otro sujeto rosarino que quiere rastrear allí los “movimientos” de la ciudad.

Sin más que algunas pocas impresiones particulares de su ámbito cultural, que, como antes se estableció, se confunden con las interferencias de la red global, este lector cuenta con el grado de identificación situacional local que el texto le exponga. Reconociendo el escenario novelesco construido con los elementos de su ciudad, podrá después interrogarse sobre el verosímil que el artificio literario de la novela propone. Concediendo que los sucesos novelados ocurren en una Rosario que no es necesariamente la suya, pero que está construida con determinadas piezas de su ámbito urbano concreto, este leyente puede formular un espacio simbólico promovido por el cruce de perspectivas que ya no son la suya propia y que se depositan ante él como proposiciones que su aparato relevador debe acomodar y evaluar. Este lector puede poner en cuestionamiento si la construcción de un personaje establece un verosímil social aceptable en los dominios de su ambiente:

Nota —. En la configuración del protagonista de Simple blues, ¿no hay algo especial, inusitado, o contradictorio? Sin ser disparatado, ni tampoco imposible, es bastante particular, o una excepción dentro de la regla, que un sujeto que lleva al frente un agencia de seguridad privada tenga el perfil de un rocker antisistema consumidor de psicotrópicos y alejado ideológicamente del imaginario denso del mundo policial: “...descargar el retrato de Charlie Parker, comenzar un trabajo de picado artesanal, armar líneas blancas sobre el fondo negro y aspirar. (...) Las once de la noche. El grupo deja de tocar y yo pongo un láser de Jane’s Addiction. Tengo medio papel encima y estoy tomando Blender’s Pride sentado en mi sillón provenzal favorito, que he sacado al balcón” (págs. 36, 37). Esto porque la experiencia de este lector local (quizás una experiencia pobre) no le ha entregado que los agentes de la seguridad privada sean personajes de este tipo, sino más bien policías retirados, hombres que están más cerca de la mano represiva que de una visión liberal y desinteresada del mundo: “Montironi no está motivado por nada. Ni por el dinero, ni por las mujeres, ni por la droga. Por lo tanto no tiene dobles intenciones. Lo único que le interesa, a mi modesto entender, es vivir tranquilo y que nadie le joda la paciencia” (págs. 60, 61). Se podría argumentar que el interés del autor por preparar un ambiente plausible para la novela policial¹ (en concreto, el espacio de la agencia de seguridad) que permita sostener una cadena de crímenes, ha chocado con la inevitable pulsión por exponer la interioridad del héroe de su historia. Dicha interioridad, la perspectiva del mundo de este protagonista, dibuja un clase media de cultura rock que quizá tenga más que ver con el ambiente que rodea al escritor que con ese que le configura la novela. Eso porque surge la gravedad de lo local: una fuerza gravitatoria que permite determinados satélites, algunos alejados, otros próximos; y el lector verá en estas distancias cómo la atmósfera, que hace al verosímil de un realismo policial, se incomoda en la órbita más apartada, tejida por algunas sutilezas literarias que cargan consigo las motivaciones de una clase (ver en este número “Notas para una novela cínica”) que quiere exponer en la construcción de un sujeto, autor y personaje, la cultura que la atraviesa, define y solicita. Tal vez sea esta situación la que hace que Simple blues tenga un atractivo particular, dada la inesperada combinación de perfiles sociales que parece cubrir el papel de su personaje.

Este tipo de lectura que hace el lector local es la que le permite formarse un plano de posibles reales, en la contingencia cotidiana del espacio socioeconómico de su ciudad, y un plano de verosímiles ficcionales para la confección de una probabilidad literaria.

Cabe destacar dos cosas. Primero, que este lector está en condiciones de definir grados de pertenencia a la noción de una rosarinidad, para establecer densidades figurativas de esa situación local; y segundo, lo que esa situación local ofrece o posibilita al trabajo literario.

GRADOS DE PERTENENCIA. De las 26 novelas reunidas, 20 exponen la referencia, en mayor o menor grado, a los espacios urbanos de la ciudad, requisito central aunque no excluyente para iden-

¹ Ver de Elvio E. Gandolfo, “Policial negra y Argentina” en revista *Fierro*, julio, 1986.

tificar una novela rosarina. Ese "espacio urbano" es una construcción que consta de un eje de precisiones geográficas, y a la vez, de un campo interpretativo que dispone las percepciones, y por lo tanto, las opiniones que la ficción novelesca produce con respecto al escenario cultural que la sostiene.

Se ha aclarado que no existe otra posibilidad, en el inicio del estudio, de circunscribir un factor local si no es partiendo de las designaciones referenciales geográficas que se exponen en la trama de los textos. No podrá sostenerse otro modo de dibujar Rosario si no es a través de los materiales evidentes, conscientes, programáticos. Hay por ello que tomar como asunto de trascendente relevancia el hecho de aquel texto que trabaja con identificaciones y referencias concretas. Por ejemplo: decir "La Sede" (*La culpa del corrector*, López de Tejada), confitería enclavada en la esquina microcéntrica de Entre Ríos y San Lorenzo, en lugar de "el bar de la esquina", está proponiendo el juego de las identificaciones. Pero, ahora bien, ¿qué importancia tiene el nombre de un bar en los engranajes de la trama argumental novelesca? Quizá ninguna, la importancia estaría en el orden de la trama climática cultural que quiere construir el relato para dar el ambiente de un ecosistema regional. Porque si ese bar está en la intersección de dos conjuntos, el del lector y el de la novela, la identificación es palpable y ya se crean los lazos de un campo espacial e histórico que levanta, en el mismo baile literario de la ficción, las significaciones culturales y las identidades que el lector acuña en el reconocimiento. Poner a Rosario en la ficción es un hecho de regionalismo, de autonomía y de reconocimiento. Es, podrá decirse, un hecho político y geográfico trascendente, operado en el imaginario literario.

La literatura tiene la gracia, la oportunidad, de poder opacar todos los rasgos referenciales geográficos e inclusive culturales; por ello es importante cuando opta por evidenciarlos, cuando los coloca al frente de la trama y de las señas literarias.

Nota – Investigar de qué manera la referencia se hace forzosa y por lo tanto al narrador se le torna necesario decir: "tomamos por calle Corrientes y doblamos por Rioja" antes que decir "tomamos una calle por la que anduvimos unas tantas cuadras y después giramos por una transversal hacia el oeste", es lo imperativo para dilucidar el gesto de una conciencia de la localia. Ver, por ejemplo, la notación del ViP, a secas, de, Vignoli (DAF, pág. 172) contra el "...ViP, un carrito de sandwiches y bebidas a metros del Monumento a la Bandera" de Barquero (La ley de la memoria, pág. 119). Lo evidente es que la referencia de DAF dibuja un "entre nos", pues todo rosarino sabe donde queda el mencionado carrito (que en verdad no es tal), enterada de un lector rosarino para su ficción. Ahora, el gesto de Barquero parecería estar dando los indicios para suponer un lector foráneo, quizá porteño, al que se le hacen necesarias ciertas explicaciones espaciales y turísticas. Quedaría por ver esta tendencia, cierta mirada a Buenos Aires en la narrativa o el imaginario que hace al personaje de Jorge Barquero. Interpretando estas pruebas o datos, se dará pie a un conflicto recurrente: el de las pretensiones universales de una literatura batallando contra los márgenes de la "cárcel" regional. Sin embargo, la literatura universal, o toda la literatura, fue y es siempre regional: Dublín, en el Ulises de Joyce, las islas del mar Egeo en La Iliada y la Odisea, los parajes áridos de La Mancha, Castilla y Barcelona en el Quijote. Lo que sucede es que, sin lugar a dudas, ciertos regionalismos están canonizados, aceptados, estéticamente aprobados y políticamente sostenidos.

La desterritorialización, que una literatura, con el prurito de saberse habitante de una región "menor", debe operar para acoplarse al tren de las grandes obras de la región válida universal, es el mecanismo más frecuente que interfiere con el plan que intenta dar una legalidad estética al entorno local para componer la ficción regional.

Si, como se dijo más arriba, la ficción literaria puede darse el lujo de desbaratar el orden de la referencia geopolítica histórica (al menos en lo inmediato del texto, en la superficie pueril de su historia, y claro, no en el análisis profundo de sus estructuras significativas que lo exponen inevitablemente a las coordenadas de la Historia), el acontecimiento que desecha tal oportunidad y va hacia la referencia explícita, evidencia la decisión de mover las piezas en la *partida* local.

En este sentido es más que significativo el caso que instala Pablo Crash Solomonoff, por ejemplo, con su relato "Sartenes en el aire", incluido en el volumen de cuentos *A espaldas del arúspice* (2003). El cuento, un relato de ciencia ficción, impone al héroe, o protagonista, viajes interplanetarios, intrigas y aventuras espaciales; situaciones éstas, se entiende, que podrían obviar la referencia local, y sin embargo, con una plena conciencia y decisión de instalar a su ciudad en el tema literario que desarrolla, hace que el personaje recuerde una batalla librada contra el invasor extraterrestre en las explanadas del Parque España y las bajadas de la Aduana, sin que en esto se pierda un ápice de la congruencia climática y verosimilitud del relato de ciencia ficción espacial, sin que se lea esta referencia como un injerto no feliz y panfletario de la localia.

La abundancia o escasez de este tipo de gestos son los que darán el grado de pertenencia a esa

situación literaria del factor local referencial. Grados, porque no todas las novelas manejan la misma intensidad en su percepción de la configuración de la ciudad. Así podemos disponer, ordenar el corpus, en un AGP (alto grado de pertenencia), un MGP (moderado grado de pertenencia), otro BGP (bajo) y finalmente un NGP (nulo). A pesar de las diferencias, podrán, sin embargo, efectuarse con los dos extremos, interpretaciones del estado representacional; y sobre todo habrá que indicar que no hay en este escalafón un intento de inclusión/exclusión, sólo se trata de la posibilidad de medir el vector referencial de la ciudad en su literatura.

AGP (el material referencial es abundante y preciso, al lector se le hace patente la imagen de su ciudad)

- * *Amores eternos*
- * *Ay derechos*
- * *DAF*
- * *El último día*
- * *Estrella del norte*
- * *Las carnes se asan al aire libre*
- * *La deriva*
- * *La ley de la memoria*
- * *Noche Virginia*
- * *Rosagasarío blues*
- * *Simple blues*

MGP (construyen una referencia contingente, no edifican un reconocimiento patente o absoluto)
* *Aparte del principio de la realidad.*

BGP (mención aislada de alguna referencia, una calle, un lugar)

- * *Al final de la calle*
- * *Calle de las escuelas N° 13*
- * *Juan y la loca por la milonga*
- * *La mamama*
- * *La culpa del corrector*
- * *Las obsesiones dominantes*
- * *Una memoria insolente*

NGP (nada, tratan de otro escenario, desinterés por lo local)

- * *Alerta roja*
- * *Formas de morir*
- * *Nadadores muertos*
- * *Paralelo Protervia*
- * *Perdida en el momento*
- * *Rivero*
- * *Golpe a la democracia*

Si antes el número era 20 de 26, ahora es 11-12 de 26, se redujo a menos de la mitad. Estas doce son las novelas que más dicen sobre algo rosarino, no porque en el argumento ficcional esto tenga una suma importancia (aunque después se verá que está sólidamente apareado) sino porque puede identificarse, debido a la densidad, o a la cantidad de veces que aparece la imagen, que ese argumento se desarrolla en Rosario. Con estos datos el ingeniero escénico tiene más instrumentos, más cotas y pilares para levantar una visión fuerte, concreta, de la ciudad.

No está la intención de sugerir que las novelas restantes no sean rosarinas o no deban considerarse en la construcción de la rosarinidad; lo que sí puede sostenerse es que de todas las novelas consideradas, algo menos que la mitad elaboran un gesto consciente, o sinceran el plus de ese dato evidente y local que les edifica un entorno reconocible, imaginario y material, para la instauración de su ficción.

Levanto el tubo y llamo a Jorge —un amigo de años—. Le pido que haga el trámite por mí y me alcance el material hasta casa. Por un momento temo que estén controlando mi teléfono y que después de esta charla todo se vaya por el inodoro y yo me vea drenado hasta las cloacas y convertido en mierda eterna, consumiéndome en una oscura celda de alguna estúpida penitenciaría. Pero estamos en la Argentina, peor aún que eso, en Rosario, y esas cosas sólo suceden en los seriales de televisión norteamericana. *Simple blues* (pág. 36).

EL MAPA DE LO POSIBLE: NOTAS PARA UNA LECTURA

Sólo después, al subir, ya a la altura del Swift —el frigorífico ese que tiene pintada una chimenea a rayas horizontales rojas y blancas— después de haber pasado una rotonda y frente a unas casas que están a la misma altura que sus ojos, de nuevo cruzando el arroyo pero ahora de sur a norte, cerca de la desembocadura, con el puente iluminado con esas luces de yodo, amarillas, con los monoblocks de una avenida que se llama Grandoli antepuestos a un fondo de nubes disueltas que se apagan, pone la segunda, para entrar, la mente vacía, las dársenas a la derecha, a su ciudad, el granero de nada.

Las carnes se asan al aire libre.

El granero de nada: la imagen, su carga conceptual, está proponiendo, en la perspectiva de su visión, la idea de una trama local: qué clase de acontecimiento puede ocurrir en Rosario. Tratar, por eso, no sólo de detectar la aparición de la situación local en las novelas, sino qué es lo que esa situación local posibilita. El relato de la ciudad que arman las novelas cubre un espectro de posibilidades más allá del puro “nombrar espacios locales”. Nombra, interpreta, nombra desfigurando y encadena el móvil de la historia por contar al tablero civil, regulador de los saltos y las fugas. En *Amores eternos, una momia en Rosario* (Gavazza), el protagonista, Francisco, “comprendió que tomaba contacto con una ciudad somnolienta que respondía solamente como le era posible” (pág. 95). Aferrado al mapa de lo posible. Y si lo posible en ese mapa son variaciones en la nada, el móvil que hace el circuito de la ficción girará en espiral hacia su propia conclusión si no logra desatar la maraña de lo real cotidiano que le cae encima y lo fatiga.

En la Rosario literaria *lo que domina es el relato de “en Rosario no pasa nada”,* o en todo caso, lo que pasa es el acontecimiento de la vida rutinaria, cotidiana. En la pendiente tonal por donde debe subir y bajar el hilvanado argumental de hechos y efectos, se produce un escollo y se instala la planicie, murmurante y monótona, de un descontento estructural que da lucidez al hastío. El fastidio mora por debajo de las voces narrativas en constante desacuerdo y cuando el rigor de una fiebre lo alumbró, “Porque nada vibra en la tarde de Atopía, y yo me pregunto si esto es una ciudad o sólo un cementerio bajo el sol que muere, en lo hondo de un cielo blanduzco, el telón de fondo de la Virgen de la iglesia del barrio. Un lujo tímido, dos nubes que se borran, efectos especiales de barroco pobre” (DAF, pág. 49), la novela nombra el reconocimiento, y sobre el discurso formal y elemental de lo corriente que la trama sufre, el lapsus reflexivo le devuelve a la ciudad su mollicie, la propia imagen de un escenario entrópico y desleal, asfixiante y timorato. Exposición de una sensación de la ciudad como carente de valores para el interés fabulador de la ficción, si es que la ficción quiere hallar el diamante argumental en la invención de peripecias. Vida cotidiana, tejido de rutinas, diferentes pequeñas tragedias, que por pequeñas son al cabo una y siempre la misma. Sumisa bajo los prejuicios que las determinaciones materiales del inevitable escenario le imponen. Un escenario realísimo que blinda y sumerge el relato en su búnker de lo posible. ¿Será esta hipótesis confrontable?

Si sucede que *el realismo temático* (ver en este número “Novela y sociedad”) *domina el espectro de este recorte,* el ejemplo es un cuadro jalonado por dos relatos: el de DAF, como índice mínimo, y el de *Rosagasario blues* como el máximo. En este panorama marcadamente estructurado por la normativa real, o se trabaja con una “chata normalidad”, una historia mínima posible, o se exige y se tienta al límite el verosímil realista hasta llevarlo al policial de acción, donde la peripecia y la intriga imprimen la sensación del vértigo como sazónador del interés lector. Porque si en la novela de Vignoli, Rosario es Atopía, lugar en donde nada pasa (“Se equivocan los que dicen que en esta ciudad no pasa nada, pasa el tiempo”, dice irónico, Dadá —pág. 15—), en la novela de Boglione ocurre el suceso extraordinario: en la vida roma y cenicienta que sufre el personaje en el desnudo casco urbano puede desarrollarse una aventura de riesgo y acción cinematográficos. Entre el “nada pasa” y el “pasa una de cowboys” (como decía el auditorio cuando estaba ante una historia espectacular), se desarrolla la posibilidad de la trama novelística rosarina. La viabilidad de que ocurra algo. Algo, en fin, que sea digno de referir en el espacio de una novela, pero quizá una novela quede grande para ese menudo algo que se ha encontrado: “Al final Francisco no sabía casi nada de esta historia que tampoco ofrecía mayores intrigas y que se podría contar con dos renglones de cuaderno «Tamborcito»” (*Amores eternos*, pág. 112). Conectando ambos extremos —la novela de Vignoli y la de Boglione—, trazando la línea de ese discurso reflexivo de la realidad que gobierna a la ficción con su gabela de inacción y desidia, el índice máximo de *Rosagasario blues* también advierte, antes de que acontezca el evento fascinante, “destellos y explosiones de luz y sonidos y sucesos increíbles” (pág. 15), que su entorno estuvo signado por la misma apatía: “Y era una vida gris, opaca, sólida sí, firme sí pero aburrída. No vivía, me dejaba llevar” (pág. 22).

Paréntesis – Fuera de este espectro se instala un repertorio de situaciones que se manejan con el mundo de lo maravilloso y el orden de lo fantástico, tal es el caso de El último día, donde se desatará la quintaesencia del “pasa algo”: la parusía. El universo humano entero se da cita en el Parque Independencia para asistir y sufrir al Juicio Final. El día finalísimo que compone Andrade se decide en Rosario, en una Rosario improbable pero concreta, de referencias fijas y contundentes. Como si entendiese que en lo “posible” sólo habita una realidad condenable de miserias particulares, la novela pide en lo maravilloso la ayuda divina que instale en el urbanismo regional, devastado moral y socialmente, el proceso enjuiciador que reunirá simbólicamente e iconográficamente el espacio cultural, social y político de la historia local. Este caso es insólito.

En el relato de la *abulia local*, las cosas que se pueden hacer para matar el tiempo están en el orden de “... fumarnos un porro escuchando a Steve Hackett en el asiento delantero de un BMW con la calefacción al mango en una noche de luna, en otoño, bajo los eucaliptos del Parque Celulosa –que es lo que casi siempre terminamos haciendo...” (DAF, pág. 25). Estos acontecimientos mínimos, rutinarios, predisponen a la huella opresiva del tema del encierro, “la ciudad laberinto, la ciudad cárcel” (*La deriva*), y al penoso derrotero de las almas abatidas por esta condición: “...llevaba demasiado tiempo metido en una historia extraña, de soledad, aburrimiento y horas de estar hipnotizado ante pantallas de flippers y videojuegos. Andaba como perdido...”. (*Estrella del norte*, pág. 16). Esta última novela, cuyo título es el nombre de ese tren que ya no pasa más por Rosario y a la vez el punto astral que se busca para obtener una orientación, expone el contexto simbólico necesario que favorece la dispersión, la nolición y el desencanto. El Loco Laborda, el profesor de matemáticas de cuarto año de Tony, explica a la clase: “Orientarse es poder determinar una dirección dada, en un punto cualquiera de la Tierra” y sobre un dibujo en el pizarrón indica: “Hay que buscar este punto (...): la Estrella del Norte”. Escuchando esto, Tony cae en cuenta de lo errático, del andar perdido que dibuja en las calles sin ese punto en donde poder fijar sus objetivos. Y en esa condición queda la ciudad, que por aquellos días estaba viendo pasar por última vez a su Estrella del Norte, el tren que ya no traerá las vagones cargados de gente y de historias, los sonidos del viaje, el movimiento. Pierde la ciudad su orientación, su sentido y el futuro se torna gris e incierto. La ciudad errabunda, así la imagen, errada y débil, atrapada bajo los influjos de una “mente con ideas de alga”, como piensa “Uno” en *Las carnes...*, en esa fantasía onírica en donde la ciudad está dominada por un “potus intergaláctico”, una planta, la gran analogía de lo vivo pero inmóvil, mudo y adormecido. “Los efectos que debería haber provocado la continua exposición a su halo cabía suponer que tendrían que ser maléficos. ¿Debilidad? ¿Cierta falta de sensibilidad? ¿Abulia?” (pág. 79, 80). El tema que desarrolla *Amores eternos* es representativo de esta serie, ya que el impulso del trabajo detectivesco, un motivo para la acción, va cediendo y truncándose ante la soporífera y sombría actitud que le rumia esa ciudad que “la única actitud evidente que muestra es observar y ser observada pero nada más. Así prejuiciosa y mezquina yace inmóvil en su condición de no ser capital de nada. Solidaria por debilidad, por miedo colectivo. De calidez «acogedora» donde ya nadie se incomoda con sus miserias, donde todos se acostumbraron a sus desagües tapados. Una urbe sin ideas ni memoria, conservadora de sus costumbres y protectora de su propia parálisis. Un cuerpo relleno de máquinas obsoletas, de residuos inertes, de estopa informática. Perfumada por cítricos artificiales en sus botellas plásticas, por hortalizas de olores retendidos e intensos a la hora de comer. Un cuerpo lubricado por aceite de soja, girasol o maíz y sumergido en piletones enormes rellenos de grasa de surubí. Untada, dolorosa y moribunda, Rosario se desplaza como una verdadera momia que, ignorante de sus olvidos quiere saber qué pasa y pregunta monstruosamente lanzando un sonido indescifrable. Una disfonía temblorosa que, dirigida hacia todas las esquinas, es recogida como eco en la masa atormentada de su propia silueta, casi eterna” (pág. 97).

En este estado de cosas se juega a esperar algo, que haya algo que genere el cambio, un motivo de interés, o el extrañamiento: “... uno pensó, derivando, aquella vez, mientras avanzaba con el auto y quizás debido a unas nubes blancas que engordaban sobre el horizonte, en la posibilidad de una ridícula montaña que hubiera crecido en el corazón de la ciudad, alterando con su presencia cada una de las cosas que se suponían fijas (...) llegó al punto de suponer un pico nevado, grandes laderas escabrosas, bosques, ciervos, encima de la que llamaron capital de los cereales, siderúrgica y obrera, y otros tantos adjetivos que, como los fardos de pasto que veía a los costados del camino, rodaban sacos y eran comidos por el viento”, (*Las carnes...*, págs. 22, 24). Algunos sueñan: “Ella leía y leía, incansablemente, y pensaba, que quizá su vida habría de cambiar por el camino de la lectura” (*Aparte del principio...* pág. 16) y otros conspiran

con *el acontecimiento* que contrarreste la oquedad y otorgue un sentido al estar en este mundo, y el poeta provenzal Daniel Arnaut, el Sanata de *La deriva*, lo presiente: "Iba a la deriva, con el oscuro presentimiento de que algo sucedería, algo que acabaría con el orden de su vida, pero sin resolverse a tomar una decisión, siguiendo ciegamente su rutina" (pág. 98). Finalmente, en el periplo por la ciudad procurando la gran bolsa de cocaína que la policía todavía no encontró —el tesoro preciado del adicto, prometedor botín de dinero, frenesí y hartazgo— es lo que le va a dar el empuje para terminar con su trabajo que lo adormece y repugna.

Moverse ("alterar las cosas fijas") parece ser la inmediata salida que puede dismantelar el tedio y su suplicio. Mónica, madre sola y sostén de familia en el mundo de *Ay derechos*, luego de lidiar diariamente con la ruina económica y la soledad que la cerca, emprende el viaje, que le deparará una nueva perspectiva, le abrirá el camino para que suceda el evento que le brinde por fin un sentido a su trajinada existencia. Correrse del enclave ciudadano de la Atopía de Vignoli. También es la alternativa que compone *Las carnes se asan al aire libre*: salirse del espacio central de la ciudad y probar con lo periférico (la circunvalación, el río, el borde, las islas, zona indeterminada) para que ocurra el suceso que le dé vigor a la ficción y sentido a la vida de sus personajes. La excursión que emprenden los tres amigos hacia las islas, tiene la fuerza de provocar el corrimiento que les otorga la posibilidad de tentar otra suerte. Y sucede, sin mediar explicación, accidentalmente, producto fortuito del desplazamiento, el crimen, el asesinato del pescador trotskista, que con su cháchara politiquera los desvaría y cansa; es el acontecimiento esperado que abre las puertas de lo obtuso y los lleva, entonces sí, hacia el territorio promisorio de lo peligroso y desconocido.

Es con la irrupción del crimen que los relatos comienzan a agitarse. El "fuera de la ley" es la semilla que puede sembrar la movilidad en el relato de la ciudad y llevarlo de la Atopía de DAF a la aventura del *Rosagasario blues*. Cambiar el estado de cosas, sólo lo puede lograr el acontecimiento del delito. ¿Qué pasa? Pasa el crimen. Tomando las novelas que demuestran un alto y un moderado grado de pertenencia a la situación rosarina, ya que es por ellas por donde habla el relato del acontecimiento posible, se puede establecer la siguiente progresión:

(índice mínimo) DAF – *Aparte del principio de la realidad* – *Estrella del norte* – *Ay derechos* – *Amores eternos* – *Las carnes se asan al aire libre* – *La ley de la memoria* – *Noche Virginia* – *La deriva* – *Simple blues* – *Rosagasario blues* (índice máximo).

Los tres primeros argumentos mantienen la calma exterior de esa vida cotidiana que rige intriga y tensiones inexistentes, pero exponen el turbulento interior existencial de los sujetos en la conciencia de un contexto inope. Con la investigación que quiere llevar adelante el personaje de *Amores eternos*, se insinúa la tronera decisiva para meter la negra en el pool argumental de la novela, pero ese juego prometedor se descubre para Francisco sobre un paño fofo en donde ruedan bolas dispersas que en el intento de componer las carambolas de un crimen lejano e improbable, se debilitan en un silencioso y anochecido juego de bandas. Luego, la lucha de la heroína de *Ay derechos* se maneja al límite de la ley, porque a este borde la empuja el farrago económico y el relato adquiere por momentos una tésura que desencadena la fatalidad (internan, violentamente golpeada, a su hija) y el suceso que la desborda. Pero la movilizadora es ella, el personaje, porque la novela no se desbarranca en una rueda de esos hechos que pueden vigorizar su narración y por lo tanto proyectar una cumbre a la que deba llegar la tensión argumental. Todavía el suceso narrativo que pone en funcionamiento los engranajes de la intriga y peripécia, no aparece. Con *Las carnes se asan al aire libre* asoma el primer muerto, y no quiere la novela ni sus sujetos ilustrar el común acontecimiento urbano, quieren, al contrario, salirse y sembrar en un limbo periférico la semilla de un hecho inusitado que pueda generar la reacción de sucesos impensados para el orden apagado y plano de lo diario. Allí, en ese limbo, la posibilidad del delito y por lo tanto, la posibilidad de algo más para la novela. La realidad de *La ley de la memoria* es la cárcel, porque sus primeras vueltas se sitúan en la vida común que se desgasta y amenaza con desaparecer y por eso el negocio del oro y las apretadas de una mafia de ambiente van atenazando al protagonista y lo ilegal tiñe el rumbo y ocurre la cárcel y la intriga de la culpabilidad todavía por demostrar. En *Noche Virginia*, un monstruo parapolicial, ex represor, sembrando un horror de inmundicia espiritual que desencadena incendio y muerte, desbarata la inquietante noche de un amor. La sexta novela, *La deriva*, instala ya, para hacer correr el relato hacia el enredo y a la densidad situacional, el fuera de la ley: asesinato y narcóticos. A Sanata, en el recorrido repetitivo de su trajín cotidiano, lo acosan los dealers y la policía; y escapando inyecta a su fin de semana y a su novela la intensidad que puja y puja para parir el res-

piro y el desenlace. Con las dos restantes el vértigo aumenta y aumentan los crímenes, el número de muertos, porque al fin eso es lo que puede dar interés y favorecer al motor de la narración y la cumbre de la trama, que pide para su literatura un rosario de muertos antes que un muerto Rosario.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

LA CIUDAD NOVELADA: ATOPIA

"¡En los pliegues sinuosos de las viejas ciudades,
donde incluso el horror se convierte en hechizo,
yo acecho, esclavo de mis fatales humores,
a estos seres distintos, fascinantes, decrepitos!"
"Las viejecitas", C. Baudelaire.

Nos enfrentamos a tantos modos de representación literaria de las ciudades que al cabo de unos cuantos libros acabamos presagiando las escasas diferencias entre todos ellos. Esto no es del todo así, pero casi. Desde la fangosa París de Baudelaire, pasando por la obsesiva Dublín de Joyce, la ciudad moderna ha circulado por las Letras confirmándose como el imperioso escenario de las ficciones del siglo XX. La intensidad con la que el espacio urbano se ha impreso en los textos literarios de los últimos cien años resulta incuestionable.

Así como nos permitimos afirmar que en la literatura argentina la ciudad moderna novelada nace en y con la obra de Roberto Arlt, no nos arriesgamos a precisar un punto de inicio para ese objeto abandonado, dudoso y presuntamente guacho que elegimos llamar *novela rosarina*. Por esto nos entregamos a un corte deliberadamente irresponsable en el que ponemos a rodar nuestras interpretaciones de lectores comunes. En nuestro corpus de 26 novelas tal vez haya algunas pocas que contribuyan a reflexionar acerca de la *puesta en literatura* de la ciudad moderna; en nuestro caso, Rosario.

Con *la ciudad novelada* apuntamos menos a syndicar el tema a la singularidad de un género, la novela, que a pensar la ciudad como objeto en movimiento en el devenir de las ficciones, como objeto convertido en experiencia sensible en las diégesis de las novelas abordadas. *La ciudad novelada*, ante todo, como experiencia de escritura. Por eso no podemos menos que desestimar las instancias novelescas en las que la ciudad se comporta como una mera enumeración de nombres propios o un escudo decorado que fondea el imperio de las acciones. Nos atrae, más bien, la ciudad como problema, como problema de escritura, de representación.

No hace falta decir que en *DAF* (Beatriz Vignoli, escrita entre 1982 y 2003) está Rosario, la ciudad. Tal vez sí que en esta novela la ciudad forma parte de una compleja amalgama en la que también participan personajes y acciones; la ciudad es un organismo –vivo o muerto–, un conglomerado de formas vivas. Sería difícil no ceder a un recurso literario que suele resultar adictivo para el análisis: la descripción. Aún más en *DAF* que en el resto de las novelas elegidas, la potencia que ejerce el recurso de la descripción se disemina irresistiblemente en el tiempo, espacio y sucesos que propone el texto.

Mucho más cerca de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire que del *Dubliners* de Joyce, la ciudad en *DAF* se solaza en la tibieza de una pulida retórica que no exige, determinadamente, una fidelidad obsesiva con lo que aún nos empeñamos en denominar "realidad". Una retórica cuya pulcritud no excluye un recurso constante en la novela como es el de la alteración de nombres propios "reales": Atopía por Rosario, Paranadá por Paraná, Provincia de La Sin Fe por Santa Fe, etc. Una retórica tan exigente consigo misma como permisiva con la inclusión de un sentido lúdico del proceso escriturario. Asimismo en lo estrictamente descriptivo de su trazo.

La *Atopía de DAF* (que provoca el recuerdo de la Aquilea de *Invasión*, de 1969, el film de Hugo Santiago escrito por éste, Borges y Bioy) se asemeja menos a un entramado de pétreo hormigón que a un lienzo salpicado cuidadosamente con una diversidad de acuarelas, óleos y témperas. La ciudad novelada de Beatriz Vignoli es, antes que una exhaustiva representación, una expresión plástica: formas, colores, luces, trazos, sombras. Luces, sobre todo luces. Atopía es como la París de Baudelaire arrojada en un tacho de pinturas de mil colores. Muchos colores y muchos matices de luces que nada tienen que ver con la exaltación de un ánimo festivo del espacio urbano. Todo lo contrario:

Porque nada vibra en la tarde de Atopía, y yo me pregunto si esto es una ciudad o sólo un cementerio bajo el sol que muere, en lo hondo de un cielo blanduzco (...) dos nubes que se borran, efectos especiales de barroco pobre. Ahora una banda de nubes desgarradas refulge con un glamour de seda india, como a punto de incendiarse en un grito naranja...! cuando el naranja pasa de bermellón a rosa, perdiendo en un segundo lo más arduo y espeso y hermoso de su gracia. Ahora el violeta desciende, y pronto tocará los techos grises, aplastando la poca luz que queda. Las hojas del árbol que se ve por la ventana ya son manchones negros sobre ese pálido resplandor final que no quiere extinguirse (...) Miro por la ventana: casi como lo predije, el violeta se ha tornado espeso, y presiona hacia abajo con esfuerzo, pareciera, como una cortina defectuosa. Un vencido celeste final, sobre los techos, aun persiste, cada vez más sombrío. El derrumbe es veloz y predecible (...) En la ventana, parece que la luz aun no ha muerto. Queda contra el borde oscuro de los techos un resplandor ambiguo, que bien puede ser el espejismo del neón sobre las nubes (la aurora austral del pobre) o la luz de la luna, que ya debe haber salido por el norte. (*DAF*, págs. 49, 50, 51).

Blanduzco, naranja, bermellón, rosa, violeta, gris, negro, celeste. El crepúsculo de Atopía no es una puesta de sol, es un despliegue de tonalidades, una escalada de luces, un devenir. La instancia del crepúsculo convertida en tiempo. Similar al nacimiento del día en la poesía de Baudelaire: "cuando el sol moribundo / ensangrienta los cielos con heridas bermejas" o "la aurora friolera en traje verde y rosa / avanzaba despacio sobre el Sena desierto"¹. La descripción en tanto expresión plástica en *DAF* le imprime una temporalidad propia a lo descrito, desmantela las cualidades estáticas que pudiera aportar el arte pictórico. Se comporta, más bien, como una superposición de trazos móviles sobre la imaginaria superficie de un lienzo, como si mezclara y fundiera las posibilidades de la pintura y las del cine: un cuadro-pantalla con desplazamientos internos.

La oscuridad se derrama como tinta desde lo alto de las copas de los árboles. (pág. 20).

Arquitecturas óseas sangran su propia luz lunar bajo un cielo metafísico de Roger Dean. Estas decoraciones de fin de siglo, que abren agujeros en el tiempo... (pág. 14).

Se equivocan los que dicen que en esta ciudad no pasa nada. Pasa el tiempo. (pág. 16).

Las descripciones pugnan por capturar ese tiempo que pasa. Todas las descripciones alojan algún tipo de indicio de movimiento: la tinta que se derrama, la sangre. Como los dibujos de Roger Dean (ver en este número "*DAF*: del rock en la novela"), en los cuales el brillo de las luces y las sombras, las líneas curvas y los trastornos de lo real convocan la sensación de un movimiento que, aunque de carácter casi onírico, se mece en el adentro de sus límites.

Decíamos que la profusión de luces nada tiene que ver con una exaltación positiva del espacio que las genera, Atopía, la ciudad. La variedad y constancia de las alusiones luminicas hacen del mutilado paisaje de Atopía un espectáculo desolador, cambiante en su estatismo, opresivo en la inmensidad de sus cielos. La luz, como rasgo iterado una y otra vez en las instancias de descripción, se torna a veces una certeza intolerable de las noches y de los días, un problema del tiempo que hace metástasis en la singularidad anímica de los hombres:

¿Es la tarde un cansancio de la luz, un agotamiento de los músculos de la luz? (pág. 139).

La luz se cansa. Se cansa de volver sobre los días. (pág. 142).

Es el cielo, probablemente, una de las más depuradas obsesiones de la expresión plástica de la novela de Vignoli:

Negras y azules nubes se ciernen sobre el día, y el disparo del trueno asusta a todas las ventanas de mundo. El cielo se descuelga con majestad incoherente. Un coro de vientos ensalza a la lluvia, que cae y estalla sobre los tinglados con su infinita música de cristales en ruinas. (pág. 45).

El cielo y su color de vendas sucias. (pág. 16).

(el cielo) aplastado bajo un vientre de nubarrones nocturnos. (pág. 18).

Tras un decorado de arquitecturas tristes, el cielo está maligno como nieve escarlata. (pág. 13).

"El son fúnebre del péndulo, / brutal, daba el mediodía; / y el cielo vertía tinieblas / sobre el mundo abotargado", escribe Baudelaire en *Sueño parisiense*. Frente a los cielos de *DAF*, casi tanto como con los del universo poético de Baudelaire, uno siente algo similar al temor, al temblor que despiertan ciertos presagios. Los cielos de Atopía parecen albergar, esconder y revelar el pulso secreto de la ciudad, las palpitaciones que no se dejan escuchar al nivel de la superficie. Los cielos de la ciudad novelada de Vignoli son, en una pavorosa simultaneidad, tanto un punto de fuga que señala lo incommensurable, un imaginable más allá, como el límite opresivo que aboveda nuestros cuerpos. En este último sentido es cuando más nos acercamos a los cielos de Baudelaire: "¡El Cielo! Negra tapa de la gran olla / donde hierve la mínima y vasta Humanidad"². El firmamento como expansión y como límite.

También de Baudelaire *DAF* posee y desarrolla el sentimiento del *ennui*, del hastío como síntoma que vertebra a los cuerpos de la ciudad. El hastío es como un polvillo que recubre todas las partes de la novela y que no puede menos que manifestarse fatalmente en la fisonomía urbana. Atopía se asemeja a una ciudad en una inmediata posguerra; una ciudad en la que lo único que

¹ Charles Baudelaire, *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*, Espasa Calpe, Madrid, 2000 (trad. Javier del Prado y José A. Millán Alba).

² Baudelaire. Op. cit.

cunde es un sentimiento asordinado de duelo. (La *Atopía* de *DAF* se comporta como una versión de fin de siglo XX de la *Comala* de Rulfo).

La arquitectura de este espacio vacío configura un paisaje de total desolación. No es que haya nada arrasado, sino que todo sigue en pie, pero muerto. Y el tiempo se ha vaciado de historia. ¡Hey, Dios! Desde que se suicidaron mis ángeles, no he sido más que el soporte de un desgaste, un mero cuerpo librado a su propia decadencia. (pág. 46).

El *ennui* baudelaireano contiene, justamente, ese doble ánimo, ese reversible pulso de estar vivo en la muerte y muerto en la vida. Y es la certidumbre de "lo vivo" lo que acrecienta el malestar, lo que lo torna insoportable.

Si hubiera algo, algo en el aire, mensaje, embriaguez cósmica, droga filosófica, signo de cambio... Si hubiera incienso, rosas, algún río, alguna cosa viva y verde. Si hubiera una ciudad llena de luces, un fluir de perfumes en la calle, una energía que baje de la luna, una forma de locura invulnerable. No hay gorjeos de pájaros ni agua, sólo el regusto incansable de la carne podrida que retorna, en la áspera sed, en la incesante nada, sólo atravesada por el pensamiento que ya nada más dice y gira en círculos: buitres. (pág. 47).

(...) sintiéndome un mono melancólico mientras miro pasar por la ventanilla pedazos de la ciudad devastada por el hastío. (pág. 18).

La pasión se fue. (pág. 161).

(...) soy lo inmanifestado. (pág. 167).

El hastío desparramado en *DAF* no puede sino filtrarse en las modalidades descriptivas de la novela y en los objetos a describir. La ciudad y sus espacios operan como el eco irreversible de los hombres que la padecen; la ciudad describe a los personajes y los personajes describen a la ciudad; sin embargo, nada es armónico, o lo es en plena desarmonía. *Atopía*, el río *Paraná*, provincia de *La Sin Fe* y otros trastornos nominales de la novela eslabonan una cadena de negatividad que señalan la crisis medular que tensiona la relación entre espacio y personajes. La ciudad en *DAF* no llega a ser ni siquiera un laberinto —como en *La deriva* de *Oswaldo Aguirre*—; es, en todo caso, un laberinto devastado en el que no cuenta ni la atracción de una salida ni el peligro de un encierro eterno. Un laberinto, por más pesadillesco que pueda presentarse, convoca un cierto atractivo, un deseo de vulnerarlo, de descifrarlo; en *DAF* no hay más que formas muertas del deseo, restos, ruinas, escombros, cielos a punto de desplomarse.

Salgo a... no le llamaría caminar a este expandirse por el espacio como la mancha de nafta del crepúsculo. Hollar el pasto del parque Alem como quien retorna, desapercibido, de la muerte (...) La gloria fue tan breve. (pág. 67).

"La gloria fue tan breve" que no existió más que en variedades de la fantasía y el ensueño, es decir en pulsiones habituales de la juventud: "Yo me paro en el medio de la esquina, me aferro a un micrófono imaginario, y digo, hablándole a las chapitas aplastadas que constelan la superficie del asfalto". Hay gestos en la novela que, con el viento en contra del tedio generalizado, sugieren atisbos de apertura, posibles fisuras de una abulia que se sabe impenetrable. Gestos que al momento de expresarse ya sentencian su fatídica esterilidad:

Si el mediodía fuese capaz de decir algo, formularía una clara arquitectura de luz, una figura nítida que enuncie el Universo. Y no este calor viscoso, este dolor agrio adentro de mis vértebras, y la angustia de saber que ya no adorno al mundo, sino que estoy en él como un cáncer en un páncreas: una tiniebla parasitaria y corrosiva que insulta a la vez la muerte y el origen. Es que ya no me leo en las cosas. (pág. 60).

"Si el mediodía fuese capaz...", pero no, no es capaz de nada. En la *Atopía* de *DAF* permanecen rotos los lazos, desguarecido el hombre en su propia abulia reflejada a cada paso por el espacio que habita sin habitar. "¡Yo quería ser épico y feliz!", es el grito aglutinante del sentido de la novela de *Vignoli*. Grito que habilita al sentimiento nuclear que inunda el universo ficcional de *DAF*: la melancolía. Resulta imprescindible apelar a una precisa discriminación entre dos términos habitualmente fundidos como *melancolía* y *nostalgia*:

"La nostalgia presupone una pérdida impuesta por la distancia (temporal o espacial): el nostálgico se aferra a un mundo que quizás ya no existe pero que, en su recuerdo, conserva el refugio cálido y familiar de lo inmutable. La melancolía, en cambio, es el signo de una ruptura, una inadecuada

cuación, una discontinuidad: el mundo ha estallado en pedazos porque la mirada misma que debería organizarlo se halla en ruinas (...) La nostalgia evoca un paraíso perdido, el momento en el que el individuo era uno con el mundo; la melancolía, en cambio, evidencia un fracaso, el abismo insalvable entre el sujeto y el mundo³.

Pensamos a *DAF* –y a la ciudad novelada de *DAF*– como una novela carcomida por la melancolía, irresistiblemente tamizada por este sentimiento. Si bien sus personajes creen haber perdido un paraíso y haber sido uno con el mundo, estas creencias, cedidas al presente de la reflexión, acaban desbaratándose, terminan revelando sobre cuán imaginarios mástiles se habían erguido en el pasado, en la juventud. El presente les ofrece un sentido mucho más sólido del fracaso, la cruel conciencia de lo no ocurrido, de lo inmanifestado. Las miradas de Dadá, del General, del Ruso y de Droopy sobre el mundo que ocupan se hallan en ruinas, inadecuadas, foráneas. Atopía, que es la placenta agresiva que los contiene, no puede menos que resultarles una extrañeza, un diagrama de signos muertos. La ciudad los contiene pero no los cobija; por el contrario, la ciudad les ofrece lo peor de ellos mismos: el tedio, la voluntad derregada, la pútrida certeza de no haber hecho nada con el tiempo, con los días, con las noches. No haber usado la vida más que para soñarla.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



³ David Oubiña, *En tierra desolada (El cine del exilio)*, en www.otrocampo.com.

LA HUIDA, EL VIAJE Y EL EXILIO COMO CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA EN ROSARIO

Una nueva versión de la Cenicienta, por momentos tan cercana a las redundantes versiones que de esa historia hizo la industria cultural de los Estados Unidos. Una Cenicienta que intenta –y a veces logra– huir del infierno abúlico de la insignificancia (el trabajo asalariado, la explotación) a través de un viaje hacia la escritura, que siempre está en otra parte, instalada en un más allá, en otro lugar que sólo puede alcanzarse a través del viaje, el exilio, la trashumancia. Las protagonistas de *Aparte del principio de la realidad* y *Perdida en el momento* de Patricia Suárez funcionan como cenicientas posmodernas que pujan por salvarse de la insignificancia a través de un trabajo que incluye una materia para moldear, herramientas, un esfuerzo mensurable en horas, y también una técnica que es reductible a una receta. Es un trabajo concreto y material: la producción de bienes simbólicos, la producción de una mercancía que se caracteriza, justamente, por significar. O sea: huir de la insignificancia manufacturando significación. Y Rosario, más allá de su presencia o su ausencia a través de referencias concretas como lugar geográfico dentro de la ficción, se recorta como el sitio del que hay que salir para poder producir, y fundamentalmente para poder publicar, para dar a conocer y distribuir en forma efectiva la mercancía significativa.

Las novelas de Suárez aquí consideradas dibujan con claridad las condiciones de posibilidad de la literatura de Rosario, del ser escritor en Rosario, y entregan claves para pensar la conformación del campo intelectual rosarino y sus relaciones con el campo intelectual nacional e internacional: el pretendido escritor que se queda quieto en su lugar de residencia fracasa, y se convierte en la caricatura de un escritor. En cambio el que se va, el que viaja y recorre geografías lejanas y extrañas, aún sin saber bien para qué, triunfa y accede al mercado editorial. El viaje (como movimiento perpetuo con destino entre oculto e incierto, como huida hacia la salvación económica), y la escritura (en toda su materialidad: como lo que da de comer y a la vez es en sí misma comestible, como trabajo profesional, como viaje en el tiempo hacia el mecenazgo en pleno capitalismo tardío) funcionan como claves de lectura para atisbar la construcción de lo rosarino (como lugar imaginario, como espacio que funciona dentro y fuera de la diégesis textual) en el corpus narrativo conformado por *Aparte del principio de la realidad* y *Perdida en el momento*.

Más allá de la presencia o la ausencia de referencias explícitas a Rosario (en un caso son abundantes, en el otro casi nulas), las dos novelas que estudiamos cuentan historias similares en varios puntos, aunque muy distintas en su desenlace. En ambas se narran las peripecias de una joven que quiere escribir guiada por el anhelo de llegar a vivir de la literatura. Pero mientras Olga Stura (la protagonista de *Aparte del principio de la realidad*) apenas se mueve de su lugar de residencia (Rosario), no logra escribir, fracasa, y termina trabajando de empleada en una librería (parodia cruel de sus anhelos de literata); Lena Polzicoff (la protagonista de *Perdida en el momento*) se mueve todo el tiempo, es un personaje errante, trashumante, y entonces ella sí escribe y triunfa: logra producir y también colocar su producción en el mercado. Verdaderos elogios del movimiento, el viaje y el exilio (temas fundamentales de la literatura argentina), ambas ficciones relacionan la trashumancia (que etimológicamente significa algo así como irse a otras tierras, pasar a otro humus) con la posibilidad de escribir: la literatura aparece como hija de la lejanía, de la distancia recorrida. En el mundo de Olga y Lena no resultan suficientes los viajes imaginarios a través de la lectura: la lectura es otra cosa, es una herramienta para escribir: contiene la receta. Pero para poder producir literatura hay que viajar de verdad, trasladarse en el espacio, moverse. Y aquí resulta legible una transparente metáfora de la problemática del escritor rosarino y las condiciones de posibilidad de su profesionalización en Rosario, desde Rosario o fuera de Rosario. Y esta estructura significativa abona una construcción discursiva preexistente: Rosario, ciudad cuyos creadores, que son muchos, padecen grandes dificultades para difundir su producción a gran escala. Ciudad de artistas-viajeros, trashumantes. Rosario: un espacio marcado por el exilio, como la Argentina, o como Irlanda (*Perdida en el momento* se abre con epígrafes de James Joyce y Ezequiel Martínez Estrada). La producción simbólica de Rosario aparece vinculada al exilio y la lejanía. Y cuando se piensa en el exilio como tema fundamental de la literatura argentina hay que especificar que aquí nos encontramos frente al exilio económico.

No es imposible, asimismo, plantear que estas ficciones establecen significativas relaciones con el destino del personaje Patricia Suárez como construcción del mercado editorial, como construcción inscrita en la categoría "escritora rosarina", rótulo que la carga con todo el peso semántico de lo rosarino y la rosarinidad.

Si echamos una mirada a los trabajos de Pierre Bourdieu sobre la producción de bienes simbólicos, y a la luz de su noción de campo intelectual, nuestra lectura se irá construyendo en torno a una pregunta: ¿De qué manera y hasta qué punto el viaje y la escritura pueden leerse como huellas de la disputa por la legitimidad cultural y la posibilidad de acceder a la publicación en el campo intelectual de Rosario en el período considerado? El interrogante apunta a constatar si estos ejes pueden leerse como la ficcionalización de esta disputa por la legitimidad cultural. Y si, a través de ellos, puede acaso construirse un atisbo, siempre parcial pero significativo, de las caracte-

ísticas del campo de producción de bienes culturales en Rosario.

Ambas novelas consiguieron ser publicadas, se legitimaron, ocuparon un lugar en el campo y obtuvieron la posibilidad de ser leídas (o sea, de pasar a ser "obra" a partir de su potencialidad como "texto") a través de concursos literarios, gracias a una institución activa y operante en el raquí-tico campo intelectual argentino, que a su vez ejerce una suerte de función tutelar con relación al todavía más raquí-tico campo rosarino. O sea que desde un primer momento, apenas comenzamos la lectura, desde la misma tapa, tenemos que vérnosla con la funcionalidad de un típico agente del campo intelectual, una instancia de legitimación que arbitra y reparte la legitimidad cultural entre los pretendientes. Ambas novelas contienen, como una sombra rectora y terrible, pero a su vez habilitante, un lector implícito, primigenio: el Jurado, con mayúsculas, como corresponde a un Dios que da el ser, que es capaz de dar la existencia o condenar al no ser, a la nada de la literatura no publicada, la literatura a la que no le es concedida la gracia de la decodificación fuera del círculo de amigos del pretendido escritor. Los mitos universales que giran en torno al escritor fracasado y el texto no publicado poseen en Rosario una inflexión particular. El raquitismo del campo cultural rosarino es resignificado ficcionalmente, y aquí nos reencontramos, una vez más, con el mito.

Aparte del principio de la realidad: quedarse y fracasar

El texto se abre con una salida, con un despido que para Olga —una exiliada de la zona rural que reside en Rosario— es una liberación: ella se va del trabajo como quien parte para un largo viaje. "De modo que, en revancha de los días que había pasado clavada ante la caja —ella decía «esclavizada»— cargó en un bolso más comida de la que podía comer en un año, dio secamente los buenos días, y, taconeando, se detuvo en la puerta del supermercado, a esperar, tal vez, un signo del cielo que la decidiera a salir" (pág. 13).

Pero luego de este movimiento inicial, Olga apenas se desplaza, sólo camina por Rosario, por la zona del Parque Urquiza, el Observatorio y el bar Gran Munich. "Salía a caminar, no porque estuviera excedida de peso, sino porque disfrutaba, de un modo especial, de la cuña de aire expandiendo su pecho" (pág. 14).

Olga quiere escribir para cambiar de vida —incluso cambia su nombre por Victoria— pero no lo logra, y finalmente fracasa. En el acto ritual de ponerse a escribir se hace legible la relación de la escritura con el alimento, y también su imposibilidad de producir. Cuando en "la primera tarde de su vida nueva" (pág. 41) se sienta a escribir rodeada de las herramientas necesarias para su trabajo ("la goma de borrar fabricada con papa o nabo"), se enfrenta a su esterilidad y huye hacia la magia. "Ella quería escribir sí, pero sería mucho mejor si aquello que quería escribir se escribiese solo" (pág. 41). Y como no puede huir (ni salir, ni triunfar) a través de la escritura, cuando lee las escasas tres líneas que logró producir ("¿Tres líneas justificarían su vocación?", pág. 44) piensa huir de la escritura, que siempre es un lugar: "¿No significaba que su talento era nada, que debía hacer la valija y marcharse de la escritura?" (pág. 45).

Una y otra vez intenta avanzar con un cuento, pero fracasa; tiene las herramientas, tiene la receta (las teorías sobre el cuento), pero no produce. Se irrita. Y siempre aparece el viaje, el exilio, la huida. "Odió el cuento, la novela, la narración. Se iría a vivir a un país ágrafo: eso es lo que Olga iba a hacer. Aunque la novela fuera el mundo, no abarcaría los países ágrafos. Ella se instalaría tan campante en el analfabetismo y desmontaría sus estructuras de pensamiento alfabeto-occidental como quien desmonta un violín" (pág. 53).

Pero más allá de la mirada siempre burlona de la voz narrativa hacia el personaje (ver "Notas para una novela cínica"), y de los resabios irónicamente derridianos de semejante proyecto de escape, no será éste el viaje que finalmente emprende Olga, que quiere que el lápiz sea como una varita mágica que la salve del trabajo asalariado: Olga retorna por unos días al campo, donde están sus padres italianos y su hermano semisalvaje que la llama "pasajera".

En el mundo de Olga, la escritura pertenece a la ciudad y no al campo. En el campo circulan muchas historias, pero hay que escribirlas. El campo y la familia son canteras, ricos filones. Pero hay que hacerlos producir y Olga no lo logra. Lena Polzicoff, la protagonista de *Perdida en el momento*, la novela del éxito, sí lo logra: ella viaja, produce literatura y vende su producto en el extranjero. Se salva.

Ve y triunfa: *Perdida en el momento*

El movimiento es permanente. El punto de partida es —otra vez— un pueblo de la provincia de Santa Fe, San Jorge, un punto lejano en medio del movimiento, un movimiento que es de sur a norte, típico del exilio argentino: "(...) decidió marcharse esa misma tarde, siempre hacia el norte, cada vez más lejos de su país: la punta del compás estaba pinchada en San Jorge (entre las dos palmeras datileras del patio, para mayor precisión, de las cuales colgaba la hamaca paraguaya en la que se tendía a descansar el abuelo con su aire natural de pastor ucraniano cuyos párpados

LA HUIDA, EL VIAJE Y EL EXILIO COMO CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA EN ROSARIO

Una nueva versión de la Cenicienta, por momentos tan cercana a las redundantes versiones que de esa historia hizo la industria cultural de los Estados Unidos. Una Cenicienta que intenta —y a veces logra— huir del infierno abúlico de la insignificancia (el trabajo asalariado, la explotación) a través de un viaje hacia la escritura, que siempre está en otra parte, instalada en un más allá, en otro lugar que sólo puede alcanzarse a través del viaje, el exilio, la trashumancia. Las protagonistas de *Aparte del principio de la realidad* y *Perdida en el momento* de Patricia Suárez funcionan como cenicientas posmodernas que pugnan por salvarse de la insignificancia a través de un trabajo que incluye una materia para moldear, herramientas, un esfuerzo mensurable en horas, y también una técnica que es reductible a una receta. Es un trabajo concreto y material: la producción de bienes simbólicos, la producción de una mercancía que se caracteriza, justamente, por significar. O sea: huir de la insignificancia manufacturando significación. Y Rosario, más allá de su presencia o su ausencia a través de referencias concretas como lugar geográfico dentro de la ficción, se recorta como el sitio del que hay que salir para poder producir, y fundamentalmente para poder publicar, para dar a conocer y distribuir en forma efectiva la mercancía significante.

Las novelas de Suárez aquí consideradas dibujan con claridad las condiciones de posibilidad de la literatura de Rosario, del ser escritor en Rosario, y entregan claves para pensar la conformación del campo intelectual rosarino y sus relaciones con el campo intelectual nacional e internacional: el pretendido escritor que se queda quieto en su lugar de residencia fracasa, y se convierte en la caricatura de un escritor. En cambio el que se va, el que viaja y recorre geografías lejanas y extrañas, aún sin saber bien para qué, triunfa y accede al mercado editorial. El viaje (como movimiento perpetuo con destino entre oculto e incierto, como huida hacia la salvación económica), y la escritura (en toda su materialidad: como lo que da de comer y a la vez es en sí misma comestible, como trabajo profesional, como viaje en el tiempo hacia el mecenazgo en pleno capitalismo tardío) funcionan como claves de lectura para atisbar la construcción de lo rosarino (como lugar imaginario, como espacio que funciona dentro y fuera de la diégesis textual) en el corpus narrativo conformado por *Aparte del principio de la realidad* y *Perdida en el momento*.

Más allá de la presencia o la ausencia de referencias explícitas a Rosario (en un caso son abundantes, en el otro casi nulas), las dos novelas que estudiamos cuentan historias similares en varios puntos, aunque muy distintas en su desenlace. En ambas se narran las peripecias de una joven que quiere escribir guiada por el anhelo de llegar a vivir de la literatura. Pero mientras Olga Stura (la protagonista de *Aparte del principio de la realidad*) apenas se mueve de su lugar de residencia (Rosario), no logra escribir, fracasa, y termina trabajando de empleada en una librería (parodia cruel de sus anhelos de literatura); Lena Polzicoff (la protagonista de *Perdida en el momento*) se mueve todo el tiempo, es un personaje errante, trashumante, y entonces ella sí escribe y triunfa: logra producir y también colocar su producción en el mercado. Verdaderos elogios del movimiento, el viaje y el exilio (temas fundamentales de la literatura argentina), ambas ficciones relacionan la trashumancia (que etimológicamente significa algo así como irse a otras tierras, pasar a otro humus) con la posibilidad de escribir: la literatura aparece como hija de la lejanía, de la distancia recorrida. En el mundo de Olga y Lena no resultan suficientes los viajes imaginarios a través de la lectura: la lectura es otra cosa, es una herramienta para escribir: contiene la receta. Pero para poder producir literatura hay que viajar de verdad, trasladarse en el espacio, moverse. Y aquí resulta legible una transparente metáfora de la problemática del escritor rosarino y las condiciones de posibilidad de su profesionalización en Rosario, desde Rosario o fuera de Rosario. Y esta estructura significativa abona una construcción discursiva preexistente: Rosario, ciudad cuyos creadores, que son muchos, padecen grandes dificultades para difundir su producción a gran escala. Ciudad de artistas-viajeros, trashumantes. Rosario: un espacio marcado por el exilio, como la Argentina, o como Irlanda (*Perdida en el momento* se abre con epígrafes de James Joyce y Ezequiel Martínez Estrada). La producción simbólica de Rosario aparece vinculada al exilio y la lejanía. Y cuando se piensa en el exilio como tema fundamental de la literatura argentina hay que especificar que aquí nos encontramos frente al exilio económico.

No es imposible, asimismo, plantear que estas ficciones establecen significativas relaciones con el derrotero del personaje Patricia Suárez como construcción del mercado editorial, como construcción inscrita en la categoría "escritora rosarina", rótulo que la carga con todo el peso semántico de lo rosarino y la rosarinidad.

Si echamos una mirada a los trabajos de Pierre Bourdieu sobre la producción de bienes simbólicos, y a la luz de su noción de campo intelectual, nuestra lectura se irá construyendo en torno a una pregunta: ¿De qué manera y hasta qué punto el viaje y la escritura pueden leerse como huecos de la disputa por la legitimidad cultural y la posibilidad de acceder a la publicación en el campo intelectual de Rosario en el período considerado? El interrogante apunta a constatar si estos ejes pueden leerse como la ficcionalización de esta disputa por la legitimidad cultural. Y si, a través de ellos, puede acaso construirse un atisbo, siempre parcial pero significante, de las caracte-

ísticas del campo de producción de bienes culturales en Rosario.

Ambas novelas consiguieron ser publicadas, se legitimaron, ocuparon un lugar en el campo y obtuvieron la posibilidad de ser leídas (o sea, de pasar a ser "obra" a partir de su potencialidad como "texto") a través de concursos literarios, gracias a una institución activa y operante en el raquí-tico campo intelectual argentino, que a su vez ejerce una suerte de función tutelar con relación al todavía más raquí-tico campo rosarino. O sea que desde un primer momento, apenas comenzamos la lectura, desde la misma tapa, tenemos que vérnosla con la funcionalidad de un típico agente del campo intelectual, una instancia de legitimación que arbitra y reparte la legitimidad cultural entre los pretendientes. Ambas novelas contienen, como una sombra rectora y terrible, pero a su vez habilitante, un lector implícito, primigenio: el Jurado, con mayúsculas, como corresponde a un Dios que da el ser, que es capaz de dar la existencia o condenar al no ser, a la nada de la literatura no publicada, la literatura a la que no le es concedida la gracia de la decodificación fuera del círculo de amigos del pretendido escritor. Los mitos universales que giran en torno al escritor fracasado y el texto no publicado poseen en Rosario una inflexión particular. El raquí-tismo del campo cultural rosarino es resignificado ficcionalmente, y aquí nos reencontramos, una vez más, con el mito.

Aparte del principio de la realidad: quedarse y fracasar

El texto se abre con una salida, con un despedido que para Olga —una exiliada de la zona rural que reside en Rosario— es una liberación: ella se va del trabajo como quien parte para un largo viaje. "De modo que, en revancha de los días que había pasado clavada ante la caja —ella decía —esclavizada— cargó en un bolso más comida de la que podía comer en un año, dio secamente los buenos días, y, taconeando, se detuvo en la puerta del supermercado, a esperar, tal vez, un signo del cielo que la decidiera a salir" (pág. 13).

Pero luego de este movimiento inicial, Olga apenas se desplaza, sólo camina por Rosario, por la zona del Parque Urquiza, el Observatorio y el bar Gran Munich. "Salía a caminar, no porque estuviera excedida de peso, sino porque disfrutaba, de un modo especial, de la cuña de aire expandiendo su pecho" (pág. 14).

Olga quiere escribir para cambiar de vida —incluso cambia su nombre por Victoria— pero no lo logra, y finalmente fracasa. En el acto ritual de ponerse a escribir se hace legible la relación de la escritura con el alimento, y también su imposibilidad de producir. Cuando en "la primera tarde de su vida nueva" (pág. 41) se sienta a escribir rodeada de las herramientas necesarias para su trabajo ("la goma de borrar fabricada con papa o nabo"), se enfrenta a su esterilidad y huye hacia la magia. "Ella quería escribir sí, pero sería mucho mejor si aquello que quería escribir se escribiese sólo" (pág. 41). Y como no puede huir (ni salir, ni triunfar) a través de la escritura, cuando lee las escasas tres líneas que logró producir ("¿Tres líneas justificarían su vocación?", pág. 44) piensa huir de la escritura, que siempre es un lugar: "¿No significaba que su talento era nada, que debía hacer la valija y marcharse de la escritura?" (pág. 45).

Una y otra vez intenta avanzar con un cuento, pero fracasa; tiene las herramientas, tiene la receta (las teorías sobre el cuento), pero no produce. Se irrita. Y siempre aparece el viaje, el exilio, la huida. "Odió el cuento, la novela, la narración. Se iría a vivir a un país ágrafo: eso es lo que Olga iba a hacer. Aunque la novela fuera el mundo, no abarcaría los países ágrafos. Ella se instalaría tan campan-te en el analfabetismo y desmontaría sus estructuras de pensamiento alfabeto-occidental como quien desmonta un violín" (pág. 53).

Pero más allá de la mirada siempre burlona de la voz narrativa hacia el personaje (ver "Notas para una novela cínica"), y de los resabios irónicamente derridianos de semejante proyecto de escape, no será éste el viaje que finalmente emprende Olga, que quiere que el lápiz sea como una varita mágica que la salve del trabajo asalariado: Olga retorna por unos días al campo, donde están sus padres italianos y su hermano semisalvaje que la llama "pasajera".

En el mundo de Olga, la escritura pertenece a la ciudad y no al campo. En el campo circulan muchas historias, pero hay que escribirlas. El campo y la familia son canteras, ricos filones. Pero hay que hacerlos producir y Olga no lo logra. Lena Polzicoff, la protagonista de *Perdida en el momento*, la novela del éxito, sí lo logra: ella viaja, produce literatura y vende su producto en el extranjero. Se salva.

Ve y triunfa: *Perdida en el momento*

El movimiento es permanente. El punto de partida es —otra vez— un pueblo de la provincia de Santa Fe, San Jorge, un punto lejano en medio del movimiento, un movimiento que es de sur a norte, típico del exilio argentino: "(...) decidió marcharse esa misma tarde, siempre hacia el norte, cada vez más lejos de su país: la punta del compás estaba pinchada en San Jorge (entre las dos palmeras datileras del patio, para mayor precisión, de las cuales colgaba la hamaca paraguaya en la que se tendía a descansar el abuelo con su aire natural de pastor ucraniano cuyos párpados

llegaban hasta el piso), en la Argentina, y ella podía trazar un amplio círculo alrededor: por ahora estaba caminando por el arco norte de ese círculo". (pág. 38).

El mundo de Lena es un mundo de distancias, de lejanías. Está habitado por exiliados y viajeros sin rumbo. Es un mundo globalizado donde las declaraciones de amor (Pierrot y Lidia; Lena y Dennis) y los negocios (incluido su triunfo literario) se realizan por teléfono.

La estructura narrativa de *Perdida en el momento* tiene más complejidad y más movimiento que la de *Aparte del principio de la realidad*: hay más personajes (que son más complejos y funcionan sosteniendo historias secundarias que sirven como punto de fuga de la narración), la trama es menos lineal, hay flash back y varias historias intercaladas. Es un mundo trashumante, con personajes circenses como Pierrot y Bobby Gatito, que son los que más se mueven.

Lena supera la parálisis escrituraria de Olga tras una larga lucha para darle forma definitiva a sus historias. Y el fracaso, la historia no escrita, el cuento no terminado, aparecen relacionados con el lugar de origen: el producto inacabado (la literatura fracasada) viaja y se deposita en el lugar de origen. "(...) de pronto a Lena la había asaltado la certeza de que si no le daba fin a esta historia ya no podría acabar ninguna jamás en su vida, que todo sería una serie de apuntes al natural, libretas de notas que se acumulaban en bolsos y valijas o que enviaba por correo a su casa, allá a su país, dentro de una caja de zapatos, para que su madre las apilara en el ropero de las cobijas y las mantas de lana". (págs. 51 y 52).

La protagonista de *Perdida en el momento* triunfa, logra vender una historia a un pequeño diario de Vancouver, Canadá, que se edita en español. Toda la transacción —que incluye atisbos de una futura profesionalización de su oficio de escritora— se realiza a la distancia: ella envía el cuento por correo y luego pacta el pago —cincuenta dólares— por teléfono. Durante esa conversación telefónica con el director de *La Voz* de Vancouver, Lena niega su origen: "¿De dónde eres?", le pregunta Roncesvalles, el director del diario, un cubano en el exilio. Y ella contesta: "Soy...soy un poco de todas partes...", y luego intenta inventar, mentir, una balbuciente historia sobre un origen portorriqueño y un posterior traslado a Cuba. "Omnipresente, eso me gusta de un escritor", le contesta Roncesvalles, que le explica, en tono de disculpa, que antes pagaban setenta dólares por historia, pero ya no, porque el diario tuvo una "desventura": el tesorero anterior huyó con toda la recaudación y se la jugó al bingo. El tesorero ladrón era argentino. "Tú sabes cómo son ellos: lo llevan en la sangre: como los gitanos", le dice el cubano (pág. 215). Y Lena, la escritora omnipresente, sin origen, festeja su triunfo dando cabriolas frente a un estupefacto empleado de un hotel canadiense: "Brincó a lo largo del corredor, al llegar al centro de la sala hizo una medialuna y mostró sus locuaces calzones rosados; Georgie Patience abrió los ojos y, por primera vez en su vida, casi adoptó una *expresión personal*" (pág. 221).

Ser en el mercado es acceder al ser en el sentido existencial: los agentes del campo intelectual que legitiman una determinada posición otorgan, en realidad, una nueva existencia al pretendiente. "Ella no se sentía ella; ella se sentía Truman Capote publicando en la revista *New Yorker* (...) Ahora ella nacía, ahora la vida valía la pena porque era escribible" (págs. 217, 222).

Después del éxito, ya instalada Lena en su nuevo ser, hasta puede volver a su lugar de origen. El tan escamoteado origen retorna: desde su nuevo ser de escritora, el campo es un buen filón, ahora vale la pena porque es escribible: "(...) ellos eran su sangre y ella, ahora, era su voz, era la escribiente" (pág. 228).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

EN TORNO AL CIRCUITO EDITORIAL ROSARINO

Según lo relevado en este número y atendiendo a un esquema general, hay cuatro circuitos de edición claramente definidos:

Nota I. Editorial Municipal de Rosario. Los autores pueden acceder a una edición cuidada, con sobrio diseño y, en el caso concursal, avalada por un jurado. Ganar un concurso de novela en Rosario no sólo satisface la búsqueda de una publicación, sino que además agrega algo: la virtud que supone haber sido elegido entre numerosos autores. El circuito cultural que premia una novela, premia, asimismo, una firma desconocida, un seudónimo, y no un autor inscripto en determinado circuito y con determinada relación con el universo de las letras. Esto es: se premia a un autor despojado de "historia literaria", y se le da una. Si bien estas cuestiones pueden trasladarse en las novelas, un concurso garantiza el valor de lo literario en sí, como si un corte sincrónico operara en la inserción social del autor, dejando sólo su obra –una obra– en el centro de las decisiones.

Nota II. Beatriz Viterbo Editora. Si se quiere, la más destacada de las editoras rosarinas, aunque no posea un catálogo numeroso de ficción local sino lanzamientos esporádicos. Esta editorial no sólo publica las obras de autores rosarinos, sino que además incluyen en su cuidado catálogo autores y críticos de gran prestigio, como es el caso de César Aira, Arturo Carrera o Sylvia Molloy. Ser editado por Beatriz Viterbo, en Rosario, se asemeja, quizás, al hecho de ganar un concurso, en el sentido de que el prestigio de la editorial se presenta como una especie de garante del mérito literario. La diferencia es que Viterbo sí publica, además de una novela, una firma y una historia anclada en el circuito literario académico. El curriculum del autor tiene peso específico en el arbitraje de la publicación.

Nota III. Editorial Ciudad Gótica. Si existiera un espacio underground dentro del circuito rosarino, éste correspondería a Ciudad Gótica. Las ediciones son pocas y –si bien puede inferirse cierta selección del material a publicar– el riesgo que asume esta editorial es mayor. La experimentación literaria encuentra aquí su sitio (es el caso de *El tejido de la ilusión*, de Guillermo Bacchini, 2001), y la estabilidad del canon de lo legible se corre a un costado en pos de una literatura que aprende de sí misma. Ciudad Gótica adhiere a ciertos parámetros estéticos, y

cuida de ellos en sus ediciones, pero son parámetros menos rígidos y seguros que los de los circuitos arriba detallados. El sello se diferencia por su autonomía estética y política.

Nota IV. Editorial Ross. Como librería de renombre, Ross tiene ediciones propias. Es difícil encontrar un criterio de selección en este caso. Pareciera que las ediciones de Ross nacen más del ímpetu de sus autores que de una acreditación editorial. La heterogeneidad de lo publicado por Ross es muy marcada: autores con diferentes experiencias de vida y sin especificidad en su carrera literaria. El catálogo de ficciones de Ross se ubicaría en el extremo opuesto de Beatriz Viterbo. Cabe aclarar que la débil profesionalización del escritor rosarino no es un hecho privativo de lo publicado por esta editorial. Lo que se quiere hacer notar es que en algunos casos, representados puntualmente por E.M.R. y Viterbo, se encuentran algunos autores con ciertas características que trasuntan un trabajo específico con y desde la literatura, mientras que los autores editados por Ross –en todos los casos– ejercen otras profesiones entre las cuales la literatura tendría un carácter de hobby o vocación.

RESUMEN

Las ediciones de Viterbo y las de Editorial Municipal de Rosario trazan el mapa de "lo legible" en este período puntual de la historia literaria local. El catálogo de Ross, entretanto, sobresale por su heterogeneidad y no compone un sistema estético/editorial programático; se trata de una literatura sin corrección, literatura "menor", si se quiere, pero una literatura por eso mismo "rara", que no trasluce la misma sujeción a los cánones de escritura que las otras, movida por impulsos e intereses diferentes entre sí. Por último, Ciudad Gótica se encontraría entre estos dos gestos editoriales: un poco de canon y un poco de rareza se lee en estas novelas, porque si bien sus ediciones responden a cierto tratamiento correcto de la literatura, también apuntan –en tanto circuito under– a experimentar en las letras.

Habría también un quinto grupo, donde aparecen las ediciones capitalinas de Clarín/Alfaguara, Sudamericana, Perfil, y Florida Blanca & Ediciones de la Librería (Patricia Suárez, Manuel López de Tejada, Osvaldo Aguirre, Martín Prieto, Jorge Barquero). El prestigio de una edición en Buenos Aires otorga a estos escritores no sólo mayor crédito sino que los sitúa en una categoría más elevada: otros son los alcances y la circulación de sus textos.

Hay, claro está, particularidades. Lo descripto intenta ser solamente una tenden-

cia general, un esquema básico de los movimientos editoriales que definen el circuito elegido. De cada una de las vertientes detalladas, pueden inferirse no sólo perímetros sociales y económicos sino también determinados modos de concebir el hecho estético de la literatura. La oscilación entre profesionales y aficionados a la letra puede rastrearse desde las distintas formas de edición, de donde resulta un corpus narrativo variable y heteróclito creando, asimismo, diferentes modos de ser de la novela contemporánea rosarina.

LA CIUDAD Y LA NOVELA

Nota I. Uno de los aspectos más atractivos de la ciudad novelada de *La deriva* es el que se concentra en el nombre mismo de uno de sus capítulos, el séptimo: "Ciudad laberinto". Esta es la idea-figura de ciudad que se pone a circular en el universo ficcional de la novela de Aguirre. "Tenía la sospecha de que al desplazarse iba cerrando una serie de puertas que ya no podría volver a abrir. Y si embargo no encontraba una salida, como si al mismo tiempo se enfrentara a otra serie de puertas que estaban cerradas. Iba a la deriva, con el oscuro presentimiento de que algo sucedería, algo que acabaría con el orden de su vida (...). Sin embargo, en alguna parte, había empezado una cuenta regresiva" (pág. 98). Una ciudad que, como la Buenos Aires de Arlt, esconde ese bendito golpe de suerte capaz de alterar el rumbo desasosegado de sus habitantes, quienes se confían y se entregan, precisamente, a lo remoto de esa chance. Un laberinto que, sin embargo, no se encuentra exento de una rigurosa diagramación y que conserva, además, un modo parcelado de expansión que la construye como una ciudad conformada por lugares precisos: la villa, el centro, la terminal de ómnibus, el club social, el edificio del diario, etc. La figura de la ciudad laberinto celebra su sentido en una diversidad de elementos que no cesan de circular a lo largo de la novela; recurso que imprime al espacio urbano un certero clima de microcosmos, estrecho, encristalado, incorruptible en su corrupción. La inminencia de un partido de fútbol que no cesa de nombrarse en la radio, en la t.v. y en las opiniones ciudadanas, la Liga de los Decentes, el padre Eugenio y su Ministerio de la Buena Onda, la barrita de la Enet; a todo esto podríamos agregarle el agobiante calor, la policía, los periodistas, la droga. Cada uno de los elementos circulan por la novela como si estuvieran cerrados en ella. La ciudad novelada de *La deriva* es el juego donde todas estas unidades de significado se propagan laberínticamente; además de la puesta en circulación —de la puesta en deriva— de

los mismos personajes.

Nota II. La Rosario de la novela de Aguirre explota el sentimiento del agobio, de la confusión, de la corrupción, de la alteración total de sus partes. Funciona como un espacio replegado, coercitivo en cualquiera de sus manifestaciones, desde la represión institucional hasta el aire imposible de respirar. Una ciudad expresada como pequeño caos desatado, incontrolado. Un espacio que esteriliza tanto la vida privada como la pública, tanto las relaciones amorosas como las laborales. Los personajes ciudadanos de *La deriva* responden exclusivamente a la inmediatez de sus pulsiones; y es en esta búsqueda denodada de cierto tipo de satisfacción cuando el espacio urbano se hace laberíntico, cuando la entrada de un túnel coincide con la salida. Sin embargo, la novela de Aguirre acaba proponiendo para su protagonista un escape posible del dédalo infernal que lo encierra: "Era como si el nudo en que se revolvía se hubiera desatado de pronto. Ahora estaba por afuera del círculo, hacia un camino nuevo, imprevisto (...) comprendió que había sido necesario perderse para dar con una salida"; y luego: "Bajó de la camioneta con los brazos extendidos, para recibir la lluvia que lo bendecía. Ahora estaba afuera" (págs. 280, 292). En estas últimas frases de la novela Aguirre especula con la derrota de la ciudad laberinto; el personaje consigue vulnerarla, recomponer el sentido del extravío que lo había ocupado por entero. No sabemos muy bien por qué ni muy bien cómo el personaje ha logrado llegar a "la salvación"; pocos elementos en la novela lo revelan como distinto a la ciudad en la que vive y se pierde. Pocos elementos iluminan el fin de la deriva, el fin de la cuenta regresiva.

Nota III. "Probablemente Rosario reniega de su pasado porque no se aguanta una pasión como la de Miyamoto. La única actitud evidente que muestra es observar y ser observada pero nada más. Así, prejuiciosa y mezquina yace inmóvil en su condición de no ser capital de nada. Solidaria por debilidad, por miedo colectivo. De calidez «acogedora» donde ya nadie se incomoda con sus miserias, donde todos se acostumbraron a sus desagües tapados. Una urbe sin ideas y ni memoria, conservadora de sus costumbres y protectora de su propia parálisis. Un cuerpo relleno de máquinas obsoletas, de residuos inertes, de estopa informática. Perfumada por cítricos artificiales en sus botellas plásticas, por hortalizas de olores retenidos e intensos a la hora de comer. Un cuerpo lubricado por aceite de soja, girasol o maíz y sumergido en piletones enormes rellenos de grasa de

surubí. Untada, olorosa y moribunda, Rosario se desplaza como una verdadera momia que, ignorante de sus olvidos quiere saber qué pasa y pregunta monstrosamente lanzando un sonido indescifrable. Una disfonía temblorosa que, dirigida hacia todas las esquinas, es recogida como ecos en la masa de su propia silueta, casi eterna". Esto leemos en la página 97 de *Amores eternos. Una momia en Rosario* (Gavazza). Este párrafo —injertado en la ficción de la novela sin que ésta necesite excluyentemente de él— no sólo opera como una agria invectiva contra la ciudad sino que además instala la relación de la ciudad con su edad, con su ineludible pasado. La ciudad novelada de Gavazza es un ámbito somnoliento, reconcentrado en sus desplazamientos internos, desatenta e inmersa en la férrea linealidad de un presente. Percibimos el sentido de este párrafo, además, como una queja del proceso escriturario que la novela le está exigiendo al escritor. La novela pretende develar un fragmento del pasado de la ciudad mientras ésta se empeña ciegamente en no descubrirselo. El párrafo funciona como un mensaje extra ficcional que sienta la huella del proceso de factura del texto, de la investigación. En *Amores eternos* la ciudad es un oponente, un oráculo afásico, un problema. Una no-novela.

Y si la investigación no puede realizarse es porque la propia historia que F busca reconstruir, más allá de su atractivo, es irrelevante. Los apuntes del protagonista de la novela no son los de un detective: "me gustaría volver a soñar círculos de colores (...) Líneas de Mee: uñas con arsénico (...) Colombo debería tener las marcas a 1,5 cm de la matriz (...) imposible de probar (...) el café me revienta (...) llevar el auto al taller (...) debería ir al cine" (págs. 127, 128).

VISTAS DE LA CIUDAD. DOS ENTRADAS EJEMPLARES: LAS CARNES SE ASAN AL AIRE LIBRE Y APARTE DEL PRINCIPIO DE LA REALIDAD.

Nota I. Con ambas novelas se podrá comparar qué posiciones se toman con respecto al trabajo representativo, descriptivo, de la ciudad. Se instalan en ellas dos mandatos de ver la entrada a Rosario que dicen sobre el imaginario simbólico e ideológico que opera en el compositor estético y político de las novelas.

En *Aparte del principio...*, la heroína viene en ómnibus entrando a la ciudad y por toda referencia dice que se encuentra con un basural:

"El ómnibus burreó al entrar en la ciudad, y obviamente la entrada en la ciudad no tenía nada de heroico. Empezaba con un basural esa ciudad, a quién podría habérselo ocurrido, planear en los comienzos de una ciudad semejante basural que más parecía una advertencia que un signo del apocalipsis. «No entre» parecía advertir el basural. «No entre en esta ciudad. Siga su camino, disimule, salga de esta ciudad tan rápido como pueda y siga su camino a la vera del río». A la entrada de la ciudad, un cartel gigantesco de hambre la recibía. Era un cartel tramposo: de un lado, si uno llegaba a la ciudad y había pasado la prueba de la férrea voluntad que imponía la ciudad, lo recibía un jamón cocido. Cuando uno salía de la ciudad, lo saludaba una mortadela". (págs. 105, 106).

Esta combinación entre comida y basura plantea la discusión entre la visión "social" de la ciudad como basural, la villa miseria, y la visión superficial, liviana, de la posmodernidad en la invasión mediática y la cultura de consumo. Dos referentes fuertes. *Aparte del principio...* se detiene en la cultura de consumo, mientras que, por otro lado, *Las carnes...* mira el basural, por un mandato escriturario estético del objetivismo rosarino (ver en este número "Una mirada sin ojos, o mirar hasta que se pudra: el objetivismo rosarino"). Taborda da esta descripción del acceso sur:

"Para uno que viene por la autopista y dobla a la derecha por la circunvalación, hacia el lado del río, el crepuscular paisaje del barrio Las Flores tendría que conmoverlo. Por un lado unas cuantas manzanas de techos bajos, de donde sobresalen como tótems esmirriados tanques de agua, y por el otro, avanzando desde el descampado, con su formato excéntrico, lenguas de pocilgas cuyo color general podría definirse como rojo de siena tostada". (pág 9).

Mientras lo significativo en una es el paisaje crepuscular de las villas miserias y el río, en la otra es la percepción inmediata del problema "feo" de la basura y la desviación de la mirada hacia la frivolidad de un cartel como todo preámbulo o corolario de la sensación estética urbana. Precisamente, Olga Stura, la chica de Suárez, se acomoda "aparte de la realidad", mientras que las carnes de Taborda están al aire libre, mostrándose, casi pornográficas, patéticas, para establecer, con la conciencia plena de un recorrido reconocido y certero del paraje social, la visión desnuda atacada por el brutalismo estético de las miserias puras y exhibidas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

módulo_2 NOVELA Y SOCIEDAD

INTRODUCCIÓN

LECTURAS

- _notas para una novela cínica
- _el relato del trabajo
- _del Proceso: la cuestión literaria y el problema histórico

APUNTES

- _DAF: Del rock en la novela

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

INTRODUCCIÓN

SOCIEDAD, DE LO MATERIAL Y LO IMAGINARIO. Lo social es la forma de la presentación humana. La representación, es decir, la recreación de lo social en un sistema conceptual¹ es, en definitiva, una forma discursiva. En síntesis, la novela, como todo producto cultural, es un documento social. Este aparato literario tiene como base mínima, en la posibilidad de su realización, un régimen de relaciones para generar significados cuyo imaginario no es otro que el de una sociedad.

La novela es un objeto cruzado por dos temporalidades. Por un lado, está enmarcada en un tiempo exterior a sus propios alcances: su fecha de edición, a través de los circuitos de difusión social, la ubica en la historia como creación artística y como producto de consumo. Una novela existe en tanto es una posibilidad de lectura, y siempre se podrán extraer de ella datos que recuperen, con menor o mayor exactitud, su contexto de edición: mapas de lecturas, influencias y biografía del autor, intromisiones de lo real. Por el otro, a la vez, en su interior, la novela construye una temporalidad específica a partir de sus propias reglas, cuya realización estará siempre atada a un modelo representacional.

Pero no todas las novelas escriben la misma sociedad, ni lo hacen del mismo modo. La sociedad es un lugar en el que se anudan las relaciones de las fuerzas materiales históricas; una entidad real y abstracta al mismo tiempo, capaz de ser representada desde el arte, pasible de ser embutida dentro de un cuerpo ficcional. Su realización literaria dentro del formato novela implica la existencia de un realismo representacional, entendiendo por realismo "una serie de palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, referencialidad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de «lo real», que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual. En ambos casos, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente"².

La realización literaria de la sociedad se juega en apreciaciones diversas y por lo tanto se podría hablar de sociedades literarias diferentes, por ejemplo, de una sociedad inglesa de 1905 (convencional histórica), o de una sociedad lunar de 2314 (ficcional imaginaria).

El concepto "sociedad" es inherente a la posibilidad de vida del hombre. A los fines de desembarazarse de la sensación incómoda de estar cometiendo la redundancia de rotular o definir algo como "social", sabiendo que precisamente es esta su primera gran cualidad, se torna necesario establecer los matices, las intensidades de la aparición de esas coordenadas que intentan presentar, en un sentido literario, y representar, en el sentido político, una sociedad convencional histórica.

En el "Prólogo" a *Soledad* (1847), Mitre, después de relacionar la forma artística que representa la novela con la madurez de una civilización, expone las utilidades que este género presta al pueblo en que se produce y consume. Prefigurando allí las características de lo que podría ser la novela americana, Bartolomé es claro: "El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copias de la sociedad en que vivimos (...) haría conocer nuestras sociedades tan profundamente agitadas por la desgracia, con tantos vicios y tan grandes virtudes, representándolas en el momento de su transformación..."³. Siguiendo esta idea, en la representación del cambio, en la escritura de una fotografía animada de la sociedad, estaría la clave del género. Quizás sin saberlo, Mitre señalaba la matriz de la novela latinoamericana moderna. Y por dos motivos: por indicar un objeto a representar (la sociedad), y por pensar la forma de hacerlo en tanto estructura y mimesis: "formas vivas y animadas copias".

Así, la novela, en determinados momentos de su historia, buscó deliberadamente representar la totalidad de una sociedad (Balzac sería el ejemplo monstruoso de la serie), instalándose en un más allá de los límites del discurso literario. Como la entiende la sociocrítica, la novela realista es casi una enciclopedia de todos los saberes de una época, y es a partir de esta idea que la novela puede entenderse como el informe de todos los atributos de la escritura, desde la información histórica necesaria hasta las diversas percepciones de la estética y las posibilidades del trabajo artístico con las letras. Como un pequeño mundo, o un mundo condensado, en el que los saberes de una época son aplicados ya no sobre los códigos literarios, sino que brotan de su propia particularidad semántica. En este segundo módulo, la lectura apuntó al análisis de los relatos y argu-

¹ Se sobreentiende que al decir conceptual se quiere expresar que se trata de un sistema diferente al de la presentación real de la vida, en oposición al teatro por ejemplo, que bien podría ser la representación material de la sociedad, la simulación.

² Gramuglio, María Teresa: "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en *El Imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, pág. 16

³ Bartolomé Mitre, Prólogo a *Soledad*, Editorial Tor, Buenos Aires, 1965, pág. 10.

mentos de la novela local para tratar de componer la vida social de una Rosario literaria. Se le dice aquí "novela social" a los relatos que arrojan las coordenadas de una *sociedad convencional histórica*, la actual.

De la totalidad de las novelas estudiadas en este número, dieciocho narran historias cotidianas, y veinte transcurren en Rosario. La articulación en un texto ficcional de los nudos significantes "ciudad" y "vida cotidiana" genera un modelo argumental que encuentra su resolución narrativa en el realismo temático. Se escribe una historia que *puede ocurrir*, una historia posible en la que no tienen lugar los sucesos que alteran las leyes de la lógica. Dentro de lo social aceptable, en el perímetro de lo verosímil, lo que puede alterar esa lógica no está en el desarrollo material externo sino en el orden de la visión psicológica, donde lo extraño interior transforma el entorno. Es el caso de la *La culpa del corrector*, en la que la fantasía de la metamorfosis de uno de sus personajes no altera la temática realista, regida aquí por el problema laboral.

CUADROS, CLASES E INDIVIDUOS. La soledad, el drama familiar, la búsqueda espiritual, los problemas de dinero, la dictadura, el fracaso generacional: el abanico temático de la novela social rosarina lo integran los relatos de la clase media. La red relacional corresponde al estrato de la llamada burguesía, el sector de los empleados dependientes o pequeños comerciantes. Algunos ejemplos:

*Mónica, en *Ay derechos*, vende cosméticos y usa su cuerpo para evitar que le corten la luz.

*Dadá, en *DAF*, compara su presente con lo que soñó para él en un pasado no muy lejano.

*Laura, en *Las obsesiones dominantes*, bordea la pobreza con su sueldo de profesora y sus tres hijos.

*El protagonista de *La ley de la memoria* se ubica en el filoso límite entre la ruina y la abundancia.

Este conjunto de desencantados podría ser leído en dirección al gran relato arltiano, la clase media, sin que ello implique una comparación entre los personajes de las novelas locales y Astier, Erdosain o Balder. Según Masotta, es la clase media lo que le da a toda la obra del autor de *Los siete locos*, un "tono unificador". Ese tono agrio que monopoliza la ficción es el del cinismo, el de la lucidez: "Son cínicos porque *saben*"⁴, completa Masotta para demostrar que la desesperación del mundo arltiano proviene del reconocimiento de la propia humillación, de las miserias íntimas.

Salvo por algunas secuencias de *Las carnes se asan al aire libre* (Taborda) o *La deriva* (Aguirre), la villa miseria no forma parte del mapa narrativo de la novela local, y lo mismo ocurre con el otro extremo de la escala, los ricos, que aparecen sólo como señalizaciones marginales, fuera del orden protagónico de los acontecimientos. Tres novelas ilustran el fracaso de la unión de tipos sociales diferentes. En *Al final de la calle* (Martínez), *Paralelo Protervia* (Siciliani/Valenti) y *Una memoria insolente* (Candioti), el proyecto familiar queda trunco. Lo que se pone en evidencia es la historia de una imposibilidad, y la polarización, en sus momentos extremos (*Paralelo Protervia* y *Al final de la calle*), postula la "maldad intrínseca" de la clase alta.

En este cuadro de situación, en el que prepondera la pequeña burguesía, se instala, para componer la factura literaria, la imagen de un sujeto solo, desencantado, producto de la desintegración familiar y las dificultades económicas. Quizás allí esté la gran cantera argumental: en *La ley de la memoria*, la familia tambalea por el fracaso de los negocios y la cárcel; "uno", de *Las carnes se asan al aire libre*, llega a Rosario escapándose de las botitas de yeso del bebé y de la mano exigente y asfixiante de su mujer; en *Al final de la calle*, se quiebran el matrimonio, las ilusiones y la posibilidad de una vida feliz; en *Las obsesiones dominantes*, Laura, a pesar de haberse terminado el amor, debe seguir viviendo con su marido porque éste no tiene dónde ir.

REALISMO TEMÁTICO, VEROSÍMIL SOCIAL. EJES HISTÓRICOS. La novela social tiene como marca característica su preferencia por el pasado como tiempo narrativo. Vida e historia se funden y confunden, y lo que desenvuelve el hilo de los sucesos es el recuerdo de una subjetividad. El recuerdo no es precisamente la historia sino *una* historia, por lo que los hechos del relato nacen de los caprichosos vericuetos de la memoria. La trama de la novela social se construye a partir de un tratamiento lineal que pretende el desarrollo de un secuencia —más allá de que pueda o no alterar la lógica temporal—, sin que esto le impida salpicar episodios, mechar relatos. La memoria no es realista y si azarosa en sus elecciones. Hay desvíos, puntos muertos, vacíos.

El registro (auto)biográfico se cuela en cada una de estas formas y genera un verosímil social en el que dialogan la ficción y la historia. El verosímil social está integrado por la marca de cón-

4 Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Corregidor, Buenos Aires, 1998, pág. 37

gos culturales, por apariciones de la época. DAF, *La ley de la memoria*, *La deriva*, *La culpa del colector*, *Ay derechos* y muchas otras, extraen su material mítico y simbólico de un imaginario cultural determinado, y así la novela se convierte no sólo en la vida de Dadá o Sanata, sino que permite reconstruir e interpretar un determinado contexto histórico cuya hechura se concreta en el campo de la ficción.

Verosímil social y realismo temático construyen el mapa de lo posible, apoyados en lo conocido, lo que está cerca: la familia, el trabajo, la historia personal, la rutina, la soledad. Se trata de relatos que podrían ocurrirle a cualquiera, historias comunes: Olga (*Aparte del principio de la realidad*) va a tomar café al Munich y sueña con ser escritora, los tres de *Las carnes se asan al aire libre* se van a pasar un fin de semana al río, Sanata, en *La deriva*, recorre la ciudad buscando cocaína.

Las verdades finales que la novela social intenta aprehender se plasman no en grandes gestas sino en relatos cotidianos. Se insiste con que el aspecto decisivo del realismo de la novela social local es su tematización: puede narrarse desde un lenguaje poético (DAF), o puede utilizarse un estilo llano u objetivo. Pero lo que define su carácter es que intenta reflejar una historia de vida. Su objetivo de máxima es que el lector identifique no sólo un lugar sino también una tipología social, económica y cultural en quien protagoniza la novela. Los sucesos no son únicos sino típicos, revisten un carácter trascendente a la vez que común, y dejan leer determinados mitos de un imaginario colectivo. Lo irrepitable es el personaje, no su historia.

Por definición, el sustrato temporal del registro biográfico (y aquí se incluye al autobiográfico), se ajusta a una concepción realista. Bajtín afirma que "todos sus momentos están relacionados con la totalidad de la vida como proceso"⁵. Se trataría, entonces, de una superposición de capas: el momento narrado es parte integrante de un proceso más amplio (la historia del personaje), que a su vez se inserta en un tiempo histórico.

La exposición de argumentos típicos instala un modo narrativo orientado hacia la vivencia cotidiana, hacia la significación de lo cercano. Establecido esto, el trabajo de las lecturas de este módulo buscó poder delinear las características de un sujeto local (ya sea como narrador o como protagonista), del orden social y económico que lo sustenta, y de una problemática histórica característica del corpus.

NOVELA Y PEDAGOGÍA. La novela, como bien se entiende en el citado prólogo de Mitre, puede prestar un servicio histórico desde la tarea formadora y educativa de relatar, para la conciencia colectiva, la sociedad que la constituye y por lo tanto establecer su condición ya no sólo en el campo de las artes sino en el de las ciencias sociales.

Un hito ineludible de la novela moral/pedagógica lo marca *La nueva Eloísa* (1761), de Jean Jacques Rousseau, considerada uno de los primeros brotes del espíritu romántico. En el título de la novela, y luego en su prólogo, Rousseau expone sus intenciones: la inolvidable historia de Abelardo y Eloísa se lee a través del elogio de la virtud, y la virtud es renunciamiento (no es casual que en las cartas viajen poemas de Petrarca) dentro de esta novela epistolar que debía no sólo leerse sino vivirse, a los ojos de su autor, como un modelo a imitar, como una vida ejemplar. Aquí aparecen las tensiones que soportaba la novela como formato literario en el siglo XVIII: Rousseau se excusa ante los lectores por haber elegido un género corrompido, pero por otro lado, dado su alcance, piensa en él como el vehículo para la educación del espíritu. La novela, entonces, una doble cara: es un entretenimiento y a la vez un órgano de difusión de ideas al que puede dotarse de un mensaje edificante, una lección. El arte, parece señalar Rousseau, debe tener una función social, debe tratar de convertir a sus destinatarios en mejores personas.

Para buscar los rastros de una pedagogía inserta en el cuerpo de la ficción dentro de la literatura argentina, en el siglo XIX, habría que pensar en *Amalia*, de José Mármol, en el naturalismo de la generación del 80, y ya en el siglo XX, en las obras de Manuel Gálvez y el grupo Boedo. La función de la literatura, con distintos signos ideológicos (Gálvez, derecha católica; Boedo, izquierda revolucionaria), puede ser también la de enseñar a vivir, denunciar una injusticia, o inspirar cambios políticos. La novela moral/pedagógica, entonces, siempre es una respuesta. Su objetivo es contestar y tratar de revertir las consecuencias de un hecho consumado. La denuncia y el aleccionamiento son el ancla que se clava sobre el suelo de la historia para levantar la voz, para conmover y convencer. Dentro del corpus analizado, *Golpe a la democracia* y *El último día* están escritas desde un convencimiento pedagógico y aleccionador.

En ambas novelas, el argumento es séndilo. En la primera, el huevo de la serpiente golpista reaparece en un futuro impreciso; "El huevo de la serpiente" es el título del primer capítulo, por lo que el además que inaugura la novela es el de la advertencia. También en la solapa del libro se

formula la pregunta de si la historia puede repetirse, y la respuesta, grave, es "no lo sabemos aún". A partir de ahí, Cabrera Victorica, abogado, doctor en Derecho y Jurisprudencia, construirá una lección jurídico-histórica futurista, aferrado al pasado: los nombres de los personajes y los sucesos son tomados de la historia (Dorrego, San Martín, "Comunicado número uno").

El trazo de la novela es grueso, y su realización formal, pobre. La razón hay que buscarla en que lo que quiere decirse está divorciado del desarrollo de una idea literaria, y la forma, la filigrana técnica de las letras, se asfixia bajo el peso de la compulsión informativa y pedagógica. *Golpe a la democracia* transcurre en un futuro impreciso, lo que lleva a preguntarse cómo el proyecto de narrar un futuro ficcional, y por eso mismo fértil a la imaginación literaria, no está trabajado desde la invención o la fascinación tecnológica. La respuesta pasa por reconocer que el objetivo de la novela es exponer un problema histórico y, antes que plantearlo en un ensayo al modo Martínez Estrada, el autor elige la pedagogía popular de la novela comercial, con suerte adversa ya que el rigor en la presentación es escaso.

Lo que permite leer la novela de Cabrera Victorica, pero no como regla aplicable al género, es la ruptura que genera la intención pedagógica dentro del cuerpo de la ficción. La evidencia aparece en el siguiente diálogo:

—A ver —el centinela vio el papel también la firma y sello de su jefe autorizando aquello— está bien, pero si se puede saber ¿Qué quieren con esa periodista de mierda? Le queda poca vida a esa puta.

—Precisamente, ustedes ya le arreglaron las uñas de las manos, yo vengo con otro "doctor" que le va a arreglar los pies a la damita demócrata, usted ya sabe las astillitas al rojo vivo se la (sic) enterraremos bajo las uñas de los pies de la niña— continuó hablando el primero que había hablado, señalando a un grandote con lentes ahumados y capote militar el que asintió una y otra vez— ¿Se sienten de aquí afuera los gritos de esa rata periodista? (...)

—Pero, hagámoslo ya, que esto urge, el coronel ha decidido tomar el Hexágono antes del tiempo fijado, nuestra conrainteligencia ha delatado que Leal ya está en acción, queremos dar el golpe definitivo, ustedes saben, so pretexto de "patria", nosotros, los golpistas queremos enriquecernos y para ustedes hay también un pedazo de la torta.

—Eso nos gusta, amigo— rió el centinela— nada mejor que la patria para hacerse rico, y ahora mejor aún, ya que el tesoro de la nación está llenito. (*Golpe a la democracia*, pág. 66).

Novela, tratado jurídico, caricatura: el mensaje de Cabrera Victorica pudo haber encontrado su concreción en cualquiera de estos formatos. Lo que es claro es que la necesidad de denunciar el horror militar 76/83 va más allá de cualquier intento de volver legible la novela. La permanente y gruesa polarización (el militar malo se llama Choma, y el bueno, Leal) que rige el argumento y la lógica representacional, quiebra el verosímil social que debería sostener la invención novelesca, y la literatura queda aislada como mero soporte formal: no existe situación alguna que posibilite un diálogo como el anterior, entre un centinela (el lugar más bajo del escalafón) y un militar de rango cumpliendo órdenes secretas. El absurdo no buscado: el ofrecimiento, por parte de un superior, de una porción del botín (el tesoro de la nación) a un soldadito cuya única función es cuadrarse y levantar la barrera.

En *El último día*, lo que ocurre es el juicio final en Rosario. La inmensa caravana humana desemboca en el Parque Independencia, donde los réprobos son dirigidos al Leprosario y los salvados a las aguas del Laguito. Aquí, al igual que en *Golpe a la democracia*, el desfile de personajes reales le sirve a Andrade para ejercer su propio juicio histórico: los militares, los curas ladrones, los políticos; y allí, desde el futuro último del tiempo humano, se monta un tribunal para juzgar la Historia. Sin embargo a pesar de su argumento irreal, gracias a la necesidad aleccionadora, denunciante y justiciera, los ladrillos que hacen al edificio del texto no están en su mayoría cocidos por los fuegos de lo maravilloso o lo fantástico (son sólo unos pocos para ambientar la Parusia) sino por los datos concretos de la realidad social contemporánea:

Me contó sobre sus jornadas de doce a dieciséis horas de trabajo; sus no respetados descansos —lo que le ocasionaron hasta más de un desmayo por agotamiento—; sus poquitos minutos para comer —lo que se reflejaban en denigrantes carreras recién terminada de almorzar para tomar a tiempo su puesto en la ultramoderna caja de pagos—; su última labor del día que consistía en lavar los baños —y eso que cuando pidieron empleadas era "imprescindible" el título secundario, buena presencia y demás por la "importancia" de la labor—; sus vejaciones morales al tener que desnudarse —literalmente— para mostrar que, como siempre, no había robado nada; sus tensiones nerviosas al límite de lo imaginable y de lo tolerable al ser sometida a un humillante sorteo para que el alcahuete local determine —en una forma tanto grotesca como obscena— qué ser humano se quedaría el mes entrante sin trabajo; sus legítimas barreras morales avasalladas al tener que implorar con el llanto la renovación por décima vez de su injusto contrato para poder continuar teniendo esa limosna que le tiraban y que además no cobraba toda en dinero efectivo sino que la obligaban a retirar parte en mercadería y a precio corriente; y como lógica consecuencia de todo esto, su rendición casi incondicional a ese (sic) diosa pagana tan despiadada como burlona que era la "ley de mercado laboral" (págs. 37, 38).

La "novela social" de *El último día* no es la Parusia, sino el desfile de ciudadanos que el protagonista quiere relatar para componer el retrato cultural-regional de la sociedad en que se mueve.

Son estas, en la mayoría de los casos, las características de la novela moral pedagógica: es caso o marginal despliegue en la resolución formal y fuerte voz aleccionadora que encuentra su materialización más conveniente en un tipo de narrador que, resguardado bajo el velo del sesgo literario, se desobliga de matizar opiniones y de exponer un análisis de informaciones duras y teóricas. Así, en el formato popular de recepción del habla literaria, desborda el campo formal novelando, no sucesos, sino una idea, que, presentada en los límites de un ensayo podría perder volumen de lectores. No es otra cosa lo que hizo Unamuno cuando en la novela *San Manuel Bueno, mártir* (1931) logró la realización ficcional, la encarnación, del problema teórico expuesto en el texto explicativo y reflexivo del libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

NOTAS PARA UNA NOVELA CÍNICA

"En el transcurso de la historia aparecen épocas especialmente dispuestas para el cinismo, épocas que en una terminología marxista serían las del decadente dominio de clases; épocas de una ideología reflexivamente construida, en las que las normas y los dogmas de la cultura, amortiguados autoirónicamente, empiezan a jugar con sus contradicciones internas".

Peter Sloterdijk, "El síndrome de Weimar. Modelos de conciencia de la modernidad alemana".

"El discurso de la crítica elabora una realidad extratextual que funciona como encadenamiento de metáforas: y si es posible que esto ocurra es porque se resuelve en el nivel de los temas, de las «historias», de los contenidos. El discurso de los temas produce el «tema» de la crítica: no sólo es su soporte sino también su historia".

Nicolás Rosa, "Viñas: las transformaciones de una crítica".

"...en la *Educación sentimental* se ha cumplido la revolución: lo que hasta Flaubert era acción, se hace ahora impresión". Marcel Proust, "A propósito del estilo de Flaubert".

Contar nada

Dentro del corpus de novelas elegido para este número de RIEL, fue apareciendo, al principio casi sin hacerse notar, una conciencia narradora, una presencia agazapada detrás del acto de la enunciación que sólo insinuaba sus perfiles, que se escondía bajo máscaras diferentes. Para tratar de aproximarse a ella sin prejuicios, habrá que definir que la voz que lleva adelante el relato no es la voz del autor sino la del narrador, ligada de manera indisoluble al tema del relato. Argumento, protagonista y voz narradora son categorías que dialogan fluidamente, y en cada una de ellas se recortan perfiles de las otras. La última, la voz, selecciona, dentro de las líneas argumentales, qué debe narrarse y cómo. Hay muchos modos de contar que tres personas están paradas inmóviles en una esquina. Mínimo, dos opciones: la primera: "tres personas están inmóviles en una esquina".

La segunda:

Durante unos segundos, se quedan los tres inmóviles –inmóviles, si se quiere, ¿no?, y si se dejan de lado, y cabe preguntarse por qué, la cohesión, si puede usarse la palabra de, como parece que les dicen, los átomos, la, si no se presenta objeciones, actividad celular o la así llamada circulación de la sangre, el pretendido trabajo muscular, las perturbaciones magnéticas del aire que los rodea, el flujo continuo de la luz, la deriva imperceptible de los continentes, la rotación y traslación, como les dicen, terrestres, la, a estar con los diarios, fuerza gravitatoria general, sin olvidar, si se toman en cuenta las últimas ocurrencias de las revistas especializadas, la expansión o, según se mire, la retracción del así llamado universo, en fin, inmóviles, si aceptamos, ya que estamos aquí para eso, la palabra, inaceptable desde luego por más vueltas que se den, ya que, pensándolo bien, lo inmóvil vendría a ser, más bien, un torbellino, una estampida fija, en su lugar; inmóviles, decíamos, entonces, ¿no?, o decía mejor, un servidor –en una palabra, o en dos más vale, para que quede claro: todo eso.¹

Aquí, no sólo la elección de la materia narrable se vuelve problemática sino también su posibilidad: en la aparente inmovilidad, instancia congelada que invita a la descripción, al recorrido minucioso de la mirada, el narrador encuentra un mundo en ebullición, a veces invisible. ¿Qué elegir de la totalidad insondable de lo real? ¿"El flujo continuo de la luz" o "la así llamada circulación de la sangre"? Y una vez realizada la elección: ¿es posible ponerla en práctica, hacerla evidente?, y en última instancia: ¿cómo volverla literatura? La conclusión que se ofrece en el ejemplo, centro neurálgico de la novelística saeriana, es lo irresoluble, lo inconciliable, el oxímoron final "una estampida fija".

Cada narración se articula a partir de elecciones que establecen jerarquías entre los elementos que la componen. Estas elecciones ofrecen una visión del mundo –y del relato– en la que se pueden leer los modos en que la voz narradora diferencia lo fundamental de lo intrascendente. En *Poética*, Tzvetan Todorov se refiere, antes de definir su idea de voz narrativa, a la categoría de *visión*: "los hechos que componen el universo ficticio nunca nos son presentados «en sí mismos» sino de acuerdo a cierta óptica, a partir de un cierto punto de vista. Este vocabulario visual es metafórico, o más bien sinecdótico (...) Dos visiones diferentes de un mismo hecho lo convierten en dos hechos distintos".²

Si ese vocabulario visual está condenado a trabajar desde el recorte debido a que la aprehensión de la visión total es imposible –salvo, en teoría, en "El Aleph"–, las elecciones de lo que puede contarse y de los modos en que se lo puede contar, evidenciarán una jerarquización de aquello que llamamos lo real y también de la novela y la literatura.

¹ Saer, J.J: *Glosa*, Seix Barral, Buenos Aires, 1986, pág. 175.

² Todorov, Tzvetan: *Poética*. Losada, Buenos Aires, 1975, págs. 51, 52.

Un primer acercamiento a la visión/voz del mundo que permiten recuperar las novelas locales, desnuda el desencanto por la materia y el escenario del relato. En Rosario, parece ser la idea general, no hay épica ni tragedia, es decir, no hay una búsqueda en los límites de la emoción sino un fluir en la intrascendencia, en la repetición. Dice César Aira, a propósito de Puig, que la actual es una época en la que para dotar de seriedad a la narración hay que sacarle elementos³, y esta idea puede comprobarse en muchas de las novelas analizadas. Algunas, quizás, vayan más allá: por momentos, puede observarse ya no una sustracción de elementos —que dentro del esquema de este número se ubicaría en la categoría de escritura administrativa (ver en este número “Administrativos y expansivos”)— sino un distanciamiento casi total de la voz narradora para con el tema o los personajes de su relato. Es un mismo movimiento con dos direcciones: la voz narradora toma distancia del tema o los personajes de su relato, al mismo tiempo que busca la cercanía o “complicidad” con el lector. Es un guiño hacia el afuera de la novela, que busca demostrar que quien narra es consciente de lo poco que hay adentro. Pero, antes, es una mirada que reconoce su propia estrategia narrativa; una visión doble que se detiene sobre lo manifiesto y sobre el simulacro de la literatura.

A partir de aquí podrá rastrearse la emergencia de una concepción cínica del mundo, la realización literaria de, retomando a Todorov, una visión, que se presenta como desilusionada, irónica, desconfiada, pragmática.

El comportamiento del público local con respecto a las novelas de Patricia Suárez (la escasa venta de su primera novela, editada en Rosario; la novela publicada por Clarín, agotada en las librerías del centro de la ciudad), permitiría afirmar que la literatura rosarina, como fenómeno local, no existe, o que se trata de una literatura no leída. A este dato se le puede sumar la sugestiva respuesta de Alan Pauls a la revista *Lote* (febrero de 2004), cuando, consultado acerca de la razón por la que eligió presentarse al premio Heralde y no al Clarín, respondió: “El Heralde me hizo sentir leído”.

La hipótesis es débil y difícil de comprobar, pero quizás permita esbozar un punto de partida en el delineamiento del marco social de un tipo de relato en el que nada pasa: el estado de cosas, y en especial, la situación del escritor dentro de la sociedad, tiene una relación estrecha con las elecciones temáticas, argumentales y narrativas. Rosario tiene productores de cultura pero sigue dependiendo de la bendición del gran mercado, y sus mecanismos y medios de producción y difusión son acotados. Si la literatura local no existe —no es ni un medio de vida para sus productores ni un artículo de consumo, ni tampoco un generador de cultura o imaginación para el gran público— tampoco existirá el relato de lo local. La inexistencia real pasa al campo ficcional a caballo de voces desencantadas que narran, desde el cinismo que instala el estado de cosas, relatos sobre la nada. O la nada como relato.

Una momia a la deriva. Fluctuaciones

Aguirre titula su novela *La deriva*, y Gavazza, en su *Amores eternos*, le cuenta las vendas a la ciudad-momia. Ambos sintetizan un imaginario desde sus extremos. En *La deriva* aparece lo que podría denominarse el empuje de lo novelesco en términos argumentales (una persecución, un crimen, una búsqueda), mientras que en *Amores eternos* la investigación se disuelve como las pastillas de menta en la boca del protagonista.

Desde sus diferencias, estas dos novelas desarrollan sus historias dentro de un mismo marco, el de una vida cotidiana repetitiva y el de una ciudad inmóvil. Rosario, en la mayoría de las novelas analizadas, es pequeña, y los personajes deambulan una y otra vez por los mismos lugares. Este recorte geográfico orienta el foco hacia el relato de la vivencia rutinaria, que puede ser alterada, sí, por la aparición de lo que Arlt llamó “el suceso extraordinario”; pero de lo que se trata aquí es de un hilo narrativo que se estira a partir de la costumbre, de la meseta, de la historia mínima. Así, en *La deriva*, los sueños y las posibilidades nacen muertos:

Sanata vació su vaso y continuó.

—Uno espera encontrar plata en la calle, o ganar la lotería, el prode, cualquier premio: encontrar algo que elimine todas las dificultades de la vida, sin ningún esfuerzo... Uno sueña que en la parada del colectivo está la mujer de su vida. Uno sueña que llega un productor y dice: “sí, sí, tenés tanta plata”. Uno sueña vivir de ciudad en ciudad, siempre de viaje...

—¿Y? —El Turquito parecía aburrirse.

—Obviamente esas cosas no pasan —dijo Sanata—. (pág. 62)

En la vida real y en Rosario, dice el protagonista con resignación, esas cosas no pasan. La ciu-

3 En “El sultán”, revista *Paradoxa*, N°6.

dad, al igual que en *DAF*, e incluso en *Aparte del principio de la realidad* (ver en este número "La huida, el viaje y el exilio como condiciones de posibilidad de la producción literaria en Rosario"), se presenta como una cárcel en la que no es posible el desarrollo o el movimiento. Y es también una ciudad que conoce el revés de los discursos oficiales:

En el interior del atestado trolebús se respiraba una mezcla de sudor y perfume barato (...) Pese a la calcomanía pegada en el respaldo del conductor —con la leyenda "ciudad limpia, ciudad sana, ciudad culta"—, el piso del coche estaba cubierto de papeles y restos de galletitas que dejaban caer los chicos, mientras se perseguían por el pasillo, esquivando los coscorrónes y manotazos de sus padres. A medida que subían, los pasajeros se desplazaban presurosos, impulsados por el brusco envión del trolebús al arrancar, hacia el fondo del coche, junto a la puerta de descenso, donde había un asiento vacío; luego, al advertir la capa de vómito que burbujeaba en el suelo, retrocedían con una mueca de asco. (*La deriva*, pág. 180).

La realidad desmiente el mensaje de la calcomanía, o por lo menos refleja que a nadie le interesa practicarlo. En el escenario de una ciudad sucia, enferma e inculta, se hace visible la distancia que existe entre los sueños de los personajes y la vida cotidiana. Personaje y voz narradora ofrecen una misma perspectiva acerca del lugar en el que transcurre la historia. Es una mirada agria que encuentra su raíz en el contraste entre las ilusiones y la idea de una vida mejor, y el suicio realismo de lo inmediato.

Otra variante de la visión/voz cínica aparece en *Aparte del principio de la realidad* (Suárez); aquí se evidencia en la excesiva distancia que la voz mantiene con su personaje central, Olga. A poco de comenzar la novela, se avisa:

El perro avanzaba, medio ahorcado en su cadena, con la expresión de cancerbero que a Olga se le antojaba salida del infierno para venir a amedrentarla a ella, justo a ella, temblando dentro de su pánico mientras se le diluían las fantasías de una vida nueva, naciente, y ella volvía a ser la que era, una miniatura, nadie, una nada, lo que ella, en el fondo, sentía que era. (*Aparte del principio de la realidad*, pág. 15).

La elección del personaje intrascendente se corresponde con la direccionalidad del argumento, que en esta novela se centra, no casualmente, en un fracaso, por lo que no será excesivo buscar las causas del problema en el bovarismo de su protagonista, Olga, quien antes de haber leído la novela de Flaubert, por intuición, se siente cercana a su heroína:

Tenía, por ejemplo, tenía tres *Madame Bovary*. La traducida por Augusto Díaz Carvajal, la de María Angélica Bosco, y la versión realizada por Consuelo Berges. Decía que le caía bien *Madame Bovary*, aún antes de haberla leído, y, quién sabe, puede que no, si no la confundiría con la *Madama Butterfly* de la ópera, la que consumía su pasión esperando el regreso de Pinkerton. (pág. 40).

Este empequeñecimiento de una protagonista ya pequeña, es también una emergencia cínica: tanto historia como personaje carecen de interés, por lo que la voz narradora no se detendrá en la interrogación del plano metafísico (que se presenta vacío) sino que transitará por la superficie de las cosas. La falta de densidad psicológica del personaje, su abulia, aparece en decisiones que no tienen mayor fundamento:

Mientras esperaba, sacó de su bolsillo un libro de poemas de Emily Dickinson. Leyó distraídamente, y mientras leía cambió de opinión. Fluctuaba. Se dijo que la forma perfecta no era la novela sino el poema. Volvió a parafrasear a Gustav Mahler, del que no sabía absolutamente nada, y se repitió "El poema es el mundo. Debe abarcarlo todo". Leía los poemas y fluctuaba, y si alguien le hubiera sugerido que fluctuaba, ella habría contestado que no conocía la palabra. (págs. 22, 23).

Voz y protagonista perfilan otra vez un doblez de desencanto y arbitrariedad: en el primer caso, la ironía final, en el segundo, la fluctuación en las elecciones del personaje, que no responden a convencimientos sino a caprichos. Una característica del imaginario posmoderno radica en que los posicionamientos no tienen una justificación ideológica o ética, y las elecciones se sostienen desde la arbitrariedad; de aquí se desprende que la vitalidad del personaje literario de la posmodernidad cínica está en su oscilación. Como explica Eagleton, lo que aparece es una noción simultánea de libertad y determinación:

Por un lado, el sesgo culturalista del posmodernismo puede llevar a un enérgico determinismo: estamos ineluctablemente definidos por el poder, el deseo, las convenciones o comunidades interpretativas dentro de comportamientos y creencias particulares. No se pueden evitar sus degradantes implicancias con la excusa de la sobredeterminación, pues los sistemas que nos componen

son, después de todo, múltiples y conflictivos más que monolíticos, otorgando así al sujeto una falta de identidad fija que puede llegar a confundirse con la libertad (...) Sin embargo, si el sujeto posmoderno está determinado es también extrañamente de flotación libre, contingente, aleatorio, y una especie de versión caricaturesca de la libertad negativa del yo liberal.⁴

Nivelación, contar nada otra vez

La mirada del cinismo antiguo es fresca, moral y directa: Diógenes (413-323 a.C.), filósofo nacido en Sínope, que vivió la mayor parte de su vida en los pórticos de los templos de Atenas y Corinto, fue el propulsor de un cinismo físico en el que la insolencia y la provocación moral eran no sólo un grito hacia el mundo, sino también un aislamiento de ese mismo mundo. Diógenes miró de lejos la consolidación de una sociedad, a su juicio, hipócrita. La leyenda de que tomó como vivienda un tonel confirmaría su negativa a ser parte de un ordenamiento que consideraba una farsa.

El cinismo moderno, por el contrario, se estabiliza como esquema discursivo a partir del pragmatismo, y así evidencia, a priori, dos transformaciones: la insolencia se vuelve aceptación amarga y la rebeldía deja lugar a la oscilación moral. Desinterés, desencanto, descreimiento: "des" es un prefijo que invierte el significado de la palabra original, y que puede significar también carencia o privación. En la novela cínica, la esperanza y la sorpresa parecen estar abolidas ya que la ironía contemporánea, ese chispazo de rebeldía que nace reconociendo su pertenencia al sistema y por lo tanto su propia inutilidad, es inactiva. Declara, no actúa, y lo agríndice de su lenguaje proviene del reconocimiento de sus propias miserias y debilidades. Se trata de la conciencia como condena, o en palabras de Sloterdijk, de la "falsa conciencia ilustrada".⁵

En el final del túnel, el cínico moderno comprende, abrazando su lucidez desilusionada, que su vida, y de ahí el mundo, es un largo camino hacia la nada, hacia el fundido a negro; nihilista, es una máquina de homogeneizar, vacía e iguala significados y finaliza su operación de forma ambigua: sonríe, pero amargamente. Apolítico, o tal vez políticamente incorrecto desde su pura inactividad declamatoria, el cínico "nivelador" aparece como la gran tipología de la posmodernidad, definiendo un personaje a-ideológico (por desinterés o desencanto) que rinde homenaje al vacío. Como ese homenaje parte de un significado previo, el proceso de vaciamiento o nivelación siempre estará comenzando en la sentencia del círculo vicioso, como esos perros que se marean tratando de morderse la cola.

La vitalidad del personaje cínico, se dijo más arriba, depende de sus propias debilidades, y su acto enunciativo está dirigido, primero, hacia sí mismo. Según Benjamin, Baudelaire dio con la "constelación especial en la que también en el hombre se unen grandeza e indolencia (...) Él la descifró y la llamó «lo moderno»".⁶ La posible alternancia entre grandeza e indolencia habla de un sujeto reversible pero habla también de extremos, de pulsiones llevadas hasta la exasperación. Pasando del sujeto moderno al posmoderno, lo reversible es ahora vacío, un recipiente efímero y de márgenes difusos que se llenará de significado en la especificidad de la coyuntura, para luego volver a vaciarse:

...ante las divagaciones de esta calavera de bigotitos afilados, los tres que un rato antes desembarcaran con un surubí desmayado a patadas, que iba cocinándose por entonces junto a los restos de un seco *amarillito*, lo único que consiguieron fue sentir un poco de diluida y deprimente piedad y ella también después se consumió. (*Las carnes se asan al aire libre*, pág.72).

La novela de Taborda se construye desde una perspectiva de muerte cómica, desde un nihilismo humorístico: el pescador trotskista que encuentran los protagonistas es "una calavera", el surubí que van a comer fue "desmayado a patadas" y el paisaje se compone de "tenebrosos ceibos en flor, lanchitas de paseo para que se ahoguen jubilados..." (pág. 65). Momentos antes de que la voz narradora tilde al trotskista recién asesinado de "bolsa de papas", los personajes, que no tienen nombres sino que son "uno", "el pelado" y "el tercero", ya están en otra cosa:

Immune al muerto que ya estaría navegando sin hambre ni sed, (el tercero) comenzó a mirar con mayor detenimiento a los juncales que a cinco metros se alzaban como una barrera verde y cimbreante, al curso de agua que seguía hacia abajo, entre cañas, y descubrió una actividad, una ebullición de vida, como se dice, que había pasado por alto: una nube de mosquitos cerca de la canoa, el paso eléctrico de un picaflor, un dueto de cotorras saltando sobre un montículo de tierra barrosa. (pág. 88).

4 Eagleton, Terry: *Ideología*, Paidós, Buenos Aires, 1997, pág. 136.

5 Sloterdijk, Peter: *Crítica de la razón cínica*. Siruela, Madrid, 2003, pág. 762.

6 Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1999, pág. 114.

El asesinato no trae mayores consecuencias en las actitudes de los personajes, y la voz narradora también se aleja del suceso: no hay condena ni glorificación sino indiferencia. La anulación de los límites morales (qué está bien y qué está mal) implica nivelación. El párrafo arriba citado lo dice: para “el tercero”, el asesinato fue lo que le hizo “pasar por alto” una nube de mosquitos. La voz narradora de la novela de Taborda tantea las posibilidades de la indeterminación y nivela los sucesos de su propio relato (ver en este número, “Una mirada sin ojos, o mirar hasta que se pueda: el objetivismo rosarino”), y es ésta, más que la morosidad en la descripción, la línea Saer que Taborda profundiza. Así comienza *Glosa*:

Es, si se quiere, octubre, octubre o noviembre, del sesenta o del sesenta y uno, octubre tal vez, el catorce o el dieciséis, o el veintidós o el veintitrés tal vez, el veintitrés de octubre de mil novecientos sesenta y uno pongamos -qué más da. (op. cit, pág. 13).

Lo que aparece aquí es el relato de la reconstrucción de otro relato, y la desconfianza en la capacidad para cumplir el objetivo. Se buscan precisiones ociosas (“qué más da”) al mismo tiempo que opera el convencimiento de la imposibilidad de narrar. La historia a contarse, a pesar del detalle y la minuciosidad en la descripción, parece no tener demasiado espesor o relevancia. Puede ser aquí o allá, o como en *Las carnes...*, en “...el cauce del río o riacho o arroyo o como corresponda ser definido este nuevo curso de agua...” (pág. 62). La mirada que narra, si bien se cierne sobre el detalle, no deja de remarcar la futilidad de todos los elementos que componen su relato: nivela.

Un poco de diente por diente. El perro

Ya se dijo que *Calle de las Escuelas N°13* ofrece un tratamiento distinto al tema de la dictadura 1976/83 (ver *Punto de Vista* N°74). Allí donde la mayoría de los relatos que abordan los años de la represión (ver en este módulo, “Del Proceso...”) lo hacen desde el tono que propone la dáda tragedia/épica, Prieto escribe una novela en clave irónica acerca de un grupo de personas que decide asesinar a Parrillita, torturador literato. Si se incluye en el análisis una nota del mismo autor publicada en el número 127 de la revista *Página 30*, el artículo podría ser leído como el prólogo de *Calle de las Escuelas N°13*. Para Prieto, “buena parte de la historia de la violencia política de los años '70 debe ser narrada no como se la narró hasta aquí -esto es, en clave trágica- sino como la entrevistó Cortázar: como una sucesión desopilante de gags, siguiendo un paso de comedia”⁷.

La referencia es a *El libro de Manuel*, la novela en la que Cortázar le hace decir a uno de sus personajes: “...él y tantos más quieren una revolución para alcanzar algo que después no serán capaces de consolidar, ni siquiera de definir”⁸. Los integrantes de La Joda, el grupo “extremista” que opera en París, no estarán a la altura de la Historia, por lo que el tono elegido para el relato ya no será el de una tragedia de horror generacional sino el de una comedia. Pero siniestra.

En conexión con esta idea, Prieto, en una entrevista publicada en *poesia.com*, afirma que el relato de la dictadura como cantera de la tragedia quedó clausurado con el *Nunca más*, porque no se puede crear un horror ficticio que supere al real; de ahí que si se quiere narrar la dictadura haya que pensar nuevas variantes. Desacralizar, como Cortázar, en todas direcciones.

Los protagonistas de *Calle de las...* no pertenecen a la generación masacrada entre 1976 y 1983. En esta novela, la dictadura terminó hace rato y a Parrillita tienen que buscarlo en los lugares que frecuenta en sus ratos ociosos, que son todos. El proyecto del crimen, si bien se desarrolla, choca contra las propias limitaciones de sus perfectamente inexpertos ejecutores. La precariedad y la impericia pueden derivar en un proyecto inconcluso, y quizás haya que buscar allí, y no en un juego literario, la razón por la que la novela de Prieto tiene un final abierto.

Calle de las Escuelas N°13 puede leerse como una provocación políticamente incorrecta, como la exploración de modos y tonos nuevos, como una crítica político-literaria. El pulso lo lleva la comedia, la sátira moderada. La sonrisa cínica que recorre las 137 páginas nace de una elección argumental, por lo que impregna todo a su paso. Apenas comenzada la novela, la voz narradora se pregunta dónde estará el origen de la desgracia nacional, y se responde con sarcasmo:

...en el '73, cuando Lanusse le deja la panadería a Cámpora, el dependiente de Perón, los muchachos peronistas gritan enfervorizados que «a la hija de Lanusse se la coje un montonero»: ya en ese cantito hiriente y vulgar se encontraba la base sobre la que se edificó el futuro: ¿podría ser revolucionario un movimiento que pensaba que a una mujer, a cualquier mujer, alguien se la cojía,

⁷ “Montoneros, una comedia”, en *Página 30*, febrero 2001, pág. 37

⁸ Cortázar, Julio: *El libro de Manuel*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, pág. 233

independientemente de sus deseos?... (pág.16).

En cuanto a la realización del proyecto de asesinar a Parrillita, los personajes toman nota de sus propias incapacidades: todo es muy inestable y la operación siempre peligra. No hay gesta, no hay héroes; hay errores, improvisación y algo de estupidez, lo mismo que en la comedia tarda y siniestra del grupo protagónico de *Las carnes se asan al aire libre*.

En las características de la víctima, la novela cínica de Prieto encuentra su razón de ser. Un represor atormentado por los recuerdos hubiera sido muy fácil de matar, él lo habría permitido. Parrillita no sólo no tiene ganas de morir sino que disfruta de la buena vida y no se arrepiente de nada, y eso lo vuelve aún más terrible y afilado. Violeta, David, Ariel y el narrador, saben que van detrás de alguien que corre con ventaja en el juego del crimen, pues ya no le quedan límites morales por atravesar. Dice el torturador al caer en la trampa del partido de billar:

Jugaban (...) con tanta pasión y arrebato, que más que juntos, parecían estar separados (pág. 94).

Y dice, mucho antes, el narrador:

El perro, decía David, tiene que ser un perro verdadero, uno de los que se acuerda de cada cosa que hizo, y de los que no se arrepiente de ninguna, uno que va a un bar, se toma una ginebra mientras espera mesa para jugar al pool, y en su aburrimiento de desocupado, se satisface recordando, por ejemplo, el suplicio en la cara de un hombre cuando lo ataban a la parrilla, la cara violeta de una mujer cuando le arrancaban las uñas. (págs. 47, 48).

Y así aparece Parrillita:

...tomaba agua mineral sin gas, y parecía estar siempre jactándose de algo... (pág. 66).

El cinismo de la víctima de *Calle de las...* no tiene raíces filosóficas sino criminales. La jactancia gestual traduce una moral negra, nula, que reconoce sus propias atrocidades y las vuelve el objeto horroroso de su ensoñación. Ya no es la risa expansiva y positiva de Diógenes: el torturador dandy, el monstruo jovial, oculta su fango de sangre en una carcajada muda que se esconde, a su vez, detrás de ademanes corteses.

EL RELATO DEL TRABAJO

Peripencias laborales y tramas novelescas en las novelas de Suárez, Motto, López de Tejada y Barquero

El relato del trabajo puede encontrarse en la mayoría de las novelas rosarinas. Preferimos abordarlo en tanto relato porque de esta manera lo que sería un tópico a relevar se instituye dentro de la trama argumental. Se pasa así del relevamiento de un tema al análisis de un argumento, y el mero aparecer de un elemento se inscribe dentro de su evolución en la novela. El trabajo sería, pensándolo así, uno de los relatos fundamentales que cuentan las novelas incluidas en este número, escritas en su mayoría entre la década del noventa y nuestros días. Desde ya, el dato no es casual. La década menemista generó sujetos sociales escindidos entre las maravillas de un primer mundo ofertado a todo momento y la embestida a los asideros básicos de la clase media. Nuevas leyes de regulación laboral, privatizaciones, despidos, desocupación, reestructuraciones económicas e inserción asimétrica en eso que se ha dado en llamar el mercado global. En síntesis, una tendencia marcadamente neoliberal de la cual las novelas dan cuenta.

El fenómeno supera, claro está, las fronteras de Rosario. La dualidad centro-periferia parece desvanecerse en el impacto de las variables del sistema. Dentro de esta generalidad del fenómeno, sin embargo, Rosario se presenta como uno de los centros urbanos en donde más impactaron las políticas de globalización neoliberal. Al cierre de fábricas se le suma la clausura de los ferrocarriles. Los índices de desocupación alcanzan a casi un tercio de la población. Un nuevo rubro empieza a ocupar el espacio vacante de la escuálida demanda laboral: Se busca vendedor/a.

La producción industrial ya no extiende su área de control sobre otras formas económicas y fenómenos sociales. Un síntoma de este cambio aparece en los cambios cuantitativos en el ámbito del empleo. Mientras los procesos de modernización se vieron reflejados en la migración de la mano de obra, de la agricultura y minería (sector primario) a la industria (sector secundario), los procesos de posmodernización o informatización se reflejan en una migración del empleo en el sector de la industria al del sector servicios (terciario).

Las oportunidades laborales de Olga, protagonista de la primera novela de Suárez, si bien presentan un listado un tanto numeroso y optimista dentro del anquilosado mercado laboral, hablan de esta terciarización del trabajo. La faena posmoderna es servir:

Si no conciliaba el sueño, se levantaba y contestaba los avisos. Sin escrúpulos. Tuvo entrevistas, también. Una zapatería, una juguetería, administrativa en un banco, en el zoológico, en un club nocturno. Almacén, kiosco, lavandería, suscriptora a revistas, a servicios fúnebres. Asistente de dentista, de un mago, de un veterinario. (*Aparte del principio de la realidad*, pág. 115).

El listado es, asimismo, un tanto irónico. Intenta mostrar el abanico de espacios que puede cubrir una misma persona. La desmesura de la enumeración se aminora, empero, si pensamos que semejante catálogo de labores no apunta más que a un área de eso que se llama el mercado de trabajo: los servicios. El cinismo de Suárez permanece intacto: Olga podía hacer de todo, por ende, Olga no hacía nada.

La literatura, expresión subjetiva de una época, deja traslucir, intencionalmente o no, estas cuestiones. Los personajes de novela, en tanto ficcionalizaciones de un sujeto social determinado, están entretejidos con relatos que encuentran profunda relación con el mundo circundante. Si bien es sabido que nuestro enfoque intenta lograr cierta especificidad respecto del objeto, es decir, analizar literatura en tanto un discurso particular, en este módulo, la especificidad del discurso literario se estudiará a partir de determinados conjuntos sociales de los que la literatura da cuenta. En el relato del trabajo que encarnan los personajes, según venimos diciendo, hay profundas construcciones literarias que entablan una relación significativa con la realidad social.

El despido como liberación

El despido, uno de los fantasmas mejor alimentados de la década del noventa, no supone en todos los casos una connotación puramente negativa. En la novela de Walter Motto leemos:

Juan se quedó sin empleo.
El hombre acusó el impacto, pero como dice el dicho, no hay mal que por bien no venga. Enterado de la noticia fue un día a la oficina y repartió dos bonitas piñas que más tarde dibujaría y tendría colgada en la pared del baño por algunos meses (...)
Ese día, a la salida de la oficina, Juan no insultó, ese día puteó como un perro, pero al rato se empezó a sentir bien. (*Juan y la loca por la milonga*, pág. 60).

A su vez, Patricia Suárez inicia *Aparte del principio de la realidad* con estos párrafos:

Cuando Olga perdió el trabajo, le pareció que se abría ante ella, la posibilidad de enmendar su vida, la vieja, la que había sido hasta ese día, para empezar una nueva. En sí, le pareció que volvería a nacer. Que el despido era una liberación. Que todo lo que ella fue, el empleo, su puesto de cajera sentada enfrente de las pilas de bizcochuelo Betty Crockers, formaba parte del pasado. (pág. 13).

El despido puede ser, redondamente, una liberación. Desde Marx en adelante, se sabe que el trabajo —ese rasgo que distingue al hombre del animal— no orienta sus bienes (producciones, potencialidades, recursos y ganancias) hacia el mismo trabajador, sino que éstas se concentran en unos pocos. Dentro del actual orden de cosas, dirá Michael Hardt:

Ya que la producción de servicios no deriva en la producción de bienes materiales y duraderos, podríamos denominar este tipo de trabajo "trabajo inmaterial", es decir, trabajo que produce bienes no materiales como servicios, conocimientos o comunicaciones (...) Lo que el trabajo afectivo produce son redes sociales, manifestaciones de la comunidad, biopoder.²

El hecho de ser despedido del trabajo —Juan de su empleo público y Olga del supermercado— produce modificaciones radicales en los personajes. La sensación de alivio y liberación es la de haberse desprendido de esas redes de poder que genera el empleo, haberse desembarazado de relaciones no gratas, abriendo la posibilidad de entablar otros lazos sociales. El tiempo, incluso, cobra otra dimensión. Desde que el despido irrumpe en las novelas, el personaje de Motto acumula casi mil páginas de sofisticados dibujos, y Olga se propone ser escritora, llegando, incluso, a cambiar su nombre, trastocando su identidad por la de Victoria (Ver en este número "La huida, el viaje y el exilio como condiciones de posibilidad e la producción literaria en Rosario"). Para ellos, perder el empleo es también ganar. ¿Ganar qué? Un resto, un tiempo, una posibilidad no prevista, más allá del éxito o fracaso de esas búsquedas, las cuales son, en definitiva, las que humanizan las diligencias de los personajes.

El despido como tormento

Para los personajes de *La culpa del corrector* de Manuel López de Tejada, en cambio, la pérdida del trabajo supone la ruina. La novela se centra en la vida laboral de un puñado de empleados del diario *El Decano*, cuyos puestos laborales se ven amenazados por la gestión de una consultora española³ que levanta alto y al viento el banderín de la eficiencia traído del primer mundo. La novela, asimismo, se desarrolla dentro de la lógica del género fantástico, razón por la cual las cuestiones laborales se ven mediatizadas por metamorfosis no explicadas, delirios místicos, paranoias extravagantes. La mayoría de los personajes son correctores. Ángel Martini hace de su tarea una obsesión cotidiana, hasta el punto de corregir la palabra *sanagorias* de la pizarra de una verdulería. Dice:

—El jefe Robles cree que si la sección muestra un alto nivel de eficiencia, no habrá despidos.
—Eso es ingenuo. La tecnología no contempla a los boys scouts. (*La culpa del corrector*, pág. 35).

Siempre listo para corregir, tinta roja en mano presta a reponer —incluso en el borde del delirio— las letras que faltan en el diario que protege del frío a un borracho en el medio de la vereda⁴ el pobre Martini no encuentra ni una pizca de reconocimiento. Pero no se rinde. En una cena con sus colegas del diario, leemos:

—Queremos prolongar el vértigo para que nuestra suerte se resuelva —dijo Irene en el bar—. Pero esto es una ilusión. Para el diario somos insignificantes (...)
Irene concibió la perturbación de Angelito como una consecuencia de los años de estar sujeto a una labor obsesiva e ingrata. Y añadió: —El corrector vive en un anonimato del que sólo sale para ser reprendido, nunca gratificado. Porque así como las virtudes de una prosa son exclusivas de

2 Hardt, Michael: *Trabajo afectivo*. Edición digital: http://aleph-arts.org/io_lavoro/index.html 04-1999.

3 Aportamos un dato: el capital español aparece en esta novela de López de Tejada, como asimismo en *Juan y la loca por la milonga*, en la cual el protagonista crea sus dibujos para vendérselos a una especie de mecenas español, y, por último, Juan José Bereciartúa narra en su novela *Ay derechos* las siniestras operaciones de la Empresa de Energía española que suplanta a la vieja Empresa Provincial de la Energía.

4 Cabe citar este episodio: "Pero cuando llegó al bollo de papeles que ocultaba la cabeza, descubrió la más vergonzosa de las máculas. A continuación del título, que celebraba la reunión cumbre entre el Papa y el jefe de la Iglesia Ortodoxa, había un comentario escandaloso por la omisión de una letra. Decía: Los sumos pontífices destacaron que tenían varios *putos* en común." (*La culpa del corrector*, pág. 75).

sus autores, las lacras corren por nuestra cuenta.

—Es cierto —contestó Ángel y perdió el número de la masticación—. Muy pocos aceptan los yerros del que se supone debe enmendarlos (...)

—Si nos despiden, Ángel, fijate qué bien va a pagar *El Decano* tu celo profesional.

—Es que a mí no me importa ese tipo de retribución —insistió Martini—. Yo asumo mi tarea de un modo... religioso (...) Pensó que minimizar el oficio era como darle la razón a las consultoras y empezó a hablar de los tiempos en que los correctores eran verdaderas autoridades. (págs. 49, 50, 51).

Otros tiempos. En el ahora que relata la novela, la política neoliberal ha dejado lo poco que quedaba del hombre moderno reducido a parámetros de rendimiento. La inminente amenaza de los correctores automáticos acecha la integridad —ya denigrada— del corrector, del cual Ángel Martini es personaje emblemático. El hecho de que tome su trabajo como una religión, o permanezca en el diario incluso a la noche, o sueñe con filas de acentos faltantes que lo acechan; en resumen, que Martini haga de su trabajo su vida, no supone reconocimiento alguno. La amenaza de un despido acarrea consigo la inefable intuición de saberse un hombre insignificante:

En aquella instancia, su cometido era repartir los espejos rutilantes de la modernidad, de la supereficiencia, cuyos reflejos de un futuro próspero no incluían a los correctores. Una minucia, una bagatela, con relación a los resultados. No obstante, si correspondía atenerse a la política de *cara de perro* aplicada ahora, se deducía que nosotros seríamos el primer bocado de una cruenta reducción del personal. (pág. 82).

Todo trabajo implica que el ser humano destina determinada potencia hacia ciertos fines. De esto se deduce un sujeto que se reconoce en tanto ser de posibilidad, capaz de ejercer una transformación del mundo circundante. En *La culpa del corrector*, la inminencia de un despido invierte fatalmente esta certeza. La realidad imperante —o sea, la inseguridad de sus puestos de trabajo— hunde a los personajes en un vacío que los transforma. Y si bien la pérdida o la búsqueda de trabajo opera un cambio sobre los personajes en las otras novelas, es en *La culpa...* donde este rasgo asume la monstruosidad de la metamorfosis. En medio de las pericias de la consultora, primero Ortigala se transforma en Anselmo Res, luego los correctores pasan de ser sumisos trabajadores de su sección a amotinarse frente a la policía, Ángel Martini muere, convirtiéndose en una entidad de consistencia gelatinosa, y por último Ortigala termina sus días internado en un hospital psiquiátrico⁵. Definitivamente, la caída de sus puestos de trabajo altera su identidad:

—Nos estamos cayendo del diario. Nos están empujando de las páginas, de las letras. Los errores somos nosotros. Alguien determinó que así fuera. (*La culpa...*, pág. 85).

Las últimas palabras de Ángel Martini antes de morir son repetidas por Irene: *El corrector fue borrado*. Caen puestos de trabajo, caen sujetos. El problema de la pérdida del trabajo no implica en *La culpa del corrector* relato alguno sobre problemas de índole económica, sino que su narración se centra en las intrincadas cuestiones psicológicas que resultan de la relación del sujeto con su trabajo.

El relato del intersticio

En cambio, en *La ley de la memoria* de Jorge Barquero, la ausencia de trabajo implica una búsqueda que encuentra su agobio en los apuros económicos y su razón de ser en el intersticio, el cambio y la mutación súbita de los proyectos laborales del personaje. El problema es, ahora sí, sobrevivir económicamente.

La vida —como suele decirse un digno perdedor— nos había tratado algo mal. Con Anyi bordeábamos los treinta y cinco años y todas las empresas acometidas desde el inicio de nuestro matrimonio ostentaban un denominador común: el estropicio y la ruina económica. Eso sucedió así hasta el día en que, fundidos pero con un resto de ánimo, le habíamos puesto todas las ganas a esa fábrica de pelotas de cuero. (*La ley de la memoria*, pág. 19).

Ésta es una de las experiencias iniciales que narra la novela. Después de buscar denodadamente con dos empleados *tan incapacitados pero entusiastas y hambrientos* como el protagonista, llegan a la hechura de una pelota perfectamente redonda. Cuando la ofrece en una casa de deportes, *rechazan el producto* porque su precio no puede competir con el de los balones importados. Entonces, aparece un redondo dato histórico:

⁵ La novela de Walter Motto también termina con la internación de Juan en un hospicio psiquiátrico. Las variables argumentales se desarrollan, claro está, con distintos elementos, pero es notable pensar que en dos de las novelas abordadas, las historias concluyen en un espacio de exclusión social por excelencia, el afuera de cualquier atisbo de vida pública y ciudadana: el margen insondable de la locura.

De tan ocupado en las tareas de la fábrica y en el aerobismo bancario de los mediodías, me había perdido la noticia: Martínez de Hoz, nuestro ministro de economía, liberó la importación. (pág. 23).

La ruina es descripta con minucia. Las deudas ya empiezan a poner en vilo al protagonista, y comienza a rondar un fantasma que sigue durante toda la novela: la cárcel. *La ley de la memoria* traza un arco en la historia argentina que empieza a fines de los setenta, en medio del llamado Proceso de Reorganización Nacional, y termina en 1998, en plena decadencia menemista. Si rastreamos la cuestión económica se verá, más implícita que explícitamente, una triste continuidad más allá de la ruptura operada sobre la cuestión política y social que sobrevino con la apertura democrática de 1983. Ejemplar es en este sentido la presencia central de Domingo Felipe Cavallo —uno de los representantes del poder económico transnacional— en la escena política de los noventa.

En medio de este período histórico, el protagonista no transita los caminos previsibles de la peripécia laboral. Si hay algo que define su relación con el complejo mundo del trabajo, es el hecho de ubicarse siempre en un intersticio, un margen no previsto, un afuera meditado y elegido, un borde ínfimo desde donde puede pasar de la ruina a la abundancia. *Los planes, los planes anhelantes* son tejidos en una grieta precisa del sistema. Por un costado, asoma la riqueza. Por el otro, acecha la bancarrota, y desde allí quedan pocos pasos a la cárcel:

Y ahí está uno entonces queriendo cambiar: cegado, sesgado, espantado por un espanto oscuro, sin saber de quién se escapa, intuyendo sí, de qué escapar pero no hacia adonde. Para caer, finalmente, en uno u otro lugar, lo mismo da; un lugar en el cual la sociedad casta o la mediática y gracias al imperio de la papirocracia de agentes con fondos reservados te rotulará y tus acciones de toda una vida licuarán porque ellas son sólo una: el sitio donde has caído. Y allí, en esa instancia física, queda uno fijado y eternizado, dueño de una absurda credencial que lo habilitará para ser un mal gobernador o un delincuente ejemplar o un tarado sentimental que sale a pelear con otra visión de las cosas, sin armas, sin la doble, de frente, pero con todo y contra todo para *trepar, respirar, ser, absolutamente ser*. (*La ley...*, pág. 30, el subrayado es nuestro).

La vida que oferta el sistema es llana y pasiva, es un lugar despojado de movimiento y fatalmente previsible. El personaje de *La ley de la memoria* reconoce una diferencia, otra visión. Quizás la palabra “buscavidas” pueda ceñir algo de su proceder. Porque nunca aparece la búsqueda de un trabajo, en el sentido convencional del término, sino la indagación de determinado modo de vida. El sitio pasivo y además ingrato que nos es otorgado suscita en la novela un envión que empuja hacia otro espacio: la exploración de un bienestar tejido por el propio sujeto, y a partir de su aventurada humanidad: *trepar, respirar, ser, absolutamente ser*. Nada es predecible entonces, todo cuelga de un delgado hilo. Un cheque en blanco puede saldarse con un par de maniobras atinadas, el techo puede pasar de ser un galpón arruinado a un piso en pleno centro.

De hecho, *La ley de la memoria* ubica el trabajo en otro sentido: no lo piensa en tanto oferta laboral signada por determinada organización estructural sino como forma de supervivencia personal y afectiva. En la novela, hay una voz que trama y maneja sutiles peripecias en el delgado y fortuito espacio del intersticio: pequeña fisura desde donde un sujeto se inventa y renace.

Si esa grieta es uno de los elementos fundamentales que constituyen el relato del trabajo en la novela de Barquero, se puede pensar en los distintos puntos de fuga que dispara cada argumento en cada una de las novelas. En la obra de Patricia Suárez, el cinismo y la marcada pasividad de un personaje inerte y ocioso narran el trabajo desde un foco superficial y decorativo. En la de Walter Motto, la relación de Juan con Mariana, su pareja y tormento, hace que la historia de las cuestiones laborales se vea afectada por la peripecia amorosa. En el caso de Manuel López de Tejada, un elemento formal ordena la novela: es el género fantástico el que le imprime una tónica particular y desmesurada al relato del trabajo.

En definitiva, no hay un relato en estado puro. Todos se traman desde la multiplicidad del fenómeno social para confluir en un punto determinado de la historia. Lo cierto dentro de esta indeterminación es que el relato del trabajo dice mucho de un sujeto inscripto en determinadas circunstancias históricas, y nos permite pensar hasta qué punto y de qué manera un determinado modo de relación constitutivo del ser humano puede ser escrito y novelado.

El narrador laborioso

En *Ay derechos*, la novela social pareciera desplegarse en toda su potencialidad. Aquí, el relato del trabajo es escenificado y expuesto en un plan narrativo ambicioso. La vida cotidiana en la ciudad se escribe a partir de una voz que pretende ocupar todos los sitios posibles, irradiando en la prosecución de su relato múltiples puntos de vista. El narrador no sólo quiere saber, sino que

quiere exponer su falla. Decir todo de un estado social determinado, incluso el desconocimiento es la empresa acometida por Bereciartúa.

La historia gira en torno a una mujer en problemas. Mónica, la protagonista, teje sus días entre obligaciones y apremios económicos, sin un trabajo fijo, sino que vende cosméticos a domicilio. Dos hombres paradigmáticos se cruzan en su vida. El primero, Ferrara, un ex empleado del ferrocarril que ahora hace arreglos de electricidad. El segundo, Roberto, que ha conservado su trabajo en una Empresa de Energía, ya privatizada (Bereciartúa parece adelantarse a uno de los fantasmás provinciales, esto es, la privatización de uno de los pocos bastiones estatales que queda en pie: la E.P.E.). Después de una larga resistencia a la privatización, sólo ha conseguido mantener su empleo, labor que le insume el seguimiento de cursos dictados los sábados a la mañana. Los españoles, nuevos dueños, adoctrinan a los empleados respecto de las nuevas políticas empresariales.

La vida laboral de cada uno de los personajes es inestable, dispersa, insegura, insolvente. Las cotidianidades narradas llevan la marca de esa dolorosa indefinición, sitio desamparado y hostil que habita el hombre contemporáneo. La forma de la novela da cuenta de esta disgregación y es la carencia. Fragmentado, caótico, casi esquizofrénico, el narrador de *Ay derechos* está impulsado por el afán de decir esa totalidad resquebrajada:

Pero esta mañana, mínima mañana de septiembre, en que se había levantado como una brasa a rojo blanco, no pudo más y hasta hubiera sido capaz de dar la vuelta y tocarle el timbre, hasta cuando te vas a hacer el enojado ni siquiera saludás quién te creés que sos, Central ya perdió de já de llorar al lado de la radio, yo te voy a dar más que Central. (*Ay derechos*, pág. 11).

Los cambios entre la tercera persona de un narrador omnisciente y la súbita presencia, apenas mediada por un signo de puntuación, de la primera persona del personaje marcan el recorrido narrativo de la novela entera. Estar en todos lados y ser todas las voces, parece ser el plan de *Ay derechos*. Incluso el lector queda incluido en la trama novelesca:

—Le voy a decir lo más importante de todo esto, lo único que quiero es que usted sepa Mónica, sabe una cosa, yo el trabajo se lo iba a hacer igual aunque usted no tenga la plata —¿le creemos a Ferrara?—, mañana mismo se lo hago, por lo menos se lo empiezo, mañana mismo usted está conectada con la calle y no tiene más problemas con ese llamador que no escucha. *Quitemos la filosa pregunta que formulamos unos renglones más arriba*. En algunos ratos libres de los días que siguieron... (pág. 29, el subrayado es nuestro).

Una primera persona del plural quiere que la historia se escriba en conjunto. El narrador ejerce cierta complicidad con el lector, y entonces ahí cae su carácter omnisciente, o por lo menos lo deja en suspenso, ejerciendo una intervención explícita y sugestiva sobre el momento de lectura. Situado en punto preciso del universo novelesco, un punto en clara intersección con eso que podemos llamar la referencia o la realidad, el narrador quiere irradiar, desde ese espacio plural que se construye, todo el campo simbólico del conjunto social.

Incluso, hay dos personajes dentro de la novela que no hacen más que corroborar la idea de que *Ay derechos* está escrita en torno a un afán exasperado de dar con lo real:

Un pintor podría estar sentado en la vereda de en frente (...) habría sentido una gran frustración por lo que ha de ocurrir en esa puerta que él pretende plasmar en su lámina, a menos de haber sido capaz de pintar una acuarela con movimiento... (pág. 35).

A menudo se alude, en medio de la historia central, al pintor que quiere retratar la puerta de entrada a la casa de Mónica. Una incrustación extraña en el paisaje de la novela, que en el capítulo 11 se continúa en otra figura:

Hace un siglo que el escritor se ha sentado a esta mesa de este (sic) (...). Sigue inmaculada la hoja del cuaderno sobre el cual hoy pretendía, por lo menos, continuar los apuntes que tienen como eje la vida de Griselda (...), o la de Gustavo, de lo que le contó la última vez que se vieron... (pág. 67).

El escritor habla con Gustavo, el hijo de la protagonista, el cual le cuenta la vida familiar que el escritor, a su vez, intenta relatar, no sin inconvenientes en el trajín de adecuar la palabra con la cosa. De hecho, la figura del escritor insertada en tercera persona trasluce una clara relación con el narrador que, a su vez, la está escribiendo. La premeditada complicación en la voz narrativa se condice con una situación social que Bereciartúa no termina de resignarse a aprehender en su totalidad. Incluso desde el capítulo 24 el narrador empieza a formar parte activa en la historia, actualizando una concurrencia de la creación literaria: el autor es pensado en tanto dueño de la

vida de los personajes, suponiendo que existe una entidad real que sostiene la estructura ficcional, y que esa ficción, a su vez, es capaz de conferir vida por vía de la creación novelesca. Queremos ocupar —omnisciente, omnipresente y omnipotente— todos los espacios, implica que el autor rearma las partes buscando conferirles los rasgos de un paisaje total.

Sucede que esa totalidad transparente del conjunto sólo sus rasgos dispersos y fragmentados. Leemos en *Del fragmento a la situación*:

Lo específico de nuestra condición es que no pasamos de una configuración a otra, sino de una totalidad articulada a un devenir no reglado.⁶

El asunto que nos ocupa: el tratamiento del relato del trabajo en la novela social no es ajeno a esta cuestión estructural relevada de la forma donde cobra volumen *Ay derechos*. El cuerpo total del hecho social que intenta plasmar Bereciartúa no es propicio a ser gestionado según las posibilidades que otorga una forma convencional. El trabajo del escritor se encuentra en concomitancia con el suceso argumental que la novela relata: desorden, dispersión y multiplicidad que encuentra sus fueros en la inmediatez del acontecimiento. Caracteres de difícil escritura de los cuales el relato del trabajo da cuenta, como fenómeno de manifiesta índole social: Bereciartúa quiere decirlo todo. Lo que narre respecto del mundo laboral se encontrará sumido en redes de significación tan expansivas, que de alguna manera la novela puede ser leída como un documento socio-histórico:

Sabrán beneficiarnos el avezado lector con sus disculpas, sobre todo si es propenso a caer en las ansiedades contemporáneas que tanto nos apretujan. (pág. 80).

Dos personajes antagónicos

Ferrara y Roberto representan, en tanto personajes arquetípicos, dos opciones morales dentro del nuevo orden social:

Ferrara, ese carácter que tantos conflictos le aportó a su vida, ese carácter que todavía hoy le alcanza para seguir viviendo y también para ser un personaje imprescindible de esta historia, sabe que no dispone mucho hilo en el carretel, como él mismo suele decir, para disfrutar o pelearse con las cosas que todavía lo mantienen vivo, y por las cuales a veces también reniega como buen tano, como se dice. Muchas mañanas quisiera no tener que salir, fríos glaciales hincándole la espalda a arenas del Sahara arañándole los pies, a pelar cables, a buscar dónde está el corto circuito de Doña Clotilde, a escuchar que lo llamé porque la plancha no me anda o el ventilador no me da vueltas, aunque, vea, si es por plata, a mí tampoco me alcanza con la jubilación, Doña Mecha. (*Ay Derechos*, pág. 80).

Hay cosas que Ferrara no puede dejar, como su participación en la Comisión Directiva de la Biblioteca. Allí vuelca sus discusiones políticas. El ex ferroviario afianza su asidero moral en un pasado ejemplar. Ferrara no tiene presente. Huérfano y memorioso, la proyección sólo le es posible en el recuerdo:

...siganme que no los voy a defraudar ¿te acordás? ¡o, el futuro presidente de los argentinos ¡o les prometo aquí aquí en estos balcones donde ustedes ofrecen vuestro sacrificio a la nación aquí donde todos los días se esfuerzan por mantener los estos nuestros ferrocarriles que nacionalizó el general... gracias, gracias..., les decía, nacionalizó en un día histórico para nuestro movimiento yo aquí les prometo les prometo que los nuestros ferrocarriles seguirán siendo nuestros. (pág. 83).

El narrador laborioso intenta reponer el habla de Carlos Menem. La promesa entra en vehemente contraste con la acción gubernamental posterior. Esta brecha insondable ha dejado a Ferrara sin empleo por la disolución del servicio ferroviario. La traición, pecado que indigna particularmente al movimiento peronista, es cosa que Ferrara no perdona. El personaje representa típicamente el sujeto social que ha quedado huérfano de protección estatal. El Estado Nación moderno, el Estado padre, monstruo, garante de bienestar, ha desaparecido:

La crisis actual consiste en la destitución del Estado Nación como práctica dominante, como modalidad espontánea de organización de los pueblos, como paninstitución donadora de sentido, como entidad autónoma y soberana con capacidad de organizar una población en un territorio⁷.

6 Grupo Doce. Coordinadores: Mariana Cantarelli, Ignacio Lewkowicz: *Del fragmento a la situación. Notas sobre la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, noviembre 2001, pág. 46. El subrayado es nuestro.

7 Grupo Doce. Op. cit.

Ferrara, inserto en esta encrucijada histórico-social, no puede más que recordar, repetir viejas prácticas y sobrevivir a fuerza de trabajo –y de un trabajo entendido a la vieja usanza– en un mundo que se le ha tornado hostil y traicionero. Por eso Ferrara desconfía de los vendedores de celulares que tocan el timbre de Mónica, y le advierte sobre sus trampas. El viejo ha aprendido la lección: ya no se puede confiar en nadie. El desmembramiento social supone también una crisis de sentido. Las relaciones intersubjetivas que se relatan en *Ay derechos* dan cuenta del aislamiento absoluto del ser humano. Y esta cuestión, como se dijo anteriormente, irá a caer claramente en los monólogos internos que se diseminan en la novela, en tanto expresiones mudas, intransmisibles.

Roberto pertenece a otra generación. Ha podido conservar su empleo a pesar de la privatización de la Empresa de Energía –ahora española y de nombre Empresa Luz para Todos S.A.–, cuestión que le ha costado algunas peleas con sus viejos compañeros de trabajo. El personaje transcurre en la novela buscando acomodarse. Funcionar como amigo, empleado o amante, en distintas formas de relación. El trámite no le resulta sencillo en ninguno de los casos:

Ahora bien, sin Estado capaz de articular simbólicamente el conjunto de las situaciones, las fuerzas del mercado también alteran su estatuto, y en esta alteración devienen práctica dominante. Que el mercado sea práctica dominante no significa que sustituya al viejo Estado Nación en sus funciones de articulador simbólico. La dominancia del mercado desarrolla otra operatoria, que no es la articulación simbólica sino la conexión real. Si el Estado Nación era ese terreno que proveía un sentido para lo que allí sucediera, el mercado es esa dinámica que conecta y desconecta, inevitablemente, lugares, mercancías, información, personas, capitales o tecnología, sin que esta conexión/desconexión asegure a priori un sentido⁸.

Roberto, a diferencia de Ferrara, vive en tiempo presente. Se le aparece, no obstante, como un sitio complicado, un mundo difícil de habitar, y donde sus contradicciones lo atosigan. El personaje se encuentra casi siempre solo en su proceder, apartado de la posibilidad de ejercer genuinas relaciones sociales. Reubicado en la Brigada de Corte de Servicio, debe suspenderle a Mónica la luz eléctrica. A su vez, Ferrara –previo encuentro sexual con la protagonista– le había hecho el trabajo de enganche. Cuando Roberto quiere sorprenderla en su delito, cumpliendo con su función en la empresa, otra vez, el sexo redime a Mónica:

Esta mañana. Roberto había salido esta mañana con un plan estudiado como una partida de ajedrez. Con la auspiciosa sorpresa de que su cliente estaría gozando de los beneficios de una iluminación non sancta, había pensado mucho el asalto para no fracasar (...) Disculpe, pero tenemos una denuncia de un vecino, con constancia policial, de que usted ha violado el corte de luz que yo efectuara oportunamente (...) Desde entonces hasta ahora juntos decidieron negociar la conexión clandestina hasta llegar a esta cama de este hotel que ella eligió, hasta eso. Tú me das, yo te doy, la luz tiene un precio, el silencio tiene un precio, mi cuerpo que querés devorar con la mirada, siempre lo vi, tiene un precio. (*Ay derechos*, pág. 78).

Las relaciones sexuales son para Mónica la única manera de seguir accediendo a un servicio que no puede pagar. Más allá de los argumentos novelescos –cuyo impulso por momentos no sostiene la prosecución de las peripecias– la cuestión de la luz se presenta, tal vez, como una tenue alegoría dentro de las sombrías existencias que Bereciartúa pretende relatar. Metáfora y denuncia se contaminan: la privatización de la luz supone un ser humano privado de lazos genuinos y de mínimos recursos para una digna supervivencia. La empresa acometida por la novela suele verse trabada por un afán totalizador, buscando reunir en un mismo texto el lenguaje poético, la denuncia y la tensión novelesca, lo cual termina produciendo una continuidad fragmentada y caótica, que no alcanza a esbozar, desde ese fragmento, más que una resolución confusa y compartimentada, la cual puede leerse más como un documento de la imposibilidad de decirlo todo que como potencia novelesca inserta dentro del entramado total.

Cada una de las acciones de los personajes se encuentran en premeditada concordancia con su ubicación social: “Todas las relaciones humanas que se desarrollan dentro del capital están dominadas por éste. Aquí la división entre economía y cultura empieza a desmoronarse⁹”, dice Michael Hardt. *Ay derechos* pareciera ser la puesta en escena de esta certeza teórica.

Hacia un nuevo orden

En el capítulo último, el narrador de *Ay derechos* deja a las claras la necesidad de un final para la historia. Mónica parte en viaje al sur, porque es necesario el traslado de la protagonista pa-

⁸ Op. Cit., pág. 25.

⁹ Michael Hardt. *Trabajo afectivo*.

ra que el cierre sobrevenga, más que por verdadera exigencia argumental:

A pocos kilómetros de Caleta Olivia, le respondió Beto, el conductor de quien en una detención técnica había conocido el nombre. Parada en medio del pasillo, poniéndose un abrigo, casi sola entre los asientos, escuchó que era un corte de ruta, que son los piqueteros, que vamos a estar como una hora parados. (pág. 176).

Y Mónica se queda con ellos. Así, intempestivamente se introduce la variación que posibilita abrir una opción dentro del círculo de infortunios cotidianos. En los primeros capítulos Mónica hubiera querido colocar en la puerta de su casa una cámara de video para poder escapar de los acreedores. Pero, precisamente, los materiales le resultaban inaccesibles. La cámara de video que es utilizada para controlar la seguridad de un inmueble, a Mónica le hubiera servido para guarecerla de sus compromisos económicos y no de posibles ladrones. Por lo tanto, el acecho está dado en la lógica del personaje por los incluidos en el sistema y no por los marginales. El peligro se vive dentro: el sistema absorbe pero excluye, ciñe pero no contiene.

Ahora bien, dentro de este suceder de las cosas condenado a repetirse y malograrse, la única apertura posible para un cambio radical en la suerte del personaje sólo es posible merced al viaje. Y no un viaje cualquiera, sino un viaje que sitúe la historia dentro de otra configuración. Cambia el paisaje, el mar llama a Mónica a quedarse, pero lo que marca la diferencia es un nuevo horizonte social. A estas alturas del relato, el narrador ya ha apaciguado su voz moviediza y, más calmado, va recorriendo un nuevo panorama. La novela marcaría el traslado de un orden social a otro, como si las peripecias estuvieran allí para derivar en la posibilidad de abrir una nueva realidad.

A su misma altura, exactamente al nivel de sus ojos, aparecían, primero la banquina de la ruta, después el pavimento y más allá, mucho más allá, casi tan lejos como el lado de atrás de la luna, el pequeño semicírculo que formaba un sol encendido desdibujando el horizonte del mar. Entre ella y ese fondo quemándose, una estela de reflejos anaranjados que le hizo suponer estar viajando en un barco que huye del sistema solar. (pág. 31).

Lo que ella encuentra, como si fuese ese *barco que huye del sistema solar* es el movimiento piquetero. Sin más, la protagonista se suma al grupo y la novela termina justo cuando Mónica encuentra un trabajo genuino, una actividad laboral que se le presenta como una alternativa dentro del círculo vicioso de infortunios que marcó su experiencia anterior. La posibilidad de organizarse autónomamente en un movimiento que opera una disyunción sobre el continuo narrado por la novela, permite finalizar el relato cuando las piezas segmentadas encuentran, súbitamente, una posibilidad de ordenamiento:

Recordó que su turno comenzaba a las diez, que para entonces tendría que ir a buscar su porción de leña, recordó el día por venir. Notó que el cielo estaba vacío de nubes, que el mar parecía hamacarse con suavidad entre dos amplios brazos celestes, que el sol comenzaba a agrandarse al final de ese nuevo cuadro. (pág. 179).

Ay *derechos* transparenta en formato novelado lo que Lewkowicz suele comentar acerca de la subjetividad contemporánea: "Esta distancia intraducible entre viejas representaciones y nuevas prácticas es lo que define nuestra contemporaneidad"¹⁰. La novela recorre esta distancia, en lucha por representar aquello que le sea viable de un mundo casi intraducible. Las pretensiones de totalidad producen un relato que se multiplica sin llegar a constituir un universo novelesco acabado. La proliferación se explica en el denuedo por decir todo lo real. Totalidad que el mismo narrador cuestiona: "La realidad, la realidad, la de quién", leemos en un pasaje de *Ay derechos* como dejando a las claras que el todo es mucho más que la suma de las partes, y que aquel viejo plan de la novela realista, decirlo todo de un estado social determinado, ya ha desbordado las capacidades de la estructura novelesca. Su intento, en todo caso, dice más de esta confusión inmediata y contemporánea que del mundo ficcional que pretende concebir para dar con la representación de lo real.

CONICET



DEL PROCESO: LA CUESTIÓN LITERARIA Y EL PROBLEMA HISTÓRICO

Los "hechos" de una Historia Nacional son núcleos de gran significación y proyección temática que ofrecen potencialidad para el relato y alta rentabilidad narrativa. El uso literario de un hecho histórico fija una estructura fuerte de sucesos y acontecimientos favorables, por ejemplo, para su desarrollo en una novela. El Proceso de Reorganización Nacional es "el" hecho relevante sobre el que giran la mayoría de las preocupaciones existenciales, políticas y culturales, en aquellas novelas que instalan su tiempo y espacio en la contemporaneidad de los últimos treinta años argentinos. Central o no, regidor o marginal, el surco social histórico que grabó el Proceso atraviesa estos textos inevitablemente: "Marta Mónica parecía muy joven como para ser directora. (...) tenía sus particularidades: una era dar un discurso, todos los 24 de marzo, para recordar los horribles años de la última dictadura militar; una vez incluso invitó a unas Madres de Plaza de Mayo, dos viejitas con pañuelos blancos en la cabeza, que tenían bordados con hilo azul las palabras 'Juicio y castigo a los culpables'" (*Estrella del norte*, pág. 21); la trama de esta novela de Aguirre no se compone del tema del Proceso, pero sí da noticia, en un gesto elocuente de contribuir a la memoria colectiva, del acontecimiento histórico y de su necesaria actualización en el ámbito educativo como formador de conciencia. La novela, precisamente, pretende un público adolescente cuyo mundo se dibuja en las euforias y angustias de la escuela secundaria. El tema del Proceso, entonces, es evidente, está allí; sin que nadie lo nombre aparece obligadamente, o se cuelga por algún intersticio de la malla social que teje el texto. El acontecimiento del Proceso es de un peso tal, que su aparición, en los mundos recreados por las novelas del realismo temático local, no es necesariamente limpia y evidente, sino que, aun en aquellos casos en que nada haga a la significación de la trama argumental, sus consecuencias sociales y políticas, y hasta estéticas, son las claves inevitables del mapa novelístico que ensaya la reconstrucción de la vida en el país.

La problemática: información histórica o ficción literaria

La forma del texto clásico de historia, su estructura general, su sintaxis y retórica, en fin, los muchos componentes de su tipología, pueden, no necesariamente (aunque lo es en la práctica profesional), ser diferente a la del texto literario; pero porque el texto literario es capaz de emular a ese texto Histórico¹, y no porque el texto Histórico quiera, ni pueda, trabajar con la ficción. El texto clásico de historia no puede trabajar con la ficción porque, a no ser que se sostenga lo contrario, su discurso está convencionalmente aprobado como portador de datos verificables que, precisamente, son el opuesto de los datos ficcionales. Lo que sí es interesante es que el texto literario puede trabajar con los datos históricos y superponerlos a sus datos ficcionales, o para ir más lejos, dejar de lado definitivamente la ficción y elaborar un relato literario con los datos históricos.

Si un texto Histórico que ordena los datos del Proceso presenta en un corte diacrónico un panorama global estructurado orgánicamente en los tiempos nacionales, el texto literario, trabajando con esos mismos datos estará más inclinado a desarrollar de ese espacio histórico un deslinde, una hebra, un relato particular:

Se habían casado en abril del 77, cuando concluía su segundo año de especialización. El Proceso llevaba un año de terror, pero desde tiempo atrás era consciente del mundo de miedo en que habitaban. Lo fue aceptando como parte de la escenografía ineludible del país y la época que le habían correspondido al nacer. (...) Sus ocho años de facultad transcurrieron durante la anterior dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse, y concluyeron pocos meses después de la muerte de Perón. El vértigo y los sacudones de la historia de aquellos tiempos, aunque resultaran apenas un ventarrón comparados con el tremendo huracán posterior, maltrataron sin respeto la escala de valores del ex alumno jesuita. (*Una memoria insolente*, pág. 48)

Es que el texto del santafesino Candiotti, en el intersticio que le deja el relato argumental de los sucesos que en superficie trabaja su novela, hace memoria para presentar la historia particular de cada uno de sus tres personajes, atravesada por la Historia de los últimos treinta y cinco años del país. A los datos históricos —1977, un año ya del Proceso, antes, la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse— le superpone los datos ficcionales: casamiento de Marcos, sus estudios de medicina. La historia de juventud de Marcos y María, cuando se conocen y enamoran, se mueve dando noticia de la represión militar de aquellos días. *Juventud, universidad y dictadura* es la triada que la narración agrupa como una relación inevitable. Pero el tejido argumental de la novela, eso que va dando los datos ficcionales generadores de la tensión superficial que ponen en funcionamiento la trama, no se desarrolla con las tensiones o los datos del Proceso. Esto último es un punto a tomar en consideración: están aquellas novelas que construyen su ficción con la cantera de sucesos que presenta el Proceso y aquellas otras que, por debajo de la línea de acción de su es-

¹ La mayúscula es por hacer notar la diferencia entre lo "histórico" como adjetivo general y lo "Histórico" como perteneciente a esa práctica discursiva de la disciplina que se ocupa de la Historia. Lo mismo será para la Historia, y la historia (argumento) de una novela, por ejemplo. Como el History y el story inglés.

estructura argumental, narran la vida histórica de los personajes desde una perspectiva por cuya pantalla, entre otras cosas, pasa la dictadura. Ejemplo de las primeras: *Calle de las Escuelas N° 13*, *Golpe a la democracia*; de las segundas: *Una memoria insolente*, *Noche Virginia*.

En la mayoría de los casos la "información" del Proceso, lejos de ser iluminadora en un sentido Histórico intencional y justo, es una coordinada generacional de la visión social, que decanta en el texto la política particular de una experiencia personal, como explica David en *Calle de las Escuelas N°13*:

...vos ya lo ves, vos decís, el inicio de la tragedia es más autobiográfico que social, y la política también...(pág. 21).

Precisamente, el texto literario no tiene la obligación del denso trabajo histórico (en todo caso es este un problema moral o ético del escritor), pues sabiendo que contribuye al volumen de relatos para la Historia, entiendo que su eficacia está por otro lado, que sus estrategias discursivas y genéricas abonan el suelo historiográfico con un tipo de sustancia diferente de aquella con que lo trabaja el texto convencional histórico. En un sentido de la división del trabajo discursivo, lo que le es exigido a un tipo de texto, no le es exigido al otro. En la ficción de uno no se exigen los paralelismos materiales como en el testimonio del otro. Pero la modulación de cualquiera de esas dos instancias es factible de relatarse literariamente; y es que la estética más depurada del relato es la que tiraniza el habla literaria.

Para muchos el 20 de setiembre de 1955 es un día perdido en la memoria. Otros que lo vivieron con entusiasmo lo recuerdan con vergüenza. En la historia del peronismo señala el comienzo del exilio y la proscripción: a las 10 de la mañana el general Perón subió a bordo de la cañonera Paraguay anclada en el puerto de Buenos Aires a la vista de la flota sublevada que un día antes amenazó bombardear la ciudad.

Aún caía esa lluvia que pudo parecer interminable y que para el escritor Borges simbolizó una especie de purificación moral, cuando un emisario del fugitivo gobernador Aloé recorría la ciudad caótica con una extraña misión: entregar a quien quisiera recibirlas el equivalente de 20 millones de dólares en acciones del diario *La Razón*. (Walsh, R. *Caso Satanowsky*, "1. Los hechos"; Ediciones de la Flor, 1986. pág 13).

Podría tratarse de la veloz preparación para la intriga de un novela: una extraña misión, amenaza de bombardeo, la ciudad caótica, sin embargo se trata de la introducción a los hechos en la investigación del asesinato del abogado de Peralta Ramos en los pleitos del diario *La Razón*. El libro de Walsh editado en 1973 es la actualización de las notas que en 1958 publicó bajo el mismo título en la revista *Mayoría*. Lo mismo ocurría con *Operación Masacre*; el mismo procedimiento: notas que se juntan, se van corrigiendo, van puliéndose modismos y sintaxis, perfeccionando la estética del testimonio. Información y estilística literaria se funden para dar vigor a la forma de la evidencia. Pero no hay ficción (porque la ficción no es evidencia) —y si la hay es precisa y específica, en su lugar (la forma es el modismo verbal del subjuntivo), apenas para ambientar o suponer algo que no se conoce; por ejemplo, la reconstrucción del asesinato del abogado. Hay dos elementos en la cita que destacan la labor literaria, son dos imágenes: Perón a la diez de la mañana, en el puerto, subiendo a la cañonera observado por sus vencedores; la otra, el auto recorriendo las calles de una caótica Buenos Aires bajo la lluvia. Una, la del hombre derrotado, partiendo; otra, la del auto con una misión, buscando. Allí la intriga; fojas judiciales apoyadas en la velocidad narrativa de la pesquisa y los sucesos policiales, cocidos por la aguja literaria. Es que en la forma del relato la literatura lleva ventajas. Ésta es la gran envidia del texto histórico, porque su lectura, si no es manual escolar obligatorio, es casi para especialistas; en cambio, la novela, esa novela que interpreta Mitre (ver en este módulo "Novela y sociedad"), es pedagogía primigenia. Y están allí las disputas de la eficacia.

La información no es sólo el acopio de datos ordenados, sino su presentación; y pareciera que mientras el compromiso textual de la ciencia histórica hizo el trabajo sucio, la literatura le sacó los lauros al presentar mejor sus evidencias: una sabía lo que había pasado pero no resolvía bien cómo contarlo; la otra sabía contarlo, pero no estaba al tanto de lo que había pasado. Una tiene un qué y le falta un cómo, la otra tiene un cómo y le falta un qué; cada disciplina hace fatigar a la otra en su propio beneficio. En este juego aquí exagerado se debate el problema de la información histórica, que en la tipología literaria suplanta a la ficción y adquiere el sesgo del testimonio. Amalgamados, los dos saberes entregan un producto que en su hibridez camufla y confunde órdenes, pero mina el espacio estético del relato imaginario con la reactividad del discurso denunciante:

—De todas formas, Laurenzi, los indultarían. No habría juicio para ellos.
—De todas formas un indulto confirma una condena, jovencito.

–Parece una ficción, un mal cuento –comenté ignorando el jovencito.
 –No lo crea. Una buena mezcla de ficción y testimonio es más peligrosa que una presentación en la Corte de La Haya, venga de donde venga. No crea que es tan ficcional y desatendida esa forma de denuncia. Y si no vea cómo terminó ese hombre Rodolfo Walsh. (*La ley de la memoria*, págs. 112, 113).

La problemática de novelar el tema del Proceso está instalada allí, en ese campo de batalla en donde la información histórica alterca con la ficción dejándole a la literatura un arduo camino por trabajar. La paradoja que se suscita es la siguiente: querer dar noticia concreta, iluminadora de los sucesos históricos, genera una pulsión pedagógica que atenta contra la sutileza literaria; y a la vez, esa discreción literaria parece ser la vía más favorable para ordenar el relato de los sucesos históricos:

–Eso de comer cabellos de ángel es de maricones –comentó Pelotita de barro.
 –De maricones y cobardes es torturar gente, secuestrar bebés y asesinar a sus padres.
 –Ya te dije que yo no aprobaba esa metodología. Esa táctica y la estrategia del Cóndor se utilizaron cuando nadie discutía la “Doctrina de la Seguridad Nacional”, que importamos de los franceses de los que copiamos las modalidades operativas empleadas en Argelia.
 –Y también de la Escuela de las Américas que funcionaba en Panamá.
 –Sí, también de los norteamericanos y de las tácticas utilizadas por sus fuerzas especiales en Vietnam. El sudeste asiático fue el “campo experimental” para guerras no convencionales. En este sentido tiene un parecido con la guerra civil española con relación a la Segunda Guerra Mundial. Pero en el contexto argentino adaptamos la línea francesa de represión, matizadas con aportes de los “boinas verdes”, esa fue nuestra variante. Esto es, nuestra originalidad. Aunque también sacamos algo de los israelíes, de sus tácticas antipalestinas. (*Noche Virginia*, págs. 64, 65).

La exposición informativa es lo que afecta la franqueza de ese relato literario que quiere apropiarse del tema. Como si toda narración que se construyera con los materiales de la dictadura debiese, ante todo, traer consigo esta impronta iluminadora para cubrir el vacío estructural que se reconoce en el tema. Porque los golpes militares es una información –crítica, documentada y grave en algunos casos, precaria y superficial en otros– que moldea el equipaje cultural y político de las generaciones que han intentado pensar la sociedad argentina. La dolorosa realidad histórica de la última dictadura militar generó y genera precauciones a la hora de abordar los sucesos desde un punto de vista que no se rija por el mandato clausurado, testimonial, en la conciencia oficial del deber histórico.

Lo que ocurre es que la historia del Proceso como relato, la recuperación y presentación de aquellos hechos y circunstancias, no se ha convertido aún en un bien cultural y simbólico fácilmente apropiable por la totalidad o la mayoría de la masa social. Más allá de que haya una tradición en la exposición del tema, lo que falta es un ordenamiento riguroso, crítico y cabal de los agentes históricos que lo favorecieron, en definitiva, no hay información histórica coherente que haya sido dispuesta por los Estados democráticos subsiguientes en una serie política, educativa, para su discusión en el nivel popular de la sociedad, no cuenta con un espacio propicio de debate, estudio y significación. Si bien la investigación de la Conadep y el Juicio a las Juntas, con la publicación de Nunca más y del Diario del Juicio son la cristalización de la información y los horrores de la dictadura, no es este un producto cultural con movilidad popular real, no está instalado en la conciencia inmediata (cotidiana) de la ciudadanía; en síntesis, no forma parte de un saber constante que trabaje para el alumbramiento sobre lo que ocurrió y ocurre en el país. Esto se debe, indudablemente, al estado de cosas actual que logró instaurar la maquinaria del Proceso².

Este cuadro de situación propone que la divulgación histórica de un tema como el del Proceso en una novela, aparezca con la obligación de contribuir a formar un plafond educativo mínimo que dé las coordenadas y las dimensiones del lugar real en donde la sociedad toda pueda despertar a la potencia de los datos históricos presentados. Pero si la necesidad divulgativa no es en mu-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.chira.com.ar

² Por ello, la apropiación que puede hacerse de este tema está en manos de aquellos que se reconocen como los cercanos participantes, aquellos que han elaborado, por tradición familiar o por tener antecedentes en los distintos movimientos sociales que combatieron la dictadura, una concepción integral de todo el proceso del Proceso. Se podría decir que el tema está encerrado en una especie de baúl, cuya llave y derecho (sobre todo derecho) es patrimonio de un identificable campo intelectual de sujetos culturales que estuvieron en aquel conflictivo y fatal centro de la acción. *Quiénes y cómo* pueden referirse a él, es “la” problemática que se encuentra en estas aguas turbulentas. Y es necesario internarse en ellas. Si bien se quiere extender el sociolecto “nos tocó a todos”, no son precisamente *todos* los que pueden ni tienen el derecho de tratar el suceso y a su vez, los que sí tengan ese derecho deben hacerlo con determinadas prescripciones y cuidados. Ya se dijo que no es un tema popular opinable, ni fácilmente abordable, precisamente porque no se lo ha puesto en la mesa social de la discusión, pero ¿por qué? Porque aviva fuegos y remueve el estercolero que la hipocresía social ha mantenido para la conformación del sistema neoliberal que instituyó la desigualdad material, y por lo tanto existencial, de toda la condición humana en la vida nacional. Están en el ojo del huracán los reconocimientos del papel que a cada actor social le tocó en esta historia. Porque se hace evidente que desde aquel período, luego de desactivar la movilización corporal de las organiza-

chos casos la motivación que manda al trabajo literario contemporáneo, se entiende que, en general, una novela del Proceso, antes que un texto esclarecedor, tiende a elaborar una perspectiva que no va por la impronta informativa (para ella, los libros de Historia). La clave es el espacio para un lector que configura la pretendida novela, el costo de lectura que tiene el texto: la atmósfera ambiental que cada uno reconozca en la propia experiencia histórica. Porque si se pretende que lo popular de un texto estriba, no en el hecho de ventas, sino en el estándar discursivo que lo prepara, es evidente que la situación educativa será en fin lo preponderante; pero a estas alturas ciertas perspicacias literarias no quieren ser educativas, y por lo tanto restringen su campo lector a "los que ya saben algo", a aquellos a los que no es necesario contarles toda la historia, sino mostrarles una interpretación hasta lograr una fina provocación a la memoria.

Pero el relato del Proceso no es sólo un bien simbólico cultural en disputa, sino un mal material ocurrido en la historia carnal del país.

Es precisamente la apabullante dominación material que instaló el Proceso el núcleo de toda la problemática, porque el gran escollo de la conciencia escritora es instaurar un discurso sobre un epicentro histórico en el que precisamente lo discursivo tuvo una relativa y discutible relevancia, aplastado de una vez y para siempre por el asesinato masivo. Es decir, el discurso hegemónico que se ha ido consolidando hasta el día de hoy, no venció discursiva sino materialmente. Es esta materialidad, esta tragedia material que sufrió el cuerpo de los trabajadores revolucionarios y el campo intelectual dañado en la persecución y el aniquilamiento, el factor desestabilizador que cerca al discurso crítico. La tarea de provocar conocimientos para la formación de sujetos nacionales con conciencia histórica analítica, se ha debilitado después del genocidio, y como era éste el objetivo de la represión, quedan muy pocos bastiones coherentes que detenten su productividad. En tal contexto son severamente enjuiciadas las apropiaciones que de este tema hagan los diferentes agentes del discurso social. Debido a la poca información y discusión, cada intervención que se haga en este campo está llamada a un ringside de aprobaciones y condenas³.

Con lo anterior se ha querido ubicar dos puntos, o dos espacios, que ordenarán el recorrido de lectura intentando tomar lo relevante del tema en las novelas procesadas:

- Información y ficción: de la Historia global a la experiencia de vida particular; prefiguración de un sujeto y las interpretaciones del lugar que ocupó y ocupa en el asunto.
- Materialidad: temática y servicio para el argumento novelesco.

La historia y la experiencia particular

"Y yo en la boludez. Y en el dinero. Y en el autismo del amor exclusivo hacia los míos.
Pero en lo mío". (*La ley de la memoria*, pág. 202).

Entendiendo ya que las novelas del Proceso no proponen una perspectiva explicativa, sino que elaboran la visión de una experiencia parcial, lo que hay que hacer es dibujar el croquis que arroja esa vivencia. La cita de la novela de Barquero se encargará de delinear una postura que justificó mucha de la conducta que la mayoría de la comunidad adoptó frente a los sucesos de la dictadura. El tema es peliagudo porque el silencio, la ignorancia y el dar la espalda, están estrechamente ligados con la complicidad: el lugar social del espectador que no quiere mirar el horror de

-ciones combatientes, se compuso una máquina discursiva que tuvo como objetivo lograr la pauperización de la información, la manipulación de la doxa y el imaginario, para vaciar razones y mantener un estado de mitologización que sólo reconoce polaridades, beneficiando una percepción petrificada y por lo tanto consecuente con el aparato represor que gobernó el dolor y la desintegración social en el país. Es esta una cuestión y una acusación todavía no sincerada. Porque si se ha apartado para el repudio el campo militar homicida y el establishment patricio que lo avaló, todavía hace falta la propia confrontación en el seno de la sociedad civil y popular. En el espacio social del Proceso hubo actividades y pasividades, complicidades y oscuras relaciones humanas que no han sido enfrentadas. Participantes y espectadores, y el discurso fluctúa según qué pasión hable. Porque la intelectualidad crítica revolucionaria que sobrevivió al genocidio, con sus tristes secuelas, cuando monopoliza el relato lo hace con la autoridad de "especialista" que le concedió el haber sido, en unos casos la punta de la lucha armada, en otros, y en general, parte de un movimiento que entendió el Proceso y accionó críticamente en producir conocimiento sobre sus factores y sumandos, sobre sus causas y, sobre todo, sus consecuencias. Y esta diferencia identifica para los otros, el lugar de los espectadores, es decir, de aquellos captados por el aparato falseador que operó en la conciencia para la realización del genocidio.

Entonces, quiénes y cómo se ocupan de relatar la dictadura del Proceso, es una cuestión áspera que aún no se ha discutido plenamente.

3 Este problema genera la equivocada visión que supone que la última dictadura es algo concluido, que con el Juicio a las Juntas y el *Nunca más* se encierra aquella monstruosidad en la vitrina museológica de los horrores. En términos concretos, nada concluyó, en definitiva, porque la situación de hoy es el proyecto del Proceso. El logro social, político y económico que consiguió la dictadura está expuesto, por ejemplo, en los datos que arrojan que un cuarto de la población del país está por debajo de la línea de indigencia y la mitad vive por debajo de la línea de pobreza, y seguramente más del ochenta por ciento está por debajo de las líneas culturales necesarias que generan la amalgama de la identidad y solidaridad social que necesita cualquier pueblo que tenga un proyecto serio de futuro (la Ley Federal de Educación es el ejemplo más claro de esto). En tanto no se reconozca que hoy se vive bajo los lineamientos que pudo instalar definitivamente la máquina represiva del Proceso, la relación que se quiera hacer de él es acotada y falsa, inservible, ilusoria o puramente morbosa.

la devastación general en la vida del país, es un peso doloroso que *La ley de la memoria* se pone al hombro, denunciándolo en la propia piel de su protagonista:

—¿Y eso pasaba, Rojas?

—¿Si eso pasaba, me pregunta? Sí, hijo, claro que pasaba. Acá y en el país. Con la diferencia que los testigos, unos éramos presos y no importábamos, y otros éramos cobardes, entonces importábamos menos. (pág. 257).

La novela toda de Barquero está cruzada por el Proceso, porque el relato de la vida del narrador protagonista, desde la distancia que ejercita la memoria, cobra un sentido causal efectivo. Más allá del reconocimiento que el personaje principal expone en su conciencia, los sucesos que desencadenan la tragedia de sus días son propiciados por la Dictadura. La coyuntura social, política y económica que fundó el Proceso de Reorganización Nacional es lo que prepara la ruina de esta familia:

Desde la inasible Cadena Nacional el Ministro de Economía les pedía a los industriales que entendieran a la revolución productiva como un hecho no posible si los empresarios nos negáramos a renovar las máquinas, y los más, a no reemplazar lo manual con los beneficios de lo automático, de la producción en serie; y agregó, creo que al final, entremos en el mundo de los grandes a lo grande, así dijo y allí, en aquella cocina, 1979 o 1980, mi pequeña familia era feliz y yo me sentía un grande.

Sea como fuere, al día siguiente liquidé una partida de pelotas achichonadas a bajo precio y gestióné, a la par, un crédito bancario. Al poco tiempo, cuatro máquinas modernas y algo caras le daban a la fábrica un aspecto de apariencia sólida y planificada como jamás lo había tenido, pese a las goteras en las juntas de las chapas de cinc. (*La ley de...*, págs. 20, 21).

Pero poco tiempo esa euforia; el incipiente empresario del rubro pelotas quiere vender su producto en una casa de deportes de Avenida Alberdi; la decepción y la caída:

De tan ocupado en las tareas de la fábrica y en el aerobismo bancario de los mediodías, me había perdido la noticia: Martínez de Hoz, nuestro ministro de economía, liberó la importación. ¿Qué bueno, no? concluyó diciendo el hombre en una última tarascada y yo medité en que no pensaba qué bueno era ser poco argentino nativo. Porque el país entero tenía ahora acceso a heladeras, freezer, microondas y cocinas a bajo precio. Lo que fueran a poner dentro o sobre ellos pasaba a ser otro problema. ¿Y mis problemas? Comprar máquinas, endeudarme en plata verde, arriesgar el lomo como un burro, producir nacional, ilusiones y proyectos y a los quince días, cuando la importación se libera, detenerme, hacer saludo uno, gritar viva la Patria y tragarme la cucaracha. (págs. 22, 23).

El recorrido va de fabricar pelotas (industria nacional, el deporte, los niños, el aire libre, el cuerpo, la salud), al negocio del oro (la especulación, un bien puramente financiero sin valor cultural ni social). He allí la traza que el Proceso prepara para el escenario de la novela. El protagonista en el mundo del oro, gana y con dureza pierde y en la desesperación viene la cárcel y toda la existencia de su familia peligra. La realidad que impone el Proceso está en esta novela en su funcionamiento, evidente y rector. Ahora, la actitud que se tiene ante esta realidad (la lucha o la pasividad) es la que el texto de Barquero deja deslizarse en un ejercicio de conciencia (lo expuesto en las primeras citas) que se proyecta al espacio ético que prefigura un perfil identificable para la mayoría de la sociedad.

En este cauce del relato de la Dictadura, en donde el sujeto de una novela representa una postura y su lugar en el mapa histórico social, hay dos tendencias marcadas: el recorrido por un camino central del compromiso histórico generacional o la travesía por una tangente.

Están esas novelas que, en las historias particulares de sus protagonistas, dan el itinerario histórico del compromiso, pero no como carga argumental de la trama, sino como coordinada autobiográfica de narrador y personaje: *Una memoria insolente* y *Noche Virginia*. Estas dos novelas, en una información por fuera de la historia ficcional, dan la crónica de la militancia, fabricando los vínculos decisivos para el reconocimiento del lugar que ha tomado, en la Historia, quien escribe. En ambos casos, la narración alumbra el pasado haciendo un alto en la historia de la novela evidenciando una necesidad biográfica que dice más sobre intenciones extratextuales —orientadas a posicionarse en el tablero de la comunidad, en donde juegan los reconocimientos y los deberes ciudadanos—, el "correcto" *currículum* socio-político del productor—, que sobre las relaciones necesarias interficcionales que maneja el texto. Aquí, la necesidad escrituraria del proceso funciona, antes que como tema para lo literario, como declaración autobiográfica.

La novela DAF, en la misma evidencia pero desde otro lugar, impone su diferencia generacional con aquellas otras,

—Voy a escribir una novela —declara, reincidiendo en una de sus más antiguas obsesiones. —Se va a llamar *Caminando hasta Siberia por el estrecho de Bering*. Ya tengo el argumento. A ver qué te parece: joven judío PB y PC (pequeñoburgués y Partido Comunista) conoce joven goia en iguales condiciones, en los cursillos de ingreso a la Facultad de Bellas Artes, año 1983, pleno destape democrático. Flechazo fulminante. Capuchino en Saudades de por medio, ambos deciden empezar a militar en el PI y a psicoanalizarse. Van juntos a las sentadas en Rectorado, a las marchas por los desaparecidos, a las asambleas de la FUR, a las peñas en la Salamanca, a las bagnacaudas del MURA, a los actos de "la Morsa" Alende en la bajada Sargento Cabral, a los recitales de Facundo Cabral, y en los pocos ratos libres que les deja la militancia van a ver películas de Woody Allen y de Igmar Bergman al microcine Arteón de la calle Entre Ríos, no sé si te acordás, el del murciélago... (DAF, págs. 115, 116).

y presenta un tipo de sujeto que lejos del compromiso, pero también de la ignorancia, desarrolla una visión sobre el tema que está sostenida por el desinterés y el cansancio. La novela de Vignoli delinea un tipo de intelectual que en el centro de un romanticismo quebrado, un individualismo liberal y culto, manifiesta su tangente:

—Con León somos como hermanos. Militamos juntos. Me lo encontré en un acto de la Morsa Alende en Buenos Aires y desde entonces nos escribimos siempre. Nos conocíamos de acá, de Atopía, porque mi viejo y el suyo también militaban juntos, pero en el PC. Su viejo se la jugó y lo recibió a mi viejo cuando nos víbamos escapándonos de la dictadura en Uruguay... León es un grande, es uno de los imprescindibles, como dice Brecht. Nombrásele a cualquiera del PI y te hacen un monumento... Bueno, el monumento se lo hacen a él. *Pero la verdad, Dadá, no sé por qué te cuento esto, yo sé que a vos no te interesan estas cosas...* (pág. 133, las cursivas son nuestras).

A Dadá no le interesa, pero no es un ignorante, sabe y entiende, pero ya está más allá; es el hermano menor de la generación desaparecida, que ha vivido su adolescencia en la época de la represión, y ha construido una visión desencantada y apocalíptica del tipo: "entiendo, pero es siempre el mismo, ¿qué van a hacer los discursitos de pasquín y sus pistolitas contra los tanques y los mass media?". Creciendo en el ambiente represivo de la dictadura, la barricada contra "el sistema" no es la militancia y la lucha armada, el "error" que ha ido eliminando a sus hermanos mayores, sino la individual rebeldía de la cultura rock, en particular, y la apropiación de la cultura artística occidental en general (el cine, la música, la literatura, la pintura) que le dan un volumen "culturoso" a su personalidad apática, vencida de antemano, volcada a la interioridad de sus miserias. La adolescencia en el Proceso le ha dejado una paranoia policial que lo sigue en cualquier incursión por la ciudad (ver la ciudad de Aguirre, el distrito policial), una sensación de agobio y derrota que se desnuda en el devenir de un tipo de intelectual degradado (pseudointelectual) que ha quedado al margen y que ahora puebla los espacios neutros e inofensivos de las discusiones trasnochadas en los bares, el lugar por excelencia que el imaginario social higienizado acusa como el soporte argentino para la charlatanería:

Así, si la generación anterior dibujaba sus conceptos gastando grandes cantidades de tiza sobre pizarrones inmensos, la actual traza dibujitos sobre servilletas de bar con biromes prestadas (no recomiendo usar rotrings descartables, que dejan unas feas manchas azuladas en las servilletas). (...) El Ruso ahora saca una birome de la nada, (...) y dibuja sobre la servilleta un cuadrado más grande y otro más chiquito.

Al cuadrado más grande, el Ruso lo designa "escuela, facultad: la instancia institucional". Al más pequeño, "bar". Una flecha le sirve para indicar la dirección del fenómeno, que él mismo titula "la marginalización de la intelectualidad, o sea, nosotros".

—Ahora, digo yo —dice el Ruso—... con la capacidad de análisis de la realidad sociocultural que tenemos vos y yo, ¿cómo es que estamos acá tirados en un bar y no estamos ahí enfrente, en la Universidad, dando cátedra en un aula llena así (el Ruso, itálicamente, junta todos los dedos de una mano) con Umberto Eco de visita, sentado en el fondo, aplaudiendo, parándose y diciendo: "Bravo! Bravísimo!" ¿Eh? (págs. 146, 147, 148).

En *Las carnes se asan al aire libre*, tres hombres aburridos se toman un fin de semana largo en las islas, escapándose de todo. En términos de lo que convoca al tema del Proceso, el campo de sentido que forma la novela de Taborda se define por el significante "anacronismo" y por lo tanto en la constelación de significados que proyecta el paradigma "lo fuera de lugar":

Pasan una pizzería, comienzan a ver más árboles, las veredas son más anchas, y reconocen un paredón que conserva, pese al tiempo transcurrido, una pintada hecha con grandes letras negras y bastante prolijas que reza *Bienvenidos cumpas Perdía y Narvaia*. Si ese cartel, hace casi diez años, cuando recién pintado ya era viejo o al menos anacrónico, ahora, ni metiéndole un litro de carbono 14 su antigüedad podría determinarse. Así como la taza con cebada, o cualquier otra cosa que hubiesen encontrado al escharbar en la lava endurecida de Pompeya, ese cartelón, uno pue-

de pensar, de seguir adosado a esa pared y si a esa pared a nadie se le ocurre tumbarla, va a terminar el día de mañana haciendo creer que acá, al menos en un radio de diez cuadras, hubo un consenso generalizado en darles la bienvenida a dos hijos pródigos, por decirlo de alguna manera. (*Las carnes...*, pág. 13).

Ironía, y como al descuido, restando importancia: “la lava endurecida de Pompeya”, como si lo que pasó fuese ya cosa sepultada, lejana en el tiempo, inconcebible, difícil e inútil de precisar. Este modo da el tono socarrón de la novela, lindante con lo políticamente incorrecto para una sensibilidad todavía pasional y lastimada. Los signos para leer el trazo del Proceso comienzan con esos dos nombres en el paredón; luego, unos “hombrecitos verdes” que se apoderan de la circulación y desvían su camino –cuando van hacia el retiro, la tranquilidad–, una milicia alienígena (es una constante el tema de lo extraterrestre que denota la idea de “algo de otro lugar”, fuera de esta presente realidad) que responde a los designios de una planta nociva que cautiva a la ciudad, de la que también escapan, para, finalmente, cuando ya por fin están en el silencioso mundo que los cobija, el que les ofrecen las islas, toparse con un militante extravagante:

Uno hubiese adivinado que se trataba de un pescador cocinando algo mientras completaba sus trampas; (...) Lo que no entraba en los cálculos era que de ese estereotipo, (...) comenzaran a brotar lecciones de política y que éstas no fueran las de un peronista o un conservador sino las de un trotskista cruzado con un evangelista. (pág. 70).

Quien tuviera la desdicha de toparse con esos ojitos de comadreja, rojos e hinchados por el vino, tenía que soportar la incontinencia verbal cargada de grandes intenciones hasta que pudiera inventar alguna excusa con la cual zafarse. (...) Como si se hubiese destapado un frasco salía de la boca la interpretación trotskista de la realidad hasta para la cosa más mínima. (pág. 73).

Trazan así estos signos el recorrido de una visión sesgada hacia lo que queda de todo aquello como reverberaciones débiles que, en el presente de los sujetos de la novela, sólo expresan una desubicación fastidiosa e irrisoria:

Su dogma era que la revolución, el caldo donde flotaba, tarde o temprano iba a hervir. Y si ahora un chorro de agua fría había caído dentro de la olla, disgregando las ampollas de aire que estaban adheridas a las paredes interiores, el fuego de la historia las volvería a inflar hasta que entrara en ebullición el conjunto. Tal analogía tomada de la física era, después de todo, una receta de cocina. El cocinero se había muerto, la cuchilla estaba mellada, los frascos con especias cubiertos de moho, hasta un gato negro se paseaba sobre la mesada, etc. Lo que equivale a decir que quien hablaba, bajándose mientras tanto su damajuana de vino, parecía efectivamente salido de una burbuja venida de otra galaxia. (pág.71).

Uno, el pelado y el tercero, los protagonistas de *Las carnes...*, divagando y derivando en su interés por desinteresarse de lo que los rodea, arrojan la visión espantable de unos sujetos asociados, que ya no quieren nada de todo aquello (asesinan al pescador, al descuido), hartados, pero ni siquiera con la violencia discursiva del hartazgo, pues no hay explicaciones ni posicionamientos (ver en este módulo “Notas para una novela cínica”), sólo una sensorialidad inmediata, hacia adentro, afinada y serena, que no debe ser perturbada; ni militares ni militantes, ni una cosa ni la otra, todo eso ha perdido su sentido, está sepultado, o persiste en otras galaxias, en el sistema solar de un sol que no los encandila ni calienta.

La materialidad: un servicio para el argumento novelesco

Si por un lado la figura de Perón generaba en los *Sur* el contexto favorable al encierro –el clausuro temeroso y replegado ante la fatal persecución que emprendía un monstruo inefable–, y sirvió también, por ejemplo, para que en “Casa tomada” (según una lectura que significó así el texto de Cortázar) se genere el hecho literario de que algo va tomando la casa (que no necesariamente en los engranajes del relato es la presencia física de la invasora y amenazante plaga peronista), los sucesos de la última dictadura militar proponen, es duro decirlo, núcleos de tensión favorables a la intriga literaria y al relato del horror. La materialidad que dejó el Proceso es la persecución, la clandestinidad, el ocultamiento, el secuestro, la tortura, el asesinato. La potencialidad literaria de estos temas es una posibilidad que todavía no está autorizada plenamente, porque la cualidad material de su realización en el flujo de la historia es superior al discurso ficcional. La intromisión de la ficción en la estructura de esos horrores históricos se debate en este último reconocimiento: no puede competir, ni estética ni políticamente, contra la experiencia carnal. Por ello son pocas las novelas que se atreven a desarrollar un argumento ficcional con los temas que le propone el Proceso.

Aquí entonces la lectura se va a ocupar del “servicio literario” –a los fines del argumento– que

aportan determinados elementos de la última dictadura. En el corpus relevado, sólo hay dos novelas que construyen su argumento total con las tensiones que prepara el tema del Proceso: *Calle de las Escuelas N° 13* y *Golpe a la democracia*. En la de Prieto, un grupo de amigos decide juntarse para dar caza a un torturador; en la de Cabrera Victorica se intenta construir la situación de un golpe de estado futuro, con sus villanos y sus héroes.

Otro rédito literario digno de mención, es el que explota Barquero en *La ley...* cuando hace que su personaje se reencuentre con un viejo compañero de la escuela primaria, Marcial, que en la época de la dictadura se ocupaba de examinar la biblioteca de las casas violentadas. El relato de Marcial sobre el caso especial de un adolescente investigado que escribe mensajes cifrados entre los versos del *Martin Fierro* es excepcional.

En las restantes, se puede precisar el espacio concreto, acotado, que su funcionalidad aporta a los fines de la trama. Un caso paradigmático es el de las novelas *Simple blues* y *Noche Virginia*; ambas necesitan un asesino para su argumento literario. En el primer caso se trata de Angeloni, subordinado del inspector que tiene a cargo el caso de los crímenes en la compañía de seguridad privada; en el otro, de Pelotita de Barro, uno de los vértices del triángulo argumental que se genera con los otros dos personajes del trío: el profesor y la prostituta. En los dos casos, estos personajes cumplen la misma función, son los que aportan la cuota del horror, son los asesinos, la resaca de la época de la represión:

No es la primera vez que el gordo prueba el sabor de ser un asesino. Durante la guerra sucia había torturado e incluso matado. Nunca supo bien porqué lo hacía y aún no lo cuestiona, sólo recibía órdenes y las cumplía (*Simple blues*, pág. 72).

Es interesante ver que en el verosímil social que cimientan las novelas, la construcción del perfil para su asesino (que en cada caso tiene sus propias particularidades), más allá de trabajar con el tipo del loco serial, derivado de una historia privada con extrañas motivaciones psicológicas, selecciona un sujeto social reconocible, la sobra parapolicial de los años de plomo. En estas novelas la materialidad del Proceso aporta su monstruo:

Virginia no podía ver a Pelotita de Barro, le tenía tirria y asco. Decía que era sumamente desagradable y muy siniestro. Que una personalidad como la suya sólo podía aportar el Mal, con mayúscula. Los desoladores acontecimientos posteriores habrían de darle la razón. (*Noche Virginia*, pág. 64).

Necesitaban los textos un asesino, un sujeto que, en los códigos de la novela social local, sea capaz de perpetuar una serie de crímenes, o elaborar un horror similar; pues bien, la dictadura ha fabricado ese tipo de monstruo. Hay que destacar que lo que hacen estas novelas, antes que buscar en la imaginaria literaria "peliculesca" del asesino serial, es echar mano de la realidad histórica inmediata de la dictadura, que provee ese tipo de engendro para aquella ficción que quiera elaborar su tema con intriga y muerte. Se da una cuestión similar en *Paralelo Protervia*, en la que al igual que en estas últimas, el asunto literario de superficie, la trama, no trata del tema del Proceso. La historia de Veneranda, si bien recorre los años de las dictaduras, no se ocupa ni detiene en esa problemática. Sin embargo, cuando el texto quiere sembrar la acechanza y lo siniestro también recurre al Proceso. La desaparición y muerte de la protagonista, el nudo tensional del relato, está resuelta, o propiciada por los elementos materiales que otorga la última dictadura. Veneranda se encuentra con que José María Sotomayor, su esposo, está relacionado con las atrocidades de aquellos años. Cuando en el capítulo "La persecución - I.", ella llega hasta una vieja casa que pertenece a su marido, se interna en el centro del horror:

La mujer, desnuda, estaba atada a la mesa. Me sintió entrar antes que los hombres, apenas unos segundos antes, tiempo suficiente para alzar la cabeza y mirarme. Era joven, y hasta linda, se notaba a pesar del rostro congestionado. Dijo: -Ayúdeme. (*Paralelo Protervia*, pág. 208).

Este descubrimiento es la causa de su desaparición y muerte. El lugar para el terror y lo siniestro que ha ido tejiendo la novela, está reservado para la fatídica presencia de esa materialidad que instaló la dictadura de 1976: el secuestro, la tortura y el asesinato.

El caso de *Calle de las Escuelas N° 13* es diferente a todos. Aquí el cien por cien del argumento literario está construido con el tema del Proceso. La línea de acción de la novela se desenvuelve en el desarrollo de un plan para cazar a Parrillita, un jactancioso torturador amante de la literatura. El desafío de la novela de Prieto es abordar el tema no desde el horror sino desde una mirada casi mundana, cotidiana, exenta de atrocidades y reivindicaciones políticas, morales, o ideológicas (más allá de los posicionamientos inevitables que hay en la voz del narrador y sus prota-

gonistas. Ver en este módulo "Notas para una novela cínica"). La literatura es lo que vincula el mundo de los protagonistas con el torturador; es la literatura, en fin, la que confecciona toda la trama del texto. Cuando se está discutiendo quién será el candidato para ajusticiar:

A mí, de todos, me gustaba el que se había robado los cuatro volúmenes de la poesía de Verlaine publicados por Éditions de Cluny. (...), en términos de autoindulgencia nada supera la del tipo que en el medio de la barbarie que lo tiene, claramente, como sujeto activo, se para frente a la biblioteca, y elige, Baudelaire no, Mallarmé no, Rimbaud no, Verlaine sí. Verlaine, como, diría Violeta, Silvio Astier en el *Juguete rabioso* cuando, después de robar la Biblioteca y de tasar los libros según su valor en el mercado de compra y venta, se pone a hojear uno de Baudelaire, y al leer uno de los poemas de *Las flores del mal*, se acuerda de Eleonora y, también autoindulgente, decide llevarse ese libro para él, colocarlo fuera del mercado. (*Calle de las Escuelas N13*, págs. 51, 52).

Por allí está el "encanto" de la novela, porque lo que se relata es un recorrido de citas literarias y paseos; billar, bares, helados y literatura. No hay la descripción de ninguna truculencia material del Proceso. Que la misión que se proponen los personajes llegue a "buen puerto", depende del poder de seducción de una ex poeta y cantante, Violeta. La novela, en lo que respecta al plan: ubicar al tipo, "relacionarlo, sacarlo del país, matarlo" (pág. 65), contará las largas veladas de billar entre Violeta, el narrador y Parrillita. Así, lo que prepara el texto, en lo concerniente a la misión, es el proyecto de una seducción para conseguir, y he aquí la materialidad, apoderarse de un cuerpo y desaparecerlo; como si se propusiese: "bueno, si se quiere agarrar al torturador, o a cualquier otro hijo de puta, se puede hacer esto, si se cuenta con una linda, inteligente y dispuesta mina, que lo ensarte, lo enrede hasta el matadero". Esta estructura de cómo componer un crimen o un secuestro simulado, es la columna vertebral desnuda, mecánica, neural, del relato. Desde allí se puede variar: a Parrillita en vez del billar y los libros, pueden gustarle la ruleta y los vinos, puede llamarse Francisco y ser un multimillonario al que quieren pelar y asesinar un grupo de asaltantes. Prieto llena esta estructura de intriga con el tema de la dictadura y el sabor de la historia literaria adquiere un sentido más espeso para las ansias del gran relato social de la Historia. Pero la sagacidad de la novela está en la situación del "puede hacerse", un "puede darse" que el realismo precarista que trabaja Prieto logra asentar en las posibilidades materiales de sus personajes:

...para sacarlo del país debíamos darle, a Parrillita, sus buenas razones. Para un tipo como él, como para casi todo el mundo, existían sólo dos razones buenas, las del dinero y las del sexo. "Dinero", dijo David, "no tenemos en cantidad, sólo podemos utilizar", y la miró a Violeta, "las razones del sexo". (pág. 65).

La cualidad de la misión está en reconocer la precariedad y de allí planear. La propuesta es materialmente realizable, si tambalea, se detiene en aclararlo el texto, es por las contingencias espirituales que pueden sufrir sus participantes, porque son ellos los que no podrán perpetrar el ajusticiamiento, enredados en las trampas de sus propios juegos discursivos y temores⁴. La novela intenta relatar, exponer, el costado humano del error, de lo no controlado, eso es lo que a Prieto le interesa, no hay un comando adiestrado, una máquina concisa de matar, hay una gente más o menos común con sus propias miserias e imposibilidades. Se utiliza la estructura que proyecta un argumento que maquina una misión, pero no se la dispone en creciente tensión. Como ya se dijo, la narración se ocupa de retrospectivas, charlas, sutilezas de la vida ordinaria; en este sentido es más una novela culta que una novela de intriga y acción. Es que ahí está el fuerte del texto apoyado en su realismo precarista: intriga y acción para las películas o los *best sellers*; en el mundo pobre y real de la novela (más allá del halo literario), no hay gesta, no hay aceleración, pulso tensional ni espectacularidad, en todo caso lo que puede haber es la risa ante el fracaso de toda esa pretensión.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



4 Sin embargo, María T. Gramuglio ve en el plan de la novela un imposible; ubica una clave de lectura con la que abre el texto (referido a Saer) que "insinúa el carácter fantaseado de la historia, una especie de formación compensatoria *literaria* (es decir: *imposible* –por el *amateurismo* de los protagonistas, por su método delirante, por las condiciones inverosímiles de la empresa, pero sobre todo por la multiplicación de 'conocimientos de literatura y de poesía' que se ponen al servicio de 'la causa'–) que buscaría corregir el déficit de la justicia legal." En "Políticas del decir y formas de la ficción", en revista *Punto de Vista*, n° 74, 2002.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

DAF: DEL ROCK EN LA NOVELA

Nota I. Música, pero también textualidad y mucha imagen. Canciones, imaginarios, ropa, melodías, medios masivos, comunicación; el espacio cotidiano se ve imbuido por un aluvión cultural que construye identidades, explica padeceres y es capaz de raptar una emoción cualquiera en la letra de una canción — casi siempre vertida al español no sin inconvenientes—, de darle un ritmo determinado. La metodología intrínseca del rock es generar la anarquía en sus propias filas, haciendo viejo lo anterior, siempre. La cultura rock no es sólo música. Es imagen: tapas de discos, fotos, posters, revistas. Imagen que se convierte, en la novela de Beatriz Vignoli, en palabra. Hay una poesía del rock, y es la poesía de los extremos anímicos: miseria y grandeza. La ilusión del bohemio, del marginal que relata las imágenes de una sociedad que no lo comprende, o que si lo hace es para aceptar su diferencia estética y su inofensividad política.

Nota II. En *DAF*, el rock implica un sólido compromiso ético, una causa a defender que es objeto de conjeturas, ideas, argumentaciones y exhortaciones. Los que no están a la altura de estas causas no merecen la atención de los protagonistas. Un fan de Los Redondos dirá "Los Redondos son un sentimiento". La frase hecha puede resultar demasiado plana, pero esto es producto de la "futbolización" del rock que se vive en el país desde hace poco más de diez años. Si bien la división en "hinchadas" siempre estuvo, el fenómeno se radicalizó cuando el rock argentino consolidó su carácter de evento de estadios, aproximadamente en 1988. En el caso de Dadá y sus amigos, hijos de los 70, hermanos mayores de los 80, la frase cobra su real sentido si se le quita el artículo indeterminado: el rock es sentimiento. Por lo tanto: no sólo bandería sino también visión del mundo.

Nota III. *DAF* puede pensarse como una novela acerca de la amistad en el rock. Los lazos entre los tres personajes se imantan por una forma de sentir, por el cultivo del gusto: tocar y escuchar rock. Los que saben, ellos, Dadá, Droopy y El General, escuchan y veneran, ensayan, defienden e idolatran sus propios tormentos en los discos de Hendrix, The Doors, Beatles, Rolling Stones, Queen, Deep Purple, Genesis, y Zeppelin. Incluso Serú Girán entra en el grupo A, el hit parade que honran a diario los tres personajes. Los otros, ayunos de cualquier saber acerca del rock, y por ende, de cualquier saber acerca de la

vida, escuchan Abba o Carpenters. Entre los tres amigos no hay disputa alguna, sino coincidencia de agudezas auditivas que bastan para despreciar a los otros, haciendo de ese desprecio una diferenciación, y de esa diferenciación una estoica supremacía. Son dos grupos culturales claramente distinguibles: los del palo, que saben escuchar música y que reconocen un buen punteo de guitarra, y los otros, que pueden ser hippies o rubias taradas, bronceadas, aburridas. Según Attali, "el consumo musical conduce a una indiferenciación de los consumos individuales. Se consume para parecerse, y no ya, como en la representación, para distinguirse. Lo que cuenta en lo sucesivo es la diferencia del grupo entero con lo que él mismo era la víspera, y no ya la diferencia dentro del grupo" (Attali, Jacques: *Ruidos. El encierro de la juventud*).

Nota IV. El sueño del pibe, de The Beatles en adelante, ser un rock star, es también la ilusión de los chicos de *DAF*, novela dividida como un long play de vinilo: lado 1 y lado 2, como si fuera un continuo de canciones empalmadas, un disco para dar vuelta y pasar de una temporalidad a otra. La cultura rock instala, en *DAF*, una interioridad ideal en la llana aspereza de la cotidianeidad, del exterior hostil. Ser una estrella de rock. Entre sueño y cotidianeidad hay una oposición diametral. La regla es directamente proporcional: a mayor fantasía, mayor desencanto. El afuera asfixia el mundo novelesco, y la vida anímica de los personajes se sustenta en un adentro imposible, en una vida de película, la cual, hasta el hartazgo, pareciera traducirse al español: "spleen apocalíptico importado", se queja el protagonista. La traducción resulta imposible. No hay parámetros que equiparen un mundo con el otro. No sólo es intraducible una canción de Jim Morrison, sino uno y otro universo que la novela va relatando: "La vida soñada es una «vida-pop», refugio fuera de las grandes máquinas incontrolables, ratificación de una indiferencia individual y de una impotencia colectiva para cambiar el mundo. La música de la repetición se vuelve a la vez una relación y un medio de colmar la ausencia de sentido del mundo. Crea un sistema de valores a-político, a-conflictual, idealizado..." (Attali, op. cit.).

Nota V. "¿Por qué no nací en una película americana?", se pregunta Dadá. Fuera de la realidad cotidiana y aplastante no hay otra entidad real posible. La única redención es estar fuera del mundo, es decir en una pura vida interior proyectada en 35 milímetros. El



ideal de la cultura rock tiene tanta vehemencia en la vida diaria del joven Dadá, que él no puede hacer menos que seguir obstinadamente en busca de esa imagen ideal, porque el mundo que se le cae a pedazos, se cae a pedazos, incluso, como en una letra de rock.

Nota VI. La ciudad monocorde y policial no es un buen lugar para el rock. Dadá podría citar a Kurt Cobain: "Sólo porque seas paranoico, no quiere decir que no te estén persiguiendo" ("Territorial pissings"). La huida y el ensueño que Dadá opone a la realidad local, el remedio contra la policía y la moralina pacata, genera un nuevo universo, una ciudad paralela, diferente, representable. La realidad es también un mito. Dadá piensa en una ciudad dibujada por Roger Dean, artista que diseñó las tapas de algunos discos centrales de la década del 70 (entre otros, el muy citado en *DAF, Tales from a topographic oceans*, 1974, Yes) y cuya influencia estética en el rock nacional se evidencia en el diseño de los discos de Espíritu o Claudio Gabis, a cargo del argentino Juan O. Gatti.

Nota VII. *DAF* nos habla de la muerte de una generación –la desatendida generación post-dictadura que paseó su adolescencia y sus sueños en la casi inclasificable década del 80– que cimentó su vitalidad sobre los terrenos de la ilusión y las fantasías proyectadas fatigándose en el delicado ejercicio de la ensoñación. *DAF* (Deficiente Aptitud Física), la banda de rock sinfónico que integran algunos de los personajes de la novela, aglutina el friso imaginario de una época, compone la excitación anímica que permanece desarticulada, puesta en duelo, hacia los años 90. "Aterroriza, amenaza, insulta a tu propia generación inútil", reza uno de los epígrafes de la novela, citando los últimos rabiosos años 70. *DAF* va de un cierto tipo de excitación generacional (fundada menos en un contexto histórico que en la remoción hormonal de una determinada edad) hacia el hastío epidémico no concientizado por todos.

Nota VIII. El lado A de *DAF* muestra cómo los fragmentos pasados de la ciudad pueden ser recuperados a partir de la experiencia personal. La Atopia de los 80 es desenterrada por la memoria indeleble de la música, del rock. Recuperamos una ciudad desde las músicas que supieron habitarla, excitarla, encantarla. La ciudad novelada de Vignoli es una constelación de acordes y letras de un rock algo viejo aunque imperecedero en la memoria individual. Como si la *madeleine* de Proust fuera, en este caso, una canción que se niega a perecer,

que se resiste al silencio, que se entrega al recomienzo. Como cuando una canción, o tan sólo el atisbo de un acorde, son suficientes para trazar un puente directo que enlaza dos tiempos de nuestra memoria, dos fragmentos de nuestro mapa.

módulo_3 LA FÁBRICA LITERARIA

INTRODUCCIÓN

LECTURAS

- _el sujeto se documenta: Cortázar y Walsh en la obra de Jorge Barquero
- _una mirada sin ojos, o mirar hasta que se pudra: el objetivismo rosarino
- _Perdida en el momento, o cómo narrar el vacío vaciando lo narrado
- _eso llamado duración
- _formas de vaciar: las novelas de Patricio Pron

APUNTES

- _administrativos y expansivos
- _la forma de *La Comedia*: notación para la novela de Andrade
- _cartas y ritos, Puig, la madre duplicada

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CONICET



I E C H

INTRODUCCIÓN

EL FORMATO Y EL TALLER. Las numerosas maneras o modos de exponer los temas que tratan los relatos de estas novelas, edifican un diálogo con la Institución Literaria que los precede y contiene. Así como en el ámbito judicial, el jurista, para resolver el caso que tiene entre manos puede asentarse en un precedente que justifica y resuelve favorablemente el desarrollo de su problema, un texto literario también hace este gesto, y manifestando los precursores de su trabajo establece influencias, apoyos, reescrituras y moldes, sobretextos, en fin, que avalan y encuadran el ejercicio de su palabra. Esta relación entre el producto y el sistema, por un lado, establece la noción de un campo regido, que acredita y sostiene circulaciones y reconocimientos (sobre todo económico-sociales); pero por el otro, también ordena lineamientos estéticos y hasta una mecánica constitutiva que da la idea de una *fábrica*, cuyas maquinarias están en constante modernización. Tradición y técnica son los conceptos clave; es en este sentido que, a lo largo de una línea histórica, puede hablarse de evolución tecnológica en las posibilidades que surgen o trabajan en la factura del relato. En los últimos dos siglos, la novela ha explotado diferentes formas expresivas, mezclando y redefiniendo procedimientos y materiales. En ella se encuentra todo, pero no se la puede reducir a ninguno de sus elementos. La novela moderna es un género marcado por la arbitrariedad: todo le sirve: la narración, la descripción, el ensayo, la historia, la filosofía, y no tiene obligaciones éticas en cuanto a la representación del mundo real. Puede ser pensada como un procesador de textos: combina géneros y registros, licúa y en la misma operación regenera. En la forma de la novela se puede observar el estado de una determinada literatura, pues en ella se ponen en juego las múltiples producciones del trabajo discursivo, técnicas y políticas para la fragua literaria del relato. La novela es, en definitiva, el informe literario de todos los atributos de la escritura.

EL RELATO. Esta organización discursiva es la dominante en la transmisión de la cultura. Para transmitir es necesario convencionalizar percepciones. Un relato, en lo mínimo de su impronta, debe comunicar desde su figuración, desquiciada o cómoda, la relación social que su acto impone: el hecho de querer, allí, sobre la mesa, el escenario, la tela o el papel, exponer, exhibir, una filosofía —o no importa qué, si la confusión aristocrática de un corrimiento y derrumbe, o la normativa oficial de un estándar popular— y esperar una respuesta. La novela es una forma específica entre las varias posibilidades que surgen en la materialización del relato, el producto de evoluciones tecnológicas. Entonces, si la novela es *una* de las realizaciones del relato, habría que establecer cuál es su particularidad, cuáles sus propuestas discursivas que la hacen distintiva. Ya que todo relato no es novela, debe dirimirse qué particularidad del relato es la novela. Pero no es, en este sentido, necesario ubicar una definición para la novela, lo que sí es ineludible es la identificación de un elemento que permita comprender lo posible de su realización.

En la evolución del relato novelesco se podrán ver desde complejos trabajos con el léxico hasta la desfiguración del tiempo y el espacio como postulantes de la representación, pero, concretamente "la novela tiene la necesidad funcional de una arquitectura"¹, que puede ser compleja, desbaratada o precaria, pero que siempre funcionará como el soporte identificable que se pide para el reconocimiento. Más allá de las transformaciones (quizá estadísticamente irrelevantes) que a lo largo de su historia el formato novela ha sufrido y experimentado, lo decisivo apunta a comprender que hay algo en su estructura que debe mantenerse fijo. Lo concreto es, como lo sostiene Jitrik, que en la novela se necesita de un "punto de referencia" para la lectura, un núcleo narrativo mínimo que haga de pivó; una base en donde el lector pueda apoyarse para desplegar las situaciones que el relato le ofrece, y luego ordenarlas con el objetivo de confeccionarse el acabado final que decanta en la experiencia particular de su lectura. Esa estructura que sustenta la novela no se pone en funcionamiento sino en la lectura; se trata de una interacción entre dos experiencias cuyo vínculo depende de una solidaridad comunicativa establecida forzosamente.

NOVELAR. En la relación del discurso se pasa de un género a otro, son momentos: se informa, se describe, se poetiza, se novela. No todo discurso que novele, en la mezcla de géneros que lo constituye, supone su categorización dentro del formato. Se puede novelar sin proponer rubricar ese texto como novela, porque las formas del discurso fluctúan y se modifican:

Noche del 9 al 10 de septiembre de 1862. Son las tres de la mañana y las calles de Asunción están desiertas. Apenas algunos madrugadores saborean sus mates en los grandes patios andaluces perfumados de diamelas de las casonas coloniales. Rompen el silencio tropical cinco cañonazos, que no por esperados resultan menos insólitos en la paz de siglos asuncena. Acaba de morir el Excelentísimo Señor Presidente de la República don Carlos Antonio López.

¹ Jitrik, Noé: *Mensaje y procedimiento en la novela*, Ediciones de la Publicidad, Buenos Aires, 1962.

La cita corresponde a José María Rosa ("Capítulo 1, Francisco Solano López". *De la guerra del Paraguay y las montoneras argentinas*. Hyspamérica, 1986, pág. 17). El libro, evidentemente, no es una novela. Su sujeción al plano del discurso no ficcional puede recuperarse a partir de la reconstrucción de un suceso que realmente ocurrió, utilizando procedimientos que confirmen, desde el dato avalado por documentos, que así fueron las cosas. Sin embargo, Rosa comienza novelando: los "madrugadores" toman mate en los patios andaluces "perfumados de diamelas", y se crea así un ambiente tropical y silencioso. Los cañonazos, esperados e insólitos a la vez, quiebran el silencio y generan en la operación de lectura una primera inquietud: ¿cómo murió López? La direccionalidad de la narración hacia un punto del tiempo, la noche del 9 al 10 de septiembre de 1862, construye la experiencia de esa madrugada. Podría pensarse, en la misma dirección, en los textos de Rodolfo Walsh, tan proclives a generar polémicas en cuanto a sus características: si es novela, ¿es historia?

El texto de Rosa, en el relato general del libro, no se detendrá a novelar constantemente porque esto le quitaría espacio y tiempo al filón del relato informativo histórico. Si no se puede, dadas las numerosas formas de su presentación, definir en su conjunto qué es una novela, sí se puede establecer qué es novelar. La llave del concepto está en la técnica para la construcción de una experiencia. Sentir la realidad imaginaria del suceso novelesco. La forma de la información histórica de la guerra del Paraguay que escribe el libro citado, si bien desarrolla o elabora un relato, no se compone de un impresionismo constante como ese con el que se estrena el capítulo uno; en ese momento, el historiador ha utilizado el aparato novelador para dar la sensación de un escenario. Eso es, entre otras cosas, novelar: lograr una realización plástica, fabricar el marco dentro del cual se pone en juego la escena.

Podemos pensar ahora que el *punto de referencia* sobre el que se apoya el suceso novelesco para derramar su sensorialidad, es, en general, la representación del mundo, cuya experiencia cotidiana hace de matriz compositiva. La idea de que la novela compone "un universo autárquico que fabrica sus dimensiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos"², evidencia que en su tejido vuelve a presentar, tal vez con otra organización, la experiencia del mundo material histórico. Representar el mundo desnuda la intención de manipularlo, el deseo de la novela es operar sobre y con una determinada realidad (técnicamente, Barthes dice que esta manipulación la logra el pretérito indefinido: el pret. indef. es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible). Por "mundo" debe entenderse, entonces, la posibilidad de materialización de la novela, la construcción de un conjunto de relaciones y experiencias distintivas que establecen diferencias con aquellas otras prácticas del relato que no utilizan lo novelesco como su estrategia organizadora.

La *necesidad funcional de una arquitectura* está relacionada con la concreción de la presentación. Esta arquitectura no es sólo el ejemplo de una distribución espacial, sino también temporal; la experiencia estética que esta construcción comunica surge de la experiencia humana, y la manera elemental de procesarla verbalmente es dando cuenta de ella más o menos como realmente nace y existe, contenida en el flujo del tiempo; presentando un orden cronológico para establecer la trama (W. Ong, 1987). Novelar es construir los momentos de un tiempo, quizá emular el tiempo histórico (o proponer la disposición de un tiempo fuera del orden lógico), para dar la escritura de ese mundo, y por lo tanto el plano de una sensorialidad. Pero no se trata sólo del momento de la enunciación, sino del tiempo de los sucesos presentados, un recorte cronológico estructurado por el trabajo del montaje y la edición.

En la vida, como en la novela, hay personas/personajes, hay espacio y hay tiempo. Pero la percepción de la realidad diaria no es unívoca ni concentrada ni excesivamente causal ni totalmente azarosa: no está escrita, no tiene una realización gráfica de su propia contingencia y particularidad. Lo que está escrito es el relato de la historia o el relato de la novela: estos registros tienen un orden y una concreción artificial que, aunque operan con sus propias reglas, se mueven bajo la tutela de la forma de conocer lo inmediato. Sin embargo, la diferencia radica en que el mundo de la novela termina y empieza, y su desarrollo está obligado a elegir, a seleccionar, y por lo tanto construir, el material narrable. Es decir: lo que presenta la novela es, en suma, el tiempo y el espacio para que un personaje despliegue una tensión o conflicto argumental.

Con esto se ha querido trazar, de una forma rápida y general, la noción de la forma de la novela como la de un aparato cuya manera de organizar el relato está sujeta, más allá de las variantes, a determinados convencionalismos que, en todo caso, no estarían tanto regulando su producción (por dejar tranquilo al fértil campo de la creatividad y la ocurrencia), sino, antes que nada, su comprensión y aceptación en el sistema de lectura.

El interés de esto es puramente operativo: circunscribir las diversidades productivas de las no-

2 Barthes, R.; *El grado cero de la escritura*: Siglo XXI, Buenos Aires, 1985.

velas del corpus a un momento que llamaremos "el procedimiento de la presentación", para observar si hay una constante, si existen preferencias por una determinada manera de narrar. Relevando las formas de presentación de los relatos, se intentará dar un informe sobre el estado tecnológico de la maquinaria que trabaja en esta fábrica literaria local.

EL PROCEDIMIENTO DE LA PRESENTACIÓN. Hay que distinguir entre lo contado y la forma que lo presenta. El aparato que diseña esa forma se denomina "narrador". Este narrador en algunos casos tiene el rasgo *+humano*, pero no necesariamente debe suponerse que significa un "alguien"; para definirlo, diremos que "narrador" es el nombre que se le da al dispositivo que tiene a cargo la realización del montaje y la edición. La voz, en otro orden de cosas, será la sutileza literaria del concepto imaginario, la estética contundente y el tono que da al relato un bordado particular, ideológico y hasta mitológico que lo diferencia e identifica. Así, mientras varias novelas pueden utilizar el mismo tipo de narrador, no ejecutarán la imaginación mítica del relato desde una misma voz. Por ejemplo: *Aparte del principio de la realidad* y *Nadadores muertos* se manejan con un tipo de narrador similar: el que dispone del pretérito indefinido (la manera clásica de novelar; Barthes) para presentar los sucesos.

Tres días después de que todo comenzara, cuando P emergía triunfante del tanque cristalino, recordó un pequeño hecho. (*Nadadores muertos*, pág. 9).

Cuando Olga perdió el trabajo, le pareció que se abría ante ella, la posibilidad de enmendar su vida, la vieja, la que había sido hasta ese día, para empezar una nueva. (*Aparte del...*, pág. 13).

Si bien en estos dos ejemplos el narrador dispone formas idénticas (el pretérito indefinido, la omnisciencia), la voz es diferente en cada caso. En *Aparte del principio de la realidad*, cruza la barrera que separa opiniones de la mera presentación del relato:

Si había musas jóvenes y etéreas, la de Olga estaba artrítica, y más que musa era una momia. (*Aparte del...*, pág. 56).

No es Olga quien observa su inspiración enflaquecida, sino que es la voz quien ofrece el juicio sobre la calidad de la musa.

En *Nadadores muertos*, la voz tiende a sustraer posibles opiniones o juicios de valor, y así logra acercarse a una austera neutralidad:

P se quedó un instante en silencio, asustado. La posibilidad de ser tan arbitrariamente arrancado de su casa, acosado por personas que no conocía, de ideas disparatadas y carentes de sentido, le provocaba una sensación de enorme impotencia. (*Nadadores muertos*, pág. 38).

Un caso raro lo da *Juan y la loca por la milonga*: la voz se presenta, a la vez, como dentro y fuera del relato:

No sé.
Acaso Mariana haya sido el águila que le devoraba el hígado durante el día, y que a Juan, claro, se le regeneraba cuando dibujaba.
En realidad no sé muy bien qué le pasó a Mariana para que ese día reaccionase como reaccionó. A la tarde, esa tarde previa a esa noche, la de la pelea de semifondo, porque eso fue lo que fue, Mariana se había encontrado con Paula.
Mariana la conocía desde la época en que desfilaban juntas y, por qué negarlo, siempre me pareció una auténtica metemierdas. (*Juan y la loca por la milonga*, pág. 11).

Después de ese día Juan nunca más fue el tipo que yo había conocido (pág.154).

Esta voz dice "yo", lo que implicaría su pertenencia a uno de los protagonistas o a un testigo material de los hechos. Sin embargo, en su transcurso, la lectura comienza a percibir cierta extrañeza que se develará sobre el final de la novela. La voz, si bien se ubica en el interior del relato, no se configura en la presencia de una entidad material, como sería la de un personaje físico para el argumento. Esta voz está y no. Si se piensa que es la del propio Juan, que se escinde y habla en tercera persona de sí mismo —lo que llevaría a suponer que voz y personaje saben lo mismo—, se podría encontrar la respuesta a la pregunta "¿quién habla?" en el delirio de Juan. La particularidad de *Juan y la loca por la milonga* es que esquiva esta resolución, volviendo ambigua la caracterización de la voz que lleva adelante el relato. Porque si esta voz es la de Juan, ¿cómo se explica que cuente la secuencia del viaje de Mariana a Buenos Aires, siendo que él se quedó en Rosario?

En este sentido, vale mencionar que el presente del artefacto narrador de la historia de Juan se sitúa en un tiempo puntual: los momentos que suceden a la internación del protagonista; cuando se llega a esta instancia, la voz habla en el tiempo verbal del presente, mientras que antes, para referir los hechos previos –que son el cuerpo general de la novela– siempre utilizó tiempos del pretérito.

Establecida esta distinción se comprenderá que la voz es la que puede diferenciar tonos y estilos. El aparato narrador, por otro lado, trabaja desde la selección de modos de montaje y edición para desarrollar las líneas del argumento.

Podrán proponerse dos modalidades diferentes en cuanto a la organización temporal narrativa. En la primera, el narrador construye paso a paso los hechos de la novela y se extiende con ella a medida que se suceden las secuencias: el narrador y los sucesos están en un paralelismo presente (más allá de la particularidad del tiempo verbal) y constante. En este sentido, se puede decir que este narrador no trabaja con un preámbulo, sino que va *in media res*: se cuentan hechos, se está allí con el personaje y su escenario:

Al firmar la salida, el viejo reloj que presidía la planta donde se alineaban, separados por tabiques, los escritorios y las computadoras, marcó la hora, 10 y 20, y el día, viernes, con el sonido de rigor, tipo cajita de música. Hambriento y exhausto, con los ojos entrecerrados tras haberlos mantenido fijos durante siete, ocho horas, frente a una pantalla, frente a las letras y palabras que titilaban sobre un fondo verde, Sanata se peinó el pelo revuelto con las manos, ajustó la remera dentro de su pantalón en el ascensor y salió a la recepción de la empresa, acelerado, como quien escapa de un gran fuego o de una tormenta que se desata y crece a sus espaldas (pág. 13).

En cambio, en la segunda de estas dos maneras la máquina narrativa se instala en un determinado espacio temporal que está por fuera de la línea de acción, desde el cual se refieren los acontecimientos, por lo general, en retrospectiva, generando un momento literario que media entre los hechos definitorios de la trama y el tiempo de la narración:

Mi única ambición en la vida era tocar a Laura. Palparla como la corteza de un árbol o al pescuezo de una yegua, pero sin obtener de ella amor o rechazo. Ninguna de esas dos variables me interesaba por sí misma. Los enamorados me parecían unos seres terribles que se perseguían hasta chaparse toda la sangre, o unos ingenuos a quienes acechaba la muerte, y el rechazo una manera de delimitar la soledad, de conferirle un sentido negativo, de decirle al otro: 'Estás así en el mundo porque yo lo dispuse', lo cual en el fondo es una mentira. (*La Mamama*, pág. 9).

Este narrador que establece López de Tejada da comienzo a la novela ya no introduciéndose en el medio del conflicto material de los actos y los escenarios, sino que esboza desde el recuerdo de una ambición amorosa, antes que los hechos singulares de la trama, los conceptos que regirán el mundo opresivo del amor propietario de la Mamama. El espacio temporal del narrador existe después de lo acontecido, se relata una vez que la historia concluyó; este artilugio construye la certeza de que los hechos narrados están acabados. A su vez, lo que prefigura esto es la composición de un "alguien" que los refiere –por eso es importante aquí el caso de la primera persona–, ya el narrador es *+humano*, tiene una ubicación histórica con respecto a lo que está contando.

Son estas dos maneras, en grandes rasgos, con las que trabajan las novelas del corpus. Para el primer caso podríamos nombrar: *La deriva*, *Al final de la calle*, *Amores eternos*, *Formas de morir*, *Golpe a la democracia*, *Perdida en el momento*, *Rivero*, *Una memoria insolente*; para el segundo, *Estrella del norte*, *La ley de la memoria*, *Calle de las Escuelas N° 13*, *La Mamama*, *La culpa del corrector*.

Hay, también, un grupo de novelas que instala su narrador en un determinado pivote tampo-espacial que organiza los hechos no desde un afuera, sino desde el interior de la línea de acción de la trama. Como rasgo característico, este espacio/instante puntual se hace reconocible desde el comienzo:

Hoy, ahora, estoy esperando en el departamento del hombre muerto, con dos atados de cigarrillos turcos sobre una mesita, el eterno café negro y espeso al lado de una taza tan delicada que asusta tocarla y, en un costado de la mesita, cerca de mi mano, el bulto engrasado y expectante de una pistola automática calibre 9mm con trece balas en el cargador. (*Rosagasario blues*, pág. 15).

Así, en la novela de Boglione, la lectura recorrerá lo que desde ese momento el personaje recuerda y relata, para llegar al mismo lugar sobre el final. El narrador se materializa allí, en esa espera del protagonista, hasta retomar ese instante en el que lo aguarda la resolución del aconteci-

miento. Este procedimiento aparece también en *DAF*: en la novela de Vignoli las imágenes de la juventud y madurez del protagonista transcurren mientras éste agoniza en una bañera. También en *Nadadores muertos*, que comienza invirtiendo el ordenamiento proustiano (ver en este módulo "Formas de vaciar: las novelas de Patricio Pron"), cuando P recuerda, apenas sale del tanque, cómo comenzó su extraña historia. En el instante del tanque se instala el presente del narrador, y desde allí la lectura sigue el recorrido en retrospectiva con el interés de querer saber qué ocurrirá luego de que P salga de ese piletón. Lo mismo puede decirse de la lectura de la carta en *Al final de la calle*: mientras la protagonista lee, sus recuerdos arman el cuerpo central de la novela. Y, finalmente, en *Noche Virginia*, en una misma noche –la del incendio en el cabaret– el relato se mueve en espacios diferentes pero en un mismo tiempo: Virginia camina por el parque y se toma una copa con una compañera de trabajo antes de ir al cabaret, Pelotita la sigue, da vueltas por la ciudad, Roberto se viste para esa noche. Desde estos acontecimientos, que son el presente en el que su ubica el narrador, se cuentan las historias de cada uno de los personajes.

Se ha visto que para construir su novela, la fábrica local tiene dos modos básicos, clásicos. El primero confecciona su armado desde un espacio temporal ausente a los sucesos novelados y entrega una forma volcada hacia lo fragmentario que puede permitirse fluctuaciones temporales o un predominio de ideas y conceptos por sobre los hilos esenciales a la trama. El segundo sigue la ruta narrativa de lo contado y genera un continuum sensorial, una linealidad de acontecimientos que necesitan ser descriptos desde y en el lugar en el que, en cualquier tiempo verbal, ocurren.

Dentro de estas modalidades, la experimentación cobra distintas formas: la novela de Silvia García, *Las obsesiones dominantes*, es el único caso de novela epistolar dentro de este corpus; *Rivero*, la única novela histórica; *Rosagario blues*, *Simple blues*, *Amores eternos*, *Paralelo Protervia* y *La culpa del corrector* alternan entre la primera y tercera persona; la ya mencionada voz desquiciada de *Juan y la loca por la milonga*; los narradores entrometidos de *Ay derechos*; el instante epifánico de Vignoli.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

EL SUJETO SE DOCUMENTA: CORTÁZAR Y WALSH EN LA OBRA DE JORGE BARQUERO

Jorge Alberto Barquero, autor de *Sabihondos y suicidas* y *La ley de la memoria*, alude a dos zonas definitorias de la literatura argentina. La primera es la zona-Cortázar, donde una voz discurre en soliloquio, piensa, tambalea y titubea en un espacio literario privilegiado. Una fluidez, claro está, pero distinta del fluir de la conciencia que la novela de este siglo inventó para decir el suceso sin suceso (Joyce o Woolf), ya que el devenir que dibuja Cortázar, y que podemos leer en Barquero, arrastra consigo el orden caótico del inconsciente: imágenes superpuestas y asociadas por retazos de significantes, presentación de una memoria que aparece más como síntoma del acontecimiento que como acabada reconstrucción del suceso. Si bien la resolución sintáctica de Barquero dista del ordenamiento cortazariano, es clara la ligazón entre una y otra disposición narrativa. Porque, precisamente, la "influencia" puede resolverse y hacerse productividad narrativa en la medida que Barquero se despegue de las cortazarianas formas de Cortázar. Es decir, al ser el autor de *Rayuela* marca patentada de una época, y al constituirse su timbre narrativo como uno de los quiebres que supo operar la vanguardia narrativa latinoamericana, escribir con su forma es caer en la repetición de una mímica previsible que, lejos de lograr que la narración avance, la traba en una forma estandarizada. Cortázar no supone en Barquero una forma de escritura sino la construcción de una determinada forma de subjetividad escrituraria por la cual la historia avanza.

En *Sabihondos y suicidas*, puntualmente en "Opus no sé cuánto", la esposa del protagonista-narrador lee *Rayuela* mientras Roque y su amigo Álvaro conversan frente al televisor. Leemos:

—¿No vas a ver televisión, Nina?

—¡Por favor, por las porquerías que hay para ver! Tomen que se calienta—. Tenía un libro de Cortázar esperándola en la cocina (...)

—¡Roque, las nenas se duermen!

Nina desde *Rayuela*. Era Nina desde la cocina. ("Opus no sé cuánto", en *Sabihondos y suicidas*, EMR Rosario, 2003, págs. 90, 91).

Lo dice el protagonista en primera persona: Cortázar es un lugar. No podemos hablar en este caso de una mera influencia. Más allá de las limitaciones de este concepto, que Borges en "Kafka y sus precursores"² clarifica y subvierte, podría pensarse que el autor de *Rayuela*, y su *Rayuela* en sí, pasaron de ser materiales de lectura a ser materiales de productividad escrituraria. Dijo Oscar Wilde respecto al realismo decimonónico, que el siglo "XIX, tal y como lo conocemos, es en gran parte una invención de Balzac"³. Sería imprudente transferir la cita de Wilde al caso Cortázar respecto del siglo XX latinoamericano, pero podría pensarse que *Rayuela* y sus posteriores éxitos editoriales son marca de una generación a la cual Barquero pertenece y que, al ser Barquero autor de ficciones narrativas, esa marca generacional se cuaja en una letra visible, lo que se llamó anteriormente subjetividad escrituraria⁴.

Cortázar es también para Barquero —la cita es clara al respecto— un lugar. Cimiento donde se instaura un determinado modo de ser y padecer en el mundo. Nina habla desde *Rayuela*, desde allí avisa a su esposo que las hijas pronto van a dormirse, para que las vaya a saludar. Como una Maga sir París, llama a un Oliveira más afecto a los Particulares que a los Gauloises, para que proteja a Rocamadoures aún con salud, hijos menos trágicos de vidas menos surrealistas. Aconteceres menos literarios. Vidas ametáforicas, irreversibles. En una ciudad sin traslación retórica posible, en una ciudad cruda de un país inmediato y documental, Barquero toma de Cortázar eso que podemos llamar un aire, aún a riesgo de ser inconsistentes, un determinado desenvolvimiento de la subjetividad, que deja

1 Cabe aclarar que *Sabihondos y suicidas* no es una novela sino una colección de cuentos premiados y editados por la Editorial Municipal de Rosario hacia el 2003. Sin embargo creemos pertinente incluirlos en el análisis ya que los mismos pueden leerse desde determinada prosecución temporal que le aporta rasgos novelescos. Por otra parte, algunos de sus cuentos son insertados en su totalidad dentro de la novela *La ley de la memoria*. Sus tópicos, su estilo y su impronta se repiten: la memoria evocativa dispara en sus dos libros la potencia del relato.

2 Borges, Jorge Luis: "Otras inquisiciones... Kafka y sus precursores". En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". *Obras completas*, Tomo 2. Emecé Editores, Barcelona, 1996.

3 La dicotomía entre arte y naturaleza es el tema de este texto de Wilde. Una de sus conclusiones radica en afirmar que Balzac no reflejó el siglo XIX en sus obras, sino que el siglo XIX debe sus atributos a Balzac. O sea que la representación de un tiempo y espacio determinados termina por ser ese tiempo y ese espacio. Pensando en nuestro tema, Barquero sería parte de ese universo cortazariano. Sus representaciones terminarían constituyendo una relación con lo que, pensando ahora en el siglo XX, podemos llamar subjetividad creadora. Wilde, Oscar: "La decadencia de la mentira", en *Obras seleccionadas*, El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1959.

4 Nicolás Rosa expone sólidamente esta cuestión en su artículo "Cortázar o el engendramiento del lector": "En relación a la «herencia» cortazariana —su influencia sobre escritores jóvenes— la marca es decididamente imprecisa: no ha generado una reactivación lingüística como Borges, no ha producido «modelos» imitables y más allá de las adhesiones escriturarias (...) su influencia pareciera recaer más sobre la sensibilidad que sobre producciones específicamente literarias..." (Rosa, Nicolás: *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2003, Pág. 109. El subrayado es nuestro.)

en su escritura las huellas de un término borrado o, en todo caso, congelado: en las obras de Barquero no hay un afuera posible donde trasladar el suceso, todo pasa crudamente dentro de la narración. París y la mitología cortazariana son estampitas entumecidas escrutadas en las cocinas de los departamentos rosarinos, porque ahí sí, y no en la televisión (información, inmediatez, cuerpos en vivo y en directo), hay mucho para ver de lo que no se ve. Cortázar propicia en Barquero una subjetividad que, por lo tanto, es puramente literaria, pero que a su vez se desarrolla en una zona de la escritura donde la cotidianeidad arrolla el sueño épico, y el caos surrealista deviene en caos realista. No es *Rayuela* la influencia, en tanto pensar en influencia supondría la llegada de una escritura desde afuera, una lectura desde donde arriba un intertexto, sino que Cortázar constituye la obra de Barquero desde dentro, en lo que podría llamarse una estructura profunda e intrincada: la zona cortazariana en Barquero afecta no tanto a la obra literaria en sí, como a sus categorías intrínsecas: autor, narrador, referente. Estas categorías, erigidas en torno a la visión del mundo, se encuentran afectadas por la misma marca: una subjetividad creadora que tributa a Cortázar buena parte de sus cavilaciones.

Una segunda zona está dada por cierta aparición en el mundo narrativo de Barquero, del universo, ahora sí formal, de Rodolfo Walsh. Si bien en *Sabihondos y suicidas* sea menos patente este ascendente, es en *La ley de la memoria* donde la reconstrucción testimonial hecho por hecho nos recuerda la minuciosidad de *Operación masacre*: una serie de datos que piden riguroso ordenamiento, porque las claves del motor novelesco de *La ley de la memoria* son los vericuetos legales y las peripecias que conducen al protagonista hacia un juicio y un dictamen. Hay más, claro está, pero esa furia testimonial propia de Walsh, ese envión moderado y potente que teje sus tramas, es de alguna manera el mismo que empuja la novela de Barquero. La diferencia radica en que mientras Walsh detenta una causa política y social, el testimonio es en Barquero fruto de peripecias personales, una suerte de diario de ruta de un narrador (que es también, nuevamente, protagonista y personaje) hacia prisión. También puede pensarse que en Walsh la acción política social forma parte de determinada búsqueda personal, pero no estamos aludiendo a los fines de la denuncia, sino a sus motores. El narrador de Barquero, claramente, narra en primera persona. *Operación masacre*, mientras tanto, cuenta las peripecias de sujetos externos: una tercera persona que sólo declina cuando aparece el periodista-investigador.

En Barquero, en cambio, pareciera que el testimonial abre las posibilidades del decir de un sujeto en peripecia constante. "Yo fui testigo", la frase que todo testimonial detenta, se transfigura en una nueva fórmula aceptada que deriva directamente en la construcción de un verosímil sólido y difícilmente cuestionable: yo fui protagonista. En este caso, las pruebas documentales devienen en relatos experienciales, eso que Benjamin llama vida vivida⁵. La inquebrantable diferenciación entre el narrador y el autor parece, en Barquero, desvanecerse. Esta fusión de tan disociables categorías del narrar es producto de un trabajo escriturario. Barquero hace que el argumento se nos presente verdadero, borra con fina pluma las marcas de su género (ficción, novela) y hace que los acontecimientos se desplieguen con la fuerza de la verdad: aquello que el cine patentó como true story y que transforma una simple historia en historia de vida, haciendo que el espectador pase de la recepción a la conmoción.

Ahora bien, estas cuestiones no se tejen solas. Se necesita, está dicho, un arduo trabajo de escritura. Lo que Barquero hace con la literatura es sustraer de su estatuto ciertos caracteres básicos —la diferenciación inquebrantable entre mundo literario y mundo real— y servirse entonces de todos sus mecanismos para poder narrar su historia: su novela. Su literatura.

De lo dicho anteriormente Walsh es un emblema. La literatura —castillo erigido con ficciones— le da las herramientas privativas para dar con la verdad. Porque la obra de Walsh es propia de un periodista que ha ido a recolectar los datos, pero es posible sólo porque ese periodista ha escrito literatura. La afirmación puede redefinirse respecto de Barquero: su novela aparece más como un relato de memorias que como obra literaria, una especie de diario retrospectivo escrito desde la verdad. Pero resulta ser compleja literatura.

La intuición que impulsa a buscar filiaciones entre Barquero y Walsh se topa con pasajes sugestivos en *La ley de la memoria*:

Fue por esos días, una mañana, preparaba yo una taza de café y Vito entró a mi privado con el diario y la correspondencia. Arrojó el diario sobre la mesa y ordenó las cartas aparte. Antes de retirarse, señaló el diario.

—Están buscando a un periodista. Flor de quilombo —me dijo.

—¿Un qué?

—Un periodista. Hace rato que desapareció y

—¿Y ahora lo buscan?

—Y... dicen que los militares. No siempre se pudo hablar (...)

5 El arte de narrar estaría amenazado, según Benjamin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, su sabiduría, se está extinguiendo. Esta sabiduría, a su vez, está entretejida con los materiales de la vida vivida. Benjamin, Walter: "El narrador", en *Iluminaciones IV*.

- Bueno, me voy al lado, a la banca, que ya empieza a caer la gente. Ahí veo venir a un comerciante.
 —Andá, Vito.
 —Rodolfo Walsh se llama.
 —¿El comerciante?
 —No, el periodista.
 —Ah. (*La ley de la memoria*, págs. 63, 64).

Luego, el protagonista se acerca una noche hasta Funes: allí está construyendo una casa. Casualmente, entabla un diálogo con un ex comisario: personaje extraño y sombrío, que ha estudiado Filosofía y Letras y cita a Hegel. La charla se torna íntima y profunda. El ex comisario parece purgar con el protagonista malos recuerdos. El nombre de Rodolfo Walsh vuelve a presentarse, esta vez, bifurcado: también aparece Daniel Hernández, alter ego del periodista. Conversa el ex comisario Laurenzi:

- De ahí que lo mío es una búsqueda encarnizada. Algún día, pienso en momentos de ira, iré a lo loco a buscar a mi amigo. El buscarlo en sí no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si lo encuentro, frescas olas de cólera, miedo y frustrada amistad se alzarán, poderosas, vengativas olas, y por un momento ya no me sentaré solo en el bar como una arrastrada, amarga, olvidada sombra con mil historias para asombrarlo. Lo extraño (...)
 —No sé nada, Laurenzi. Explíqueme de quién habla, por favor.
 —De mi amigo Daniel Hernández, de él hablo. (pág. 110).

Luego de una explicación sobre los crímenes de los militares y los posteriores indultos, dice el protagonista a Laurenzi:

- Parece una ficción, un mal cuento (...)
 —No lo crea. Una buena mezcla de ficción y testimonio es más peligrosa que una presentación en la corte de La Haya, venga de donde venga. No crea que es tan ficcional y desatendida esa forma de denuncia. Y si no vea cómo terminó ese hombre Rodolfo Walsh (...)
 Mire, le cuento: cierta vez cayó en mis manos un libro que me nombraba. En una de sus hojas me inquietó ver mi apellido ligado al de Hernández. En el comienzo de uno de sus cuentos decía así: *Pobre comisario Laurenzi. Las cosas que me ha tenido que aguantar... ¿Cuánto tiempo, por ejemplo, hace que vengo explotando sus recuerdos? El sólo habla, yo escribo. "No hay bicho más peligroso que el hombre que escribe", suele decirme mirándome de reojo. "Explota a sus amigos, se explota a sí mismo, explota hasta las piedras..."* (pág. 113).⁶

Y más adelante:

- ¿Una autoamenaza? ¿Y ese término, Laurenzi?
 —Autoamenaza: una amenaza sugerida. Una trasposición de la amenaza. Ganarle de mano al enemigo. Lo que hizo Walsh cuando publicó su carta aniversario creo que un 24 de marzo de 1977. Era tan obvia, sugestiva y pública que Videla no la entendió. Tardó menos de veinticuatro horas en sacarle el jugo a la impunidad de su ingenio. Lo chupeteó, lo acribilló y torturó vaya a saber y nunca más ni él ni mi amigo Hernández.
 —¿Y no se puede hacer nada?
 —Dígame: ¿usted cree en la justicia?
 —Sí, conmigo nunca falló, Laurenzi.
 —Gallinas... No se ofenda, cheques, desalojos, eso es basura. ¿Reclamarle a los jueces? ¿No me diga! ¿A la policía? ¿La casa del lobo! ¿Editores? Gente de negocios. Y le cuento porque lo he estudiado. Atiéndame: ¿Sabe de *Operación masacre*? No me diga que no sabe.
 —No.
 El ex comisario traga saliva.
 —¿No, qué? ¿No que no lo sabe?
 —No, que no sé.
 —¿Dónde estuvo todos estos años? ¿En un estuche? (...)
 —Quizás ese Rodolfo Walsh no haya muerto —le digo.
 Se entra la camisa en el pantalón.
 —Y si está muerto lo han enterrado.
 —... parado, como a los machos, Laurenzi.
 Me da la mano en un apretón de silencios y es como si simulara no conocerme, su mirada extraviada. Tal vez va a preguntarme quién soy, qué hago ahí. Cuando se aleja, antes de esquivar el auto, su voz me alcanza como una revelación:
 —Ese hombre... ¿quién habrá sido el que no supo cuánto mataba? (*La ley de la memoria*, págs. 114, 116).

Los personajes que van apareciendo tienen que explicarle al protagonista quién es Rodolfo

6 La cita pertenece, asimismo, al cuento de Walsh "Zugzwang" (1957). En el universo ficcional de Walsh, Laurenzi era el compañero de ajedrez de Daniel Hernández. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Jorge Lafforgue (ed.), Alianza, 2000.

Walsh. Barquero parece concebir la denuncia como uno de los fines de su novela. Pero su protagonista, esa primera persona que como se dijo anteriormente se confunde con el autor, no tenía demasiado conocimiento de lo que estaba pasando mientras soportaba sus cruces:

Si yo vivía en un estuche me preguntó el ex comisario con la imposición holgada de quien ha formado parte de otras historias y ha salido airoso e indemne de ellas. Y, sí, en un estuche. ¿Y qué? Yo era el dueño de mis cruces. (pág. 117).

Rodolfo Walsh no se presenta entonces como figura a la que adhiere el protagonista-narrador, sino que es una persona —y un acontecimiento— develado por personajes secundarios a la historia. Lo que sí se puede pensar es que Walsh es la figura a la que adhiere Barquero: su forma de narrar y su imagen de escritor atraviesan *La ley de la memoria*. Quizás ése Rodolfo Walsh no haya muerto, dice el protagonista, sólo para consolar al ex comisario. De hecho, cierta pervivencia se vislumbra en el envión narrativo de Barquero. El autor sabe de quién está hablando mientras que el narrador es un perfecto desentendido.

En *La ley de la memoria* abundan los guiños. Los literarios. Los íntimos. No es una novela que apele ni a la obviedad ni a la explicación del suceso. Sus filiaciones literarias se presentan libres de retórica, como un mero relato erigido en torno a la memoria. En cambio, su estructura detenta rigurosos procedimientos literarios. Los movimientos entre el narrador, protagonista y autor hacen que esa primera persona —que siempre se piensa como voz unívoca en relación a la ambigüedad de la tercera— sea en realidad la máscara ética y estética apropiada para decir el relato. Porque Barquero no sólo intenta ser verosímil. En tanto su novela de reconstrucción es también una denuncia, Barquero quiere ser verdadero. En su “Epílogo”, donde cuenta la prosecución de los personajes después del punto final, y en el cual la primera persona del narrador que fue relatando la novela se presenta continuada e invariable en la voz del autor que acota después del cierre, Barquero —o su personaje— dice:

Los asesinos y permisivos nombrados, en libertad (...) Basta, sin embargo, la decisión de uno solo de estos lectores para que el escándalo devenido de su certidumbre se convierta en VERDAD. (pág. 304).

Se dijo anteriormente: Walsh es la forma que Barquero adopta para narrar su relato. Recordemos la frase de Laurenzi: “Una buena mezcla de ficción y testimonio es más peligrosa que una presentación en la corte de La Haya, venga de donde venga. No crea que es tan ficcional y desatendida esa forma de denuncia”. El personaje hablaba de Walsh. Barquero hablaba de sí mismo. Y la forma-Walsh nos deja de cara a una verdad inescrutable. Incluso, sin las estafas ficcionales o retóricas que toda literatura supone. La literatura es —tanto para Walsh como para Barquero— arma, herramienta, bomba, quizás justicia. Pero es, en definitiva, literatura. Texto escrito según sutiles armazones de saber literario. Una última cita del “Epílogo”:

Tampoco existieron personajes simpáticos o queribles. No los hubo. Por lo tanto, no se inventaron. Todo en esta historia duele, hasta la ausencia de eficaces recursos literarios. (pág. 303).

Todo en esa historia duele, puede ser. Pero no por ausencia de eficaces recursos literarios sino, justamente, por su presencia. Esto es, en primer lugar, notable vuelta de tuerca operada sobre el género testimonial, donde una primera persona no es testigo sino protagonista. En segundo lugar, una verosimilitud tejida con nobles materiales literarios que, a su vez, son desdeñados dentro de la trama, de manera que el verosímil aparezca como real neto. He aquí la filiación de Barquero —y no de su protagonista, que lo ignora, dejando en claro que la diferencia autor/narrador existe, aunque no aparece— con Rodolfo Walsh.

Cortázar y Walsh se alían extrañamente. Por eso, la historia duele como la verdad que se denuncia y duele como muesca generacional, como un sujeto inscripto en los padeceres del siglo XX. Desde el título podemos inferir cierta continuidad: es memoria, y como tal, sitio retorcido, reino de la subjetividad, huella caótica de lo irrepresentable, o al menos, representación degradada de la representación que desde el vamos supone el ser la memoria. A su vez, esta evocación subjetiva se somete a convención rígida: ley, forma, claridad, precisión. *La ley de la memoria* es una frase hecha pero también supone cierta lógica que el libro de Barquero permite leer: un sujeto que recuerda con la precisión de un testimonial. Un sujeto que se instaura dentro del universo cortazariano (universo casi generacional) y que se dice con la estricta verosimilitud que Walsh implanta en ese suelo extraño entre la recolección de datos y la literatura.

UNA MIRADA SIN OJOS, O MIRAR HASTA QUE SE PUDRA: EL OBJETIVISMO ROSARINO

Poesía y origen

Atendiendo a elementos gramaticales, formales, temáticos, de las novelas de Martín Prieto y Oscar Taborda, surgen trazos comunes que renuevan particularidades de los narradores como poetas. Poetas rosarinos que, en contraste con la poesía de los escritores de la década del setenta, ofrecieron poesía objetivista, expresión acorde con un estilo que surgió de la conjunción de sus expectativas personales y experiencias de escritura. Dichas experiencias componen la base de su formación como escritores, y la elección de la forma novela en los textos de los que nos ocupamos aquí no excluye totalmente los presupuestos en los que se sustentó su producción estrictamente poética. Tales presupuestos conforman una visión del mundo que se puede recuperar a partir de determinadas categorías literarias. Así, con los poemas de estos autores como paso obligado para abordar las novelas, me permito incluir algunos datos a fin de poder fundamentar un punto de vista.

Un recorrido por la historia de la poesía rosarina, si bien atrayente, no contribuye al principal propósito de este artículo. Cayendo tal vez en un reduccionismo menos sugestivo que operativo, señalo sólo un estilo, sin perder de vista que su gestación, desarrollo y mutación hacia otras formas implican factores que exceden tanto al género como a la literatura.

Lo que se llama objetivismo en la poesía de Rosario (y que se extiende a otras zonas argentinas) comenzó como una práctica poética ("experiencia generacional" y "práctica grupal", dice D.G. Helder, uno de sus principales exponentes) cuya maduración en un programa fue posterior a la publicación de poemas de Oscar Taborda en *Diario de Poesía* (1986) y a la edición de libros de Martín Prieto (*Verde y blanco*, 1988), Rafael Bielsa y Daniel García Helder (*Quince poemas* de Bielsa y Helder, en 1988, y *El faro de Guereño*, de Helder en 1990).

Los poemas objetivistas se asemejan a instantáneas, escenas de la vida cotidiana –banales, si se quiere– que contienen una "carga emotiva" que no excede a una mirada que se detiene en los objetos sin penetrarlos y en el relato de acciones momentáneas, de un gesto. Como si la primera persona que se repite (sobre todo en los poemas de Martín Prieto) en realidad estuviera pensando en otra cosa al tiempo que cuenta lo que ve. Esto que puede leerse como apatía, o como producto de una mirada desencantada, es posible pensarlo desde la falta de sujeto: es una mirada sin ojos, y esa mirada es el fundamento en el que descansa la poesía, no los objetos a los que se alude. Es decir, se cuenta. El lenguaje –coloquial y cotidiano– narra algunas situaciones en tiempo presente y otras que pueden remitir a escenas anteriores o posibles. Tanto la temporalidad como la presencia de personajes acercan estas poesías a la prosa. Las descripciones son un simple nombrar los objetos de la escena, tal vez algún color o una textura. Cuentan historias que empiezan y terminan en pocas líneas:

Contra Parménides

La misma mesa ovalada
con los mismos individuales rojos.
Los mismos vasos verdes
llenos de vino tinto.
Las mismas sillas,
tal cual distribuidas.
La misma paciencia de Agustina
para acelerar las brasas.
Las mismas charlas,
iguales enfrentamientos.
Hace un año,
sin embargo,
los comensales eran otros.

Una música en la memoria

De zapatillas y pantalones negros,
con el torso desnudo,
lleno de yerba una calabaza marrón.
El paisaje es el de todos los días,
salvo por una música que no silbo
y sin embargo sé.

El artificio se muestra aunque no sobre la escena. Cosas y personas que están, aparecen concretas, delimitadas, sin una intención previa, o cuya razón de ser es ajena al poema y la mirada (la palabra) se las apropia, volviéndolas estéticas sin haber contribuido a su fundación originaria. Indagación de la realidad, el poema aparenta no haber creado la escena, sino aceptarla como si le hubiese sido dada: la construcción, evidente, es sobre el lenguaje, sobre las palabras; la escena estaba allí antes de que se reparara en ella y seguirá estando, perennidad de

1 Prieto, Martín: *Verde y blanco*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1988, págs. 13 y 29 respectivamente.

fotografía. Una mesa, como concepto, concebida para el poema, recibe el mismo tratamiento realista que los datos aportados por los sentidos.

Este despojo del lenguaje se logra al presentar el objeto simplemente nombrándolo, y cuando un adjetivo acompaña al sustantivo menciona sólo una cualidad, alguna forma o un color (una mesa ovalada, una sábana blanca, un galpón de piso de tierra, ladrillos). Las metáforas son escasas y el tono lírico se fuerza hasta hacerse casi prosaico. En estas poesías, en las que cada elemento mantiene su identidad, las comparaciones son abundantes, los objetos y situaciones se relacionan demarcándose mutuamente. Se comparan objetos ("un enjambre de moscas, / como piedras doradas", Aguirre, en *Al fuego*; "...un banco de arena brillante, plateado por la luz de la tarde, que emerge de entre las aguas como si se tratara de otra isla", Prieto, en *Verde y blanco*), pero también un estado ("Fascinado como el joven Burroughs", Prieto, en *Verde y blanco*), situaciones pasadas y presentes ("Contra Parménides"), sonidos ("...un rumor de galopes / que sonaba al oído como el bramar de una sudestada", Prieto, en *Verde y blanco*), una actitud ("...Sentado como un bonzo/sobre mis talones..."), Helder, "Barranca del este", en http://www.bazaramericano.com/reportajes/helder_por_aguirre.asp.htm).

Los versos y las estrofas están regidos por el período sintáctico, y la proliferación de comas, las aposiciones, confieren a esta poesía un ritmo particular. La mirada obsesiva sobre los objetos, los temas triviales, la carencia de ornamentos de tono lírico, las comparaciones: elementos que se organizan en pequeñas escenas compactas. El poema es un objeto en el mundo.

Si bien hay elementos que se repiten en los autores, es difícil trazar reglas generales que cubran las características de estos poemas, e inclusive es posible citar otros escritores rosarinos que –sin pertenecer estrictamente al grupo llamado objetivista– han publicado poesía que puede emparentarse con la de Prieto y Tabora. Osvaldo Aguirre forma parte de los autores reunidos en este número de RIEL con su novela *La deriva*. Sus poemas agrupados en *Al fuego* (1994) exhiben un acercamiento a la realidad cotidiana y una narratividad que recuerda al objetivismo. Sin embargo, mientras que los poemas de Martín Prieto constan de un número reducido de versos e insiste en ellas la primera persona del singular, en el libro de poemas de Osvaldo Aguirre, las poesías ocupan varias páginas, conformando una historia. El paisaje que se describe es el del campo. Numerosos espacios en blanco, en los versos y entre las estrofas, suman el silencio a estas escenas de labores cotidianas, interrumpidas por los ladridos de los perros, por una voz humana.

Voy a averiguar:

linterna en mano
y tras los perros –a ver–,
cáchele cáchele, que ladran
hechos una furia y se pierden
en la neblina, cáchele,
cáchele, en la neblina.

Que ceniza l' aclarada. (Aguirre, *Al fuego*, pág. 14).

Predominan las aposiciones y las subordinadas, que componen el cuadro haciendo más largo el tiempo, semejándolo al de la vida rural.

Pegada al moho
que verdea bajo
una baldosa bruñida
por el rocío y rota,
en el caminito
que ondula
entre las gigantescas
rosas chinas,
inmóvil, la babosa. (pág. 25).

Por otra parte, las poesías de Aguirre tienen otro tono, tal vez más lírico, acentuado por las aliteraciones, por la repetición de versos y estrofas –con variaciones o no–.

Contra el esquintero
la tranquera estira
y afloja su cadena
entre que chillar y gotea
y gotea sobre el bebedero,
mal cerrada, la canilla.

Estira y afloja su cadena
entre que chillar y gotea



y gotea, sobre el bebedero,
mal cerrada, la canilla. (pág. 11).

La utilización del presente actualiza continuamente las escenas. No hay recuerdos, no hay ningún tipo de "psicología" de los personajes, los comentarios son escasos ("el vendedor de maníes / -áturde con esa corneta-", pág. 62): los poemas se construyen desde una voz uniforme que narra las acciones asumiendo en algunas estrofas el rol de personaje al utilizar la primera persona singular o plural, ajustando el foco en determinados objetos, en un gesto.

Devenir novela

Hay un paisaje recurrente que puede asociarse con estas poesías: los márgenes de una ciudad (eventualmente Rosario, lo local explícito), los suburbios. Imágenes dilectas por su estado de abandono, que permiten una enunciación despojada, un uso literal de la lengua poética ("Para mí la luna es un lugar", dice "lugonianamente" Prieto en *La fragancia de una planta de maíz*). Basurales prosaicos que no admiten la secreta motivación de la Naturaleza romántica. Incluso el río Paraná es márgenes y vida austera, una masa de agua que reúne un frente industrial y un barco que pasa.

Formulo una lectura posible: el punto de encuentro entre las novelas es el pasado que estos escritores comparten, un mismo estado de la literatura. Las diferencias aparecen en primer plano. En cuanto a lo formal, éstas remiten por supuesto a elecciones personales, que pueden relacionarse con influencias literarias y a su vez las exceden.

Las contrastes de *Las carnes se asan al aire libre* (Taborda) con las novelas de Prieto y Aguirre son sustanciales, sobre todo si nos atenemos a su estilo sintáctico. La cadencia que domina el texto de Taborda adquiere otro matiz tanto en *Calle de las Escuelas N° 13* como en *La deriva*. De alguna manera, eso que *se muestra* en la novela de Taborda, la práctica de un estilo, en aquéllas se tematiza, se hace explícito en palabras de algún personaje.

En *Calle de las Escuelas N° 13*, leemos:

Me senté junto a una ventanilla, en un Chevallier que parecía estrenarse esa mañana y para mí. Sólido y compacto cruzaba el Puente Gallego y las innumerables bolsas de plástico blanco, o emblanquecido por el sol, que se asientan en las dos márgenes del arroyo Saladillo por primera vez se me aparecieron en su versión estética. Un arroyo cuyas orillas están cubiertas de bolsas de basura, vacías, produce, en la percepción, un extrañamiento: se aparece entonces como un producto artístico, o en todo caso, ese es uno de los fines de un producto artístico, provocar extrañamiento, y cualquier cosa que lo provoque produce en nosotros un impacto similar al de un producto verdaderamente artístico, esto es, pensado, diseñado, realizado y consumido como tal. (págs. 79, 80).

y en *La deriva*

No hablaba con rencor, ni buscaba enlatizar lo que decía. Parecía el tipo de persona que, sin defender ninguna creencia, se limita a exponer hechos tal como los ha conocido. (pág. 138).

En estos dos fragmentos se refiere a cuestiones ya planteadas por la poesía de los autores. En primer lugar, la mirada estética sobre una zona marginal de la ciudad, o sobre cualquier objeto de la vida cotidiana. Y, ligado a esto, la intención explícita de presentar las circunstancias (hechos, personas, objetos) despojadas de una carga emotiva particular, dejando el artificio en primer plano. Al margen de esto, es difícil encontrar las relaciones que entablan *La deriva* y *Calle de las Escuelas N° 13* con la poesía objetivista. En la primera, el acento está puesto en la estructura de la novela, en su argumento, en la construcción de los personajes. La acción e incluso la problemática psicológica del personaje principal son elementos que conducen la narración. Además, se trabajan todas las categorías tradicionales de la novela: historia, personaje, narrador, un tiempo y un espacio bien delimitados.

Si bien se tematizan los límites (de la ciudad, de las conductas humanas), el tratamiento que se hace de ellos no se asemeja a la mirada de la poesía o, inclusive, a las imágenes que aparecen al comienzo de *Las carnes*... Las descripciones de toda la ciudad –no sólo de sus fronteras– conforman un cuadro compacto, recorrido que figura un ambiente... "global", más abarcativo, cuyos detalles son reveladores de una conducta, de algo característico, y no la mirada obsesiva que intenta relevar cada superficie.

En cuanto a *Calle de las Escuelas N° 13*, la construcción de la novela es rigurosa y los capítulos van organizando una historia que transcurre en distintos lugares –coincidentes con una situación geográfica real–, y en la cual el tiempo lineal se interrumpe, se duplica. Si por una parte la historia real del país tiene una presencia fuerte en el argumento, por otra, el tiempo de la

con ella lo que se le antojara; *ahora* que *era* nada menos que una asesina, ¿iba a tener escrúpulos para desnudarse en una cabina? (págs. 34, 37, 43, 45, respectivamente. El subrayado es nuestro).

Las citas que, en estilo indirecto libre, reproducen el contenido de conciencia de los personajes, se agrupan en forma de monólogo interno. En su artículo "Monólogo interior y «corriente de conciencia»", Tamara Motylova escribe, refiriéndose a Joyce: "La disolución del autor en el héroe (...) a menudo remata en la práctica en que el flujo de los pensamientos caóticos demuestre «la nada del hombre» y se levante «contra la lógica y la razón»"⁵. Más que flujo caótico de pensamiento, en *Perdida en el momento* encontramos digresiones intrascendentes que reflejan la liviandad del personaje. Aquí no hay intento de lucha ni rebelión, sino el despliegue de una vista panorámica que muestra un estado de cosas que se supone inamovible: no se cuestiona; se muestra. Y se lo hace desde la apatía, la indolencia y la indecisión:

En la oficina de empleos donde le consiguieron el puesto de ayudante de cocina le dieron a elegir entre el Vanderbilt y el West Side; ella ya no recordaba si se había decidido por el West Side (era imposible que lo hubiera hecho estando fresca) ni por qué; era lógico que ahora estuviera arrepentida. (pág. 12).

¿Qué haría una vez llegada a Toronto? Tal vez nada, o también podría mudarse a Montreal... (pág. 13).

La voz narradora, entonces, coincide con la visión desorientada del personaje, que no logra responsabilizarse de sus acciones, que son producto del azar, de la arbitrariedad, antes que de la reflexión y decisión:

... sin embargo, una vez llegada al aeropuerto, a Lena le sucedió lo de siempre: cambió de opinión de improviso y se subió al avión que la llevaba a Calgary... (pág. 41).

El cinismo, que como ya dijimos caracteriza la psicología de la protagonista, es retomado por la voz narradora, que equipara lo fundamental y lo banal:

A veces se veía a sí misma ganando el premio Pulitzer... llevaría puesto un vestido de lentejuelas blancas y zapatos de cabretilla negra o roja, de ese rojo oscuro que algunos llaman borgoña. Luego la realidad corregía su fantasía en el sentido que debería escribir un libro en inglés para que le dieran el Pulitzer y ella apenas si tenía conocimiento del inglés suficiente para sobrevivir en los Estados Unidos (...) escribía en castellano (...) ¿Qué premio podrían darle entonces? ¿Y en qué hotel harían la fiesta? ¿Podría ella ir vestida de lamé... (pág. 21).

En lo que se refiere a la acción, debemos tener en cuenta otra categoría de análisis de menor jerarquía pero mucho potencial. Nos referimos a lo que Arlt llamó "suceso extraordinario". Aquí, el suceso ocurre apenas comienza la novela (en la primera página), pero sus efectos y consecuencias son pospuestos eternamente, diluyendo su potencia desencadenante de lo novelesco. Desde un primer momento se le quita importancia, presentándolo como imprevisto y repentino:

... precisamente porque el mundo cambió su marcha y la tomó de improviso e hizo que dirigiera hacia otra parte de la cocina del restaurante. Fue hacia el frasco que contenía mayonesa (...) y puso allí el vidrio molido sin que nadie la viera... (pág. 11).

El suceso es algo que acontece sin que Lena tome ninguna decisión al respecto: es un reflejo, una inclinación del destino, un impulso, un capricho. Habiendo podido utilizarlo como motor narrativo, como disparador del devenir novelesco, es reducido a un episodio más, que, siendo potencialmente rico, se torna estéril. Las pocas veces que se lo menciona, el suceso aparece sólo para generar algunas especulaciones fantasiosas que no repercuten en el plano de la acción efectiva, o se torna mero comentario que se evapora en alguna digresión, remarcando su carácter anecdótico.

Lo extraño, sin embargo, era que no aparecía la noticia del boicot o de los intoxicados —o fallecidos— en ningún periódico; quizá Mr. Morgan, el gerente, había logrado que el asunto no trascendiera a la prensa. (...) sólo él y la policía de Nueva York sabían que ella era la culpable, que ahora era la enemiga pública número uno. (pág. 48).

A lo mejor ya había muerto gente, quien sabía en realidad cuánta (como en el cuento del Sastre Valiente: "De un mosquete mató siete"), aunque a decir verdad no eran muchos los que

5 Motylova, Tamara: *El destino de la novela*, Orbelus, Buenos Aires, 1993, págs. 68, 69.

pedían mayonesa dentro de su sandwich (...) era tan ácida que casi parecía rancia: su abuelo hubiera dicho que la habían cortado los duendes. (De pronto le vino el recuerdo de su abuelo quietecito allá en el campo... (pág. 47).

De este modo, lo que podría haberse narrado como sucesos de creciente tensión, se cuenta como relato disgregado. Los personajes de *Perdida en el momento*, en especial Lena, han llegado a la instancia donde todo da igual, donde la angustia, el miedo y la desesperación han devenido abulia, desencanto e ironía. El elemento argumental que abre la narración de la novela (arrojar el vidrio molido en la mayonesa) representa la transgresión de las convenciones civiles y sociales por parte de la protagonista y la disolución de sus valores morales. Una vez ocurrido esto, la psiquis de dicho personaje tiende a la desjerarquización de los acontecimientos, de manera que no habrá ni fracturas ni quiebres sino nivelación y llanura. Entonces: relato de la interioridad de un personaje sin profundidad psicológica, paradoja de difícil resolución. La novela pierde intensidad a medida que avanza la trama, retenida en el discurrir de sus protagonistas (desplegado en forma de monólogo interno), donde se enlazan recuerdos, pensamientos y sucesos banales que impiden el devenir narrativo mediante un esquema de eterna digresión "ocurrente":

Y la hache, pensó Lena relejendo el cuento que había escrito (...) ¿Por qué era muda? ¿Para qué la tenían? Servía específicamente para hacer un sonido, el ch. Ese era un sonido constitutivo del castellano (...) Pero ahora ya no lo es. No hay más ch. Sucumbió a la democracia. ¿Y por qué? La w (...) ¿de dónde fue traída? (...) ¿era una inmigrante o ya tenía los papeles de residencia en la lengua? (...) No queremos la w en nuestra lengua; tenemos con que hacer ese sonido: en el Siglo de Oro español, bien que Quevedo y Cervantes se la arreglaban sin la w. (pág. 199, esta digresión ocupa las dos páginas que conforman el capítulo once.)

Para evitar los insomnios su amiga Angela solía calmarse comiendo arándanos (blueberries). Le gustaban sobre todo los que estaban bañados en chocolate y tenían el tamaño de la yema del dedo meñique. En su país no existían los arándanos (...) lo llamaba "frutos del bosque", un menjunje que incluía moras (blueberries), frambuesas (berries) y fresas (strawberries): tampoco llamaban fresa a las fresas sino frutillas (...) Claro que ella no tenía ningún dulce encima que pudiera calmarla, se encontraba cara a cara con el insomnio... (pág. 23) (Esta digresión abarca la página entera).

El hombre dijo hola; entonces ella lo reconoció inmediatamente: era uno de los Baldwin, esos tres o cuatro hermanos de Hollywood, de los cuales uno está casado o lo estaba con Kim Basinger (...) ¿Debía pedirle un autógrafa? Detestaba a la gente que anda por ahí cazando autógrafos: un domingo que estaba en el Central Park con Dennis, unas chicas la confundieron con Lolita Davidovich —ella creyó que la habían confundido con Lina Olin— (...) Sonrió al supuesto Baldwin y salió de la cafetería (págs. 33, 34, 35, 36. Todo el capítulo seis).

La sensación de inmovilidad que emana de la novela se relaciona directamente con la temática: *Perdida en el momento* es una historia de las ilusiones perdidas como un estado de cosas, como algo que es (eterno y primigenio) desde antes de ser, y que por eso es incombustible:

Cuando era niña, se levantaba en medio de la noche, y comenzaba a llorar sin pausa ni cuento. ¿Qué la asustaba? (La nada, la nada asustaba a las personas; no es el cuco, pequeña, es la nada.) (...) Entonces el abuelo hizo magia; la curó poniendo debajo de la cama una tijera abierta. (...) *Sólo la magia puede luchar contra la nada.* (pág. 194. El subrayado es nuestro).

Pero a diferencia de su abuelo (inmigrante ruso de la época de los zares, que trajo consigo cuentos secretos, y pequeños tesoros de vidrio, nácar y plata), Lena no posee, quizá porque ha dejado de creer, el don de la magia, y esto la deja indefensa ante el azar mezquino, ante el vacío que se instaura como constitutivo de su subjetividad. De allí que el final de la historia (la publicación de un cuento de Lena en un periódico canadiense de habla hispana y la propuesta de futuras publicaciones), que supone la resolución del conflicto existencial de la heroína, resuena hueco y forzado:

Ahora tenía una voz. Tenía un destino. Ella había trabajado para que se cumpliera dura, duramente, a paso de hormiga. (...) ahora la vida valía la pena porque era escribible. (pág. 222).

(...) ella había venido de la Argentina para hacerse una escritora, ella, de alguna manera lo había conseguido, acababa de conseguirlo. Ella ahora era una mujer libre. La nada sucumbía entre la nieve. (pág. 224).

Lo mismo ocurre con el carácter de la protagonista: mientras que durante todo el desarrollo del relato se mantuvo constante⁶, el penúltimo capítulo, con Lena saltando, bailando y hacien-

6 Tomashevski distingue dos formas de caracterización de los personajes: el carácter constante, que se conserva igual a lo largo de todo el relato, y el carácter cambiante, que evoluciona de acuerdo a la acción. *Op. cit.*, pág. 223.

do malabares en un episodio ridículamente esquizofrénico, desbarata dicha caracterización (de la llana psicología del personaje) y quiebra el tono monocorde de la narración, acentuando lo arbitrario y afectado del final:

Brincó a lo largo del corredor, al llegar al centro de la sala hizo una medialuna y mostró sus locuaces calzones rosados (...) tomó unas naranjas valencianas (...) y se puso a hacer malabares (...) Tal vez hasta cantó una canción folklórica en ruso que creía olvidada (...) Siguió camino a su habitación, bailando. Bailando salsa (...) En el camino se topó con Owen (...) lo besó en la boca y siguió adelante. (pág. 221).

Si había un tema de la novela que albergaba cierto grado de profundidad y conflicto, era la condena al fracaso de la protagonista como condición de existencia, como posibilidad única, cerrada sobre sí misma. El desenlace, entonces, viene a combar la historia de forma gratuita y coercitiva, al punto de contradecir dicho planteamiento, anulando la intensidad que ésta hubiese podido desplegar.

Dejando de lado dicho final, la novela transcurre en una suerte de estancamiento del devenir del relato, donde nada se resuelve. Encontramos varios mecanismos narrativos que funcionan como mutiladores de la potencia de acción. Algunos de ellos son los ya mencionados usos permanentes del monólogo interno y las largas digresiones, el relato de anécdotas banales (como la historia de la película que se filmó en el pueblo donde se encuentra Lena, que dura casi cuatro páginas), el hincapié en trivialidades de la vida cotidiana (comida, ropa, pequeñeces intrascendentes como olvidar el cepillo de dientes, o reflexionar sobre alguna noticia insignificante del diario), la repetición casi exacta de párrafos en distintas partes del relato (los consejos del abuelo, el relato de la zapatilla de las zarevnas, las reflexiones de Liddy y de Dennis, los diálogos amorosos entre Liddy y Pierrot y entre Lena y Dennis), el uso del condicional o potencial simple, que es el tiempo verbal más apto cuando el emisor no quiere o no puede asumir responsabilidad de sus dichos o de sus acciones⁷.

Todos estos mecanismos, que enmarcan la ficción dentro de un suceder inmóvil, estéril, intrascendente, definen la temporalidad de la novela, que se despliega coartada por el cerco del "momento". Lena no está perdida ni en el tiempo ni en el espacio, sino en algo más efímero, más inaprensible: el momento es lo que desaparece antes de ser alcanzado, es el lugar de lo imposible, de la posibilidad de la nada; un más allá que es a su vez un más acá, construido con las pequeñeces de la vida diaria. Temporalidad estancada y huidiza, se encuentra restringida también por la indecisión y la irresponsabilidad de la protagonista para realizar la acción efectiva y por sus fantaseos lúdicos o consolatorios (de allí el uso repetido del condicional o potencial simple):

Podría escribir, si lo deseaba, era casi lo único que la había movido a trasladarse a Nueva York, la idea de tomar un curso de escritura creativa en alguna universidad, luego desistió de semejante proyecto y prefirió imaginarse autodidacta (...) se quedaba echada en la cama, fantaseando cosas que podría escribir pero que no hacía. (pág. 21).

Podría caminar en dirección al vendedor y preguntarle: "te compro el carrito, ¿a cuánto lo vendés?" Y transformarse ella entonces en una vendedora de pretzel callejero... (pág. 37).

Perdida en el momento es una novela cuyo argumento, destinado al éxito comercial, se apoltrona en el regazo del lugar seguro: el viaje (exilio socio-económico) como búsqueda de cambio, de éxito, de trascendencia. El andar errabundo de Lena, responde a una indagación, superficial y retórica, por el sentido de su existencia. Podríamos decir que estamos ante una novela de "superficie", donde los planteos, reflexiones y conflictos no se profundizan, o mejor, se banalizan, en consecuencia con la caracterización de los personajes (sujetos posmodernos "vacía-mente anhelantes"), verdaderos soportes narrativos del texto. Como dijimos en la introducción, lo que aquí se privilegia es la forma —conserva ciertos rasgos de erudición que corresponden al saber específico de la literatura, pero que no son fundamentales para la comprensión y seguimiento de la trama— dejando el contenido en un segundo plano. La calidad escrituraria, en cuanto al manejo de técnicas y procedimientos narrativos, es incuestionable. La novela es lo más correcta que puede ser. Su claridad, sencillez y transparencia la hacen accesible y rápida de leer: frases cortas, sintaxis simple y vocabulario poco complicado; la receta perfecta para una lectura distendida, plácida, de vacaciones.

CONICET



CONICET

[Faint, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through.]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

ESO LLAMADO DURACIÓN

Estas breves cuestiones que leerán a continuación, nacen de la imposibilidad de encontrar definiciones y respuestas concretas a determinados interrogantes que desde hace algunos meses vienen condicionando nuestra lectura. ¿Qué es durar?, esta es la pregunta virgen de la cual parten todos los cuestionamientos. ¿Podemos definir qué es la duración sin tomar categorías prestadas a la lengua del espacio? Y una vez que definamos esto ¿Podemos precisar aún de qué manera, esta duración es representada particularmente en cada universo novelístico?

Parto de la única certeza a priori de que hablar de la categoría tiempo en la novela moderna tiene una implicancia mucho mayor que la que habitualmente le asignamos, un peso que metrificamos en un orden lineal y cerrado, resumido en un pasado, presente y futuro inmutable.

Sin duda, si alguien nos pone a prueba y nos cuestiona acerca de qué entendemos por duración, nos limitaremos a definir con seguridad un orden cronológico perfectamente previsible, y digo con seguridad porque quizá este carácter direccional sea el único sistema de referencia objetivo con el que contamos a la hora de representar el tiempo en una historia. Sin embargo, pensemos: ¿una cronología interna o inversa no es tan o más objetiva que una linealidad de principio a fin?, y en todo caso, ¿a qué se debe entonces el hecho de que los novelistas escojan diferentes maneras de representar el tiempo? Sabemos desde ya, que todo autor, lejos de adoptar una visión artificial en sus novelas, intenta elegir el modo de representación que más le conviene entre los modos reales de la visión de los otros, de todos sus lectores. ¿Pero esto implicaría entonces que el tiempo es determinado por la historia que se narra o por la imagen del lector ideal?, ¿existe una relación concreta entre tiempo y género?, o en todo caso, ¿el tiempo puede resultar una elección independiente dentro del imaginario novelístico?

El corpus de novelas rosarinas que venimos trabajando nos presentan, sin duda, casos interesantes que problematizan las formas previsible de representación temporal y nos permiten abrir el abanico hacia cuestiones más amplias. Sólo accederemos a ellas de manera experimental para conformar un terreno en el cual materializar nuestras dudas y planteos.

Partimos entonces sin poder definir a ciencia cierta qué es la duración temporal pero intentando, al menos, relevar las diferentes formas en que el ímpetu temporal acomete en cada uno de los relatos.

En la búsqueda del tiempo

Pues bien, la pregunta sería ¿cómo representar entonces ésto que llamamos duración, respetando las velocidades variables de acción y pensamiento? El novelista quiere mostrar el tiempo tal como fue vivido, ahora bien, fue vivido en el presente, es decir, cronológicamente. Es en efecto la realidad del presente la que asegura la cronología, sin un "ahora" el curso del tiempo pierde toda consistencia y rumbo.

Se habla de la duración como de un movimiento orientado en un sólo sentido, continuo y que no hace existir más que lo que tiene detrás de él, puesto que para que un instante pueda ser considerado real es necesario que sea pasado, ese pasado se acopla entonces a ese movimiento y constituye toda su realidad, porque en tanto se lo ha pasado se lo puede seguir sobrepasando.

Relatar un orden cronológico interno, parece ser, en efecto, contar el pasado cuando fue presente y esperar que el futuro se vuelva actual para hablar de él¹. No estamos hablando por lo tanto de una cronología en el sentido frecuente de la palabra.

Ahora bien, sólo si el presente es fuente de relaciones temporales, la cronología novelística es captada desde el interior en los sucesivos presentes que la constituyen tal como fue vivida. Captada desde el interior, en el durante, la unidad de significación se disuelve, aparece cuestionada en todo momento. La significación es dada a todo un pasado por un presente particular, que por lo tanto ya no es más estable que este presente mismo. Más aún, esta significación no es la única posible: se podría dar otra significación a mi pasado, en mi presente. El presente por tanto es multivoco y al mismo tiempo lo es el pasado.

Sin duda, un ejemplo claro de este tipo de duración —recurriendo a nuestro corpus— lo constituye la novela de Candiotti, *Una memoria insolente*. Y afirmo que es un claro ejemplo porque en ella puede observarse la narración en presente como célula generadora de la duración y no como una consecuencia, un residuo de la temporalidad.

¹ Más que interesante resulta la opinión de Bergson en relación a la posibilidades de concreción temporal: "Un día se me preguntó cómo me representaba el porvenir de la literatura. Algo confuso respondí que no tenía representación de él. «¿No advierte usted por lo menos, me dijeron, ciertas direcciones posibles? Admitamos que no se pueda prever el pormenor; tendrá usted por lo menos, como filósofo una idea del conjunto. ¿Cómo concibe usted por ejemplo la gran obra dramática de mañana?» Recordaré siempre la sorpresa de mi interlocutor cuando respondí: «Si supiese cual será la gran obra dramática del mañana la realizaría». Vi claramente que él concebía la obra dramática futura como encerrada desde entonces en no se qué armario de posibilidades: Y le dije: «La obra de que usted habla no es aun posible». —«Es preciso, sin embargo que lo sea, puesto que se realizará». —«No, no existe. Acuerdo, a lo sumo, que lo habrá sido»". —Bergson, Henri: "Lo posible y lo real", en *El pensamiento y lo moviente*, La Pléyade editora, Buenos Aires, 1972.

De hecho, al leer la novela, comprobaremos efectivamente que es el presente el que se relaciona paradójicamente con el pasado, y no el pasado el que desde antes pesaría sobre el presente, porque ésta es una relación que se realiza sustancialmente en el presente. De aquí se deduce que es allí donde hay que buscar el sentido de los encadenamientos de acontecimientos que parece sufrir cada uno de los personajes, y no en la pretendida estructura previa de un tiempo sin sorpresas. Dicho de otra manera, puede haber en ciertos casos, para algunos personajes, un destino que los impulsa, pero esta fatalidad no es un atributo de la sucesión temporal que, en sí misma, es contingente. Es el presente insolente de esta "Memoria" el que me permite captar el pasado y el futuro. La irreductibilidad del presente significa que, no determinado por un pasado que ya estaría terminado antes que él, ni determinado por un futuro que ya estaría inscripto no se sabe dónde, sólo en él (presente), el pasado aparece como pasado y el futuro como futuro. Por consiguiente los hace aparecer, los sostiene en una relación que es contingente sólo porque es interna.

El presente de una "Memoria" es ante todo una presencia (que incluso podría leerse como una historia particular aislada). Antes de aparecérsenos figurativamente como un momento intercalado entre el pasado y el futuro sobre una línea ideal, el presente parece existir solo. Únicamente él es aprehendido de manera directa, como si gozara de algún tipo de privilegio excepcional.

Por consiguiente, si la novela quiere presentar un personaje viviente, tal como es este caso, tiene que dar al lector esa impresión que dijimos de multivocidad, cometido que sin duda logra la novela de Candiotti al presentar la relación particular de un tiempo presente con uno pasado, y hablo de particular en tanto el presente aparece escandalosamente en la novela como libre e inevitable. Libre en tanto se construye y aclara su pasado, inevitable en cuanto, inmediatamente, se convierte en pasado y por lo tanto ya no puede ser retomado.

Ahora, el pasado de nuestra *Una memoria insolente* nos guarda aún otra sorpresa. Se nos presenta mayormente teñido por el uso del imperfecto, lo cual nos trae una aparente contradicción a nuestros enunciados, puesto que: ¿Cómo es que siendo el presente el que debe aparecer en una novela narrada internamente, con tanta frecuencia acomete el uso indiscriminado del imperfecto? Sin duda, sólo podemos esbozar una respuesta a nuestro caso particular. Creemos que el imperfecto en esta novela es una especie de falso imperfecto, un disfraz temporal, porque, si se quiere escribir en pasado, pareciera que en el momento que el autor escribe, los acontecimientos que relata ya están concluidos y que él ya posee su sentido global.

Por medio de la escritura en imperfecto se presenta la acción como un espectáculo casi teatral. En efecto, en esto parece residir el sentido novelístico del imperfecto, no como sentido temporal sino, por decirlo así, como un sentido espacial.

La escritura en imperfecto de Candiotti sólo logra separarnos de lo que observamos. Esto no quiere decir que la acción sea pasada (por lo contrario, se quiere que la presenciemos), sino que está ante nosotros, a distancia, y justamente por esto podemos asistir a ella. Parece expresar una pura relación de posición entre lo que es relatado y el que relata, o mejor aún, aquel al que se relata.

¿Puede el imperfecto, entonces, despojarse de su sentido temporal? Creemos que sí, justamente por esa relación de libertad que el presente necesita. El presente, al absorberse en la acción, quiere ser unívoco y para que aparezca su libertad —la multivocidad—, es necesario que el presente o bien capte su futuro como simplemente posible o bien se vuelva sobre su pasado para captar su libertad en relación con él, que es lo que sucede en *Una memoria insolente*. Una libertad que parecería, por cierto, estar sofocada desde el ímpetu mismo del título de la obra. Pensemos que *Una memoria insolente* parece un discurso de estampas del pasado perfectamente guardados. Sin embargo, lo escandaloso, por así llamarlo de este libro, es convertir esta memoria narrativa en una operación de eternos orígenes. Una irreverencia feliz que corona una lectura veloz y dinámica de casi 400 páginas de atrapante lectura:

Los primeros tiempos de la vida humana se caracterizan por pasar de un asombro a otro. Lamentablemente, por entonces aún no sabemos retener recuerdos con propiedad. Más adelante, cuando las experiencias comienzan a dejar improntas más perfectas en la memoria, la espectacularidad de los descubrimientos primigenios se ha perdido y maravillas tales como ver, oír o palpar han dejado de tenerse en consideración. Así es como empezamos a creer que los principales espacios quedan reservados para las experiencias más excitantes y todo lo demás parece perder importancia. Sin embargo, burlándose de las jerarquías, infinitos detalles aparentemente banales se siguen filtrando sin permiso con la fuerza singular de los inicios. Recién al cabo de años podemos reconocerlo y sólo a veces descubrimos el influjo despiadado que han ejercido sobre nuestros destinos. (*Una memoria insolente*, pág. 27).



Ahora bien, el presente no sólo entabla relaciones con un pasado para ser libre sino que “muere” continuamente —a la manera bergsoniana— las costas del futuro. Si en una primera relación nos enfrentamos con el determinismo del pasado, ahora entramos por este camino en el terreno de la previsibilidad: ¿El presente determina el futuro?

Es cierto que describiendo el presente de un héroe se compromete su futuro pero debemos reflexionar acerca de si comprometer implica la misma carga semántica que determinar. Comprometo un futuro, al parecer, sólo porque no está determinado, porque no puede provenir de sí mismo como si el tiempo se desarrollase por sí solo. Impresión que sin duda hay que evitar y que caracteriza desde su origen a la mala novela.

Golpe a la democracia es la ficción “doctorada y futurista” escrita por Federico Cabrera Victorica. Ésta se propone arrojar desde la ficción, una irreductible hipótesis acerca del futuro institucional del país. Si es descabellada o no la propuesta será materia de otro ensayo. Lo que sí nos “motiva” de este libro, sin duda es la construcción, el trazado de una elipse temporal cerrada y repetible hasta el infinito.

Dijimos ya que describir el presente es expresar lo que le sucede al individuo por medio de su propia psicología y no por la simple sucesión exterior de las situaciones a las que se encuentra lanzado. No existe por un lado la comprensión temporal del personaje y por el otro el desarrollo temporal de lo comprendido. Un desarrollo temporal como el que presenta *Golpe a la democracia*, independiente de toda psicología y regido simplemente por una fatalidad exterior creándose de un solo golpe, hace inútil la comprensión misma de la novela.

El tiempo cíclico, traído a cuenta por Victorica, parece inspirado tanto en el espectáculo de las revoluciones celestes como en el esfuerzo del pensamiento por racionalizar el devenir encerrándolo en sí mismo.

Los mitos platónicos parecerían resultar también directos antecedentes desdibujados en esta ficción. Éstos combinan los retornos periódicos con la idea de una perfectibilidad indefinida de las almas, con recaídas y nuevos elevamientos. Pero la idea cíclica puede ser más radical. Ella consiste en suponer que, después de una era más o menos larga, habiéndose cumplido todo, las cosas recomienzan a partir del mismo origen, y así de manera perpetua. Es la muy antigua idea del eterno retorno, al parecer ya presente en los mitos babilónicos y que podemos encontrar en Heráclito como compensación del eterno transcurrir.

Sin embargo, la teoría cíclica de Victorica va más allá de todo antecedente. Esta ficción incursiona en el terreno de los golpes militares pero en un futuro increíble. Algo que ya ha ocurrido vuelve nuevamente a tocar las puertas, un hecho de la historia se repite periódicamente. Y digo que creo que va más allá de todo sustento posible porque en esta novela, lejos de ser el tiempo un elemento que compromete, sostiene o determina un eje temporal, lo vacía completamente de significado.

¿Cómo transformar una serie de datos adquiridos y vividos en una novela, en una ficción? Victorica parecería encontrar la respuesta justa. Usar un tiempo futuro y ubicar los hechos narrados, que de por sí son presentes, en esta nueva temporalidad. Escribir un y en futuro parecería ser para Victorica la eficaz herramienta para ficcionalizar un discurso que nunca logra perder su cuota de histórico y de conocido.

Dijimos que el futuro deja de ser tal cuando el presente le muerde las orillas. En este caso particular la ecuación se invierte: es el futuro el que invade al presente, quitándole su ámbito, su terreno, su esfera de acción. Esta inversión condena desde los esquemas previos de la materia narrada, todo sustento que podría llegar a tener la teoría misma que se está elaborando. O bien asistimos a una negación del tiempo, pero que en la novela se incluye necesariamente, o bien nos encontramos con un discurso de relevamiento histórico encubriéndose bajo la fachada de una “ficción de horror”. Ya sea una u otra vertiente, el vaciamiento del tiempo es el empujón inicial para el vaciamiento general del discurso, puesto que como veremos más adelante, el tiempo nunca debe perder su particular carácter objetivo que garantiza en gran medida la verosimilitud de la escritura de la cual *Golpe a la democracia* carece.

La victoria sobre la mala infinitud: la biografía

Si hablamos de Tiempo y objetividad no podemos pasar por alto el género biográfico. A primera vista, una buena novela biográfica como es la del gaucho *Rivero* (Bottazzini), de 412 páginas de extensión, nos plantea una interesante ecuación con respecto a la relación tiempo histórico—género: la escritura de *Rivero*, más que dominar el cauce del tiempo, implanta al tiempo como necesidad vital de su escritura. La unidad de significación constituye en ella la necesidad. Sin duda, el género biográfico debe tener mucho que ver al respecto de esta particularidad. Pensemos que la figura central de toda biografía no tiene sentido sino en relación al mundo de ideales que la supera, pero ese mundo, paralelamente, no tiene él mismo realidad sino en relación al modo en

que vive ese individuo y por la virtud de sus vivencias.

En primer lugar, parecería ser que la forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud. El tiempo transcurre de acuerdo a las exigencias que la misma novela va imponiendo a su paso. "Es decir, por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe y la suma de éstas es organizada por la orientación que tome la marcha del héroe hacia el sentido de su vida que es el conocimiento de sí"².

La cronología histórica de *Rivero* es captada desde un punto de vista exterior y por esto puede presentarnos un conjunto de una sola vez, cuyo sentido quiere ser comprendido sin ambigüedad. Cuando hablamos de cronología en esta novela nos referimos a su sentido más frecuente: un ordenamiento de un pasado muerto —en nuestro caso la exposición sobre la vida de un hombre histórico— que supone que uno se mantenga exterior a ese pasado y que por eso no haya presente en él. El personaje ya no existe, tal vez comprendemos lo que sucede pero a él no lo comprendemos porque para eso habría que captar lo que fue su presente.

Es en este punto donde radica la esencia de la discusión acerca de las novelas históricas, novelas cuyo plan se propone reconstruir una vida o una época determinada. Una reconstrucción de un pasado que, para Juan José Saer³, paradójicamente nunca logra construirse. Es decir, el planteo encuentra fundamento si observamos que, en verdad, lo que se construye es una cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador presente y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso. La pretensión de escribir novelas históricas —dirá Saer— resulta de confundir la realidad histórica con la imaginación de un pasado perfectamente improbable.

Es en la biografía quizá donde la relación escritura-objetividad entabla sus lazos más tirantes, pero sin embargo, el caso *Rivero* nos sigue presentando circunstancias muy particulares. Leamos la exposición de Bottazzini en el prólogo:

(...) Y así nació mi pasión por la historia jamás escrita del más modesto de nuestros héroes, capaz de ofrecer su vida por ese pedazo insignificante de nuestro territorio perdido en el océano. Ese particular sentimiento afectuoso, ha calado profundamente en mí, como para convencerme de una real e importante participación en hechos que son en la historia de nuestra Patria etapas cruciales de su consolidación como Nación, haciéndome intelectualizar en demasía al sencillo gaucho, sobredimensionándolo en la exteriorización de sus pensamientos e ideas libertarias, pero ello no puede llevarnos a cometer el desatino de negar, que en los sucesos realmente ocurridos y en los cuales Rivero tuvo innegable participación, cada situación fue afrontada y resuelta como si esos atributos verdaderamente existieran.

Paralelamente al hallazgo y personalización de mi héroe en la figura de Rivero, se fue formando en mi interior una animadversión hacia la corona británica (...) (*Rivero*, págs. 9 y 10).

Lo primero que deja ver este prólogo, es que en verdad la novela construye una cierta y particular imagen del pasado; lo curioso es que para crearla no se enmascara detrás de una fachada escrituraria de pretensiones objetivistas sino que se asume como tal en el mismo proceso de creación. Este procedimiento a la vista —ya sea que funcione a manera de aclaración o excusa de lo que después vamos a leer— sobreimpone un matiz de lectura que quita de antemano juicios severos acerca de la cruda veracidad de los hechos. La inquietud por la objetividad en *Rivero* parece desplazarse a una inquietud primigenia por la honestidad de una idea, un sentimiento, un destino. Para plasmar esta intención en acción, el tiempo histórico de la novela debió obligadamente dejar de ser, como el de los anales, una tibia sucesión de fechas, de hechos materiales ordenados en una línea gris igualadora para transformarse en una dimensión del espíritu humano. El tiempo, en cierto sentido, se intelectualiza, los esquemas temporales y lógicos del lenguaje se hacen más sensibles con el único objeto que permitan entrelazar la noción de un sentido con la exposición de los hechos. Un relato como el de la vida del gaucho Rivero, sembrado de términos de transición (dado que, después que, si bien, durante, etc.) permite que el pensamiento se remonte sobre el hecho, tome perspectiva para luego incorporar la idea al hecho. La novela restituye entonces su ritmo articulado al tiempo humano, su diversidad vivida, sus cortes, sus ritmos, en lugar de sofocar los episodios, los detalla y los jerarquiza, les da su movimiento dramático. Esta dramática se encuentra sin lugar a dudas plasmada en el *Rivero* de Bottazzini.

² Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Ediciones Siglo Veinte. Bs. As. 1966.

³ Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Ariel. Bs. As. 1998.

Un tiempo con pretensiones objetivas

El lector no es una persona que contempla la escena. Quiere ver las cosas y las personas tal como el novelista. Este último, por su parte, finge estar solo y no dirigirse a nadie, una actitud que más que un juego debería considerarse como una invitación a ver las cosas desde su punto de vista. Por lo tanto el lector mira a través de los ojos del novelista, y esta mirada sólo puede realizarse y aún comprenderse cuando no es el lector el que adopta una visión artificial, sino cuando el novelista elige el que más le conviene entre los modos reales de la visión del otro. La intención del novelista, por este motivo, no puede ser puramente formal: la expresión siempre depende de lo que se desea expresar*.

La novela quiere expresar el desarrollo de un personaje captado en su realidad psicológica. Esta visión trata de dar al lector la misma comprensión del personaje que tiene el autor. Pero esta tentativa sólo resulta eficaz si el autor efectivamente utiliza el o los modos de visión reales del lector. Sólo esto, en última instancia, puede hacer que los personajes de una novela sean verdaderamente "reales".

Creemos entonces, a partir de lo expuesto, que una novela tiene valor sólo si es objetiva, es decir si logra respetar las condiciones psicológicas reales de la comprensión de sí y de los otros. La objetividad, tal como la venimos definiendo, será entonces el respeto por la verdadera naturaleza de la comprensión psicológica, puesto que una novela no es el testimonio de quien ha visto un acontecimiento y lo cuenta, y en el cual lo que cuenta es la autenticidad establecida externamente. Por el contrario, en una novela, la autenticidad no debe ser asegurada por medio de la experiencia o el documento sino que lo que se pide es la plausibilidad interna, psicológica.

Por este motivo creemos que la imaginación es más que necesaria para la objetividad y que no hay contradicción de ninguna índole entre la intención objetiva y el método imaginativo.

En efecto, se piensa muchas veces que la percepción y la imaginación difieren no por sus objetos, sino sólo por su relación con la realidad única que las dos tenderían a hacernos conocer. Esta realidad sería alcanzada directamente por la percepción, y la imaginación entraría en juego sólo para suplir las carencias de aquella. Sin embargo, bien sabemos que la imaginación no interviene para mutar una experiencia real por algo ficticio, puesto que la experiencia que nos proporciona es muy real. La imaginación no desmembra lo real para darnos visiones siempre insuficientes e inciertas, al contrario, lo característico de quien tiene imaginación psicológica es respetar la complejidad, poder de alguna manera analizarla sin resolverla.

Dijimos entonces que la objetividad está ligada a la comprensión, una comprensión de los personajes que en las novelas no debería ser diferente de la comprensión real que tenemos de otros en la vida corriente. Ahora bien, esto significa en gran parte que hay que respetar las características del tiempo, porque cualquiera que sea el modo de comprensión del personaje de la novela, no asistimos a una aparición instantánea sino a su existencia en el tiempo, y como vimos en nuestros casos concretos de novelas rosarinas, el tiempo mal o bien representado, vacío o pleno, con o sin fundamento, puede decidir la suerte del libro en materia escritural. Entendemos, en este sentido, que el tiempo, y su representación, debe ser objetivo y honesto.

El tiempo de la lectura

De este contraste, que ya hemos hablado anteriormente, entre la conciencia tendida hacia el futuro y la conciencia entorpecida, fascinada por un pasado, nacen nuevas paradojas en la apreciación del tiempo. En general, un tiempo colmado de variadas experiencias parece breve mientras pasa y largo mientras se lo recuerda (la lectura de *Una memoria insolente*). Por el contrario, el tiempo vacío parece largo mientras transcurre y extremadamente corto al recordarlo (la lectura de *Golpe a la democracia*).

La única explicación a esta experiencia parecería ser que absortos en una lectura perdemos la noción del tiempo; su curso parece suspendido. De manera retrospectiva, este mismo período de lectura, rico en recuerdos atractivos, se expande. Por otra parte, si leemos una novela que presente un período hueco o vacío de interés, nos parece interminable porque pensamos en el tiempo que pasa y esperamos algo que no llega nunca, mientras que el recuerdo de este período pobre se achica hasta el extremo de llegar casi a desaparecer, no nos queda nada de él.

CONICET



4 Lukacs: "La composición novelesca es una función paradójal de elementos heterogéneos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio. Las relaciones que dan coherencia a esos elementos abstractos no son, en su pureza abstracta, sino de naturaleza formal"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

FORMAS DE VACIAR: LAS NOVELAS DE PATRICIO PRON

Géneros, instituciones literarias, metalenguaje

Las variables que entran en juego para que un texto sea definido como novela pueden estructurarse convenientemente, aunque sin que esto dé cuenta de un fenómeno literario. Ubicables o no, lo cierto es que estos parámetros de escritura y de lectura funcionan en la materialidad del texto. No es el trabajo que nos ocupa versar sobre el género, sino ver cómo operan estas cuestiones genéricas en la obra Patricio Pron.

Las novelas de Patricio Pron están escritas sobre formatos bien seguros, podría decirse, apuntaladas por dimensiones narrativas estrictas y sólidas. En primer lugar, Pron adhiere a las pautas genéricas: inicialmente, la novela policial, uno de los subgéneros más matemáticos de la literatura. Como una especie de tablero de ajedrez, la escritura del policial plantea una rígida sintaxis de la información novelesca. En *Formas de morir*, las piezas de la novela son ordenadas de manera que los componentes básicos del policial vayan apareciendo sin entorpecer el misterio, su motor imperioso. Luego, *Nadadores muertos* agota las convenciones del género fantástico. Perfectamente eludidos los rasgos deícticos que podrían ligarla con un universo real, la novela se sitúa en un tiempo y espacio totalmente extraño y ficcional. Por último, *El vuelo magnífico de la noche*, su colección de cuentos, se somete a las pautas de brevedad, síntesis y prodigioso final propias del relato borgeano¹.

En segundo lugar, Pron respeta otra de las convenciones de la institución literaria: la cita y alusión a determinados saberes privativos de la literatura. Se supone que una obra cualquiera acrecienta sus cualidades si dentro de ella se indican, directa o indirectamente, otras obras, otros autores, otros pasajes más o menos consagrados de la literatura universal. Claro está que lo citado debe ser obra respetable y canonizada, literatura instituida como buena literatura. Puede pensarse que todo escritor, de alguna manera, rinde homenaje a sus maestros en sus textos, como si fuera una cuestión insondable. El punto es que en Pron no sólo es cuestión insondable sino que es pretendido resultado. En *Nadadores muertos* abundan las alusiones literarias, y muchas veces resultan nombradas sin que ello suponga proyección alguna dentro de la trama.

En tercer lugar, Pron consiente todas las reglas y emancipaciones posibles del lenguaje. Reflexiona sobre él y sus posibilidades narrativas, pero esta reflexión no deviene en relato sino en mera incrustación de una paradoja o inversión lingüística. El lenguaje es concebido en tanto dimensión lúdica escenificada en sus novelas, de tal modo que instaure una especie de introspección narrativa: sus elucubraciones formales sobre la capacidad y la ambigüedad lingüística derivan en la inclusión de un metalenguaje dentro de *Nadadores muertos*, el cual no aporta matices a la peripécia novelesca, sino que se repliega sobre sí mismo.

Estas tres variantes —géneros, instituciones literarias, metalenguaje— son elementos fundamentales en la escritura de Patricio Pron. Si bien los mismos pueden ser leídos en cualquier autor, en Pron se presentan como motor y causa de la novela, de tal manera que las formas constituyen su fin último. La trama novelesca, entretanto, se disipa en los rígidos vaivenes de la forma. Están, pero no se desarrollan. Aparecen, pero no prosiguen.

Formas de morir y el género policial

Formas de morir transcurre en un hospital alejado para enfermos de tuberculosis. En “el Hotel”, según el libro, uno de sus internos, descubre ciertos asesinatos llevados a cabo por un extraño hombre dentro del hospital. Averigua —siguiendo los pasos propios de la investigación— hasta dar con la punta del ovillo para la resolución del misterio: se trata de una organización que sigue la doctrina de un oculto Dr. Sabadotto, la cual se basa en una especie de eutanasia asistida por un asesino para los enfermos terminales. Kaiser, el protagonista, en tren de seguir averiguando, quiere entrar a la organización secreta. Para ello debe asesinar al sacerdote de la institución. Antes de hacerlo, él mismo muere: le han inoculado (no se sabe quiénes) la sustancia letal.

La máquina de escribir de Patricio Pron se mueve dentro de las normas instituidas. La muerte que precede a la resolución del misterio, la enfermedad y los sucesos que acontecen en la oscuridad, son tópicos de la impronta policial de Poe. Pocas veces encontramos una referencia a algún elemento reconocible. Salvo, quizás, una vaga alusión a Perón, la cual nos hace pensar en cierta lejanía cronológica:

Otros pedían diariamente su periódico, miraban por largos instantes la foto de Perón que presidía

¹ *El vuelo magnífico de la noche*, su libro de cuentos editado por Colihue en 2001, no será abordado aquí, aunque podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que rigen las mismas condiciones formales de producción. La alusión a Borges, en estos relatos, es muy evidente. Asimismo, sus paisajes, historias y personajes se sostienen en la forma narrativa y no en un referente claro. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, correspondiente a “Un paisaje de acontecimientos”, el cuento que inicia la serie: “No sabemos demasiado del Imperio Turco excepto, quizás, que saber sobre él es imposible. En las dilatadas fronteras de ese reino fundado por nómadas que desconocían el significado de la palabra «frontera» el conocimiento era imposible o en extremo frágil. El nacimiento de un tigre modificaba de modo irremediable la especie tigre”. Imperios, tigres, cifras, lenguas, versiones, y un personaje memorioso dan cuenta de la clara relación que Pron entabla en sus relatos con un universo libresco —el universo borgeano— y no con una determinada referencialidad.

cada título y se quejaban amargamente del gobierno. (*Formas de morir*, pág. 10).

Los nombres de los personajes, entretanto, extrañan la cuestión: Kaiser, Zidane, Sabadotto, El Padre González. Salvo este último, nombres de novela. Las descripciones, incluso, parecen referir a lo novelesco en sí, y no a un afuera referencial: sus descripciones reproducen las representaciones propias del policial. En una de las peripecias decisivas de la novela, se lee:

Los pasos se espaciaron justo a su izquierda. Kaiser giró la cabeza levemente y pudo ver a un hombre alto, parado justo frente a él. El hombre tenía puesto un sobretodo negro, que ocultaba la ropa de debajo. Las solapas levantadas del abrigo le ocultaban el rostro, de manera que sólo podía verlo el hombre de la cama frente a la cual se había parado. (pág. 29).

El hombre misterioso se viste como los hombres misteriosos de las novelas policiales. El sobretodo negro con la solapa levantada es una imagen repetida del sujeto cuyo rostro se oculta, y cuyo ocultamiento supone el motor novelesco. Las peripecias en las que incurre el enfermo Kaiser sobrevienen después de este episodio con una tónica similar.

En todo caso, más que motor novelesco, el policial de Pron pone en funcionamiento un dispositivo libresco para que el relato avance. Porque lo novelesco implica dos movimientos: en primer lugar, una alusión a cierta referencialidad que hace posible un verosímil y, en el mejor de los casos, una identificación del lector con sus personajes; en segundo lugar, una invención operada sobre esa referencia, que permite modificarla, novelarla, ficcionarla, despegarla de lo real y hacerla fatalmente misteriosa. La novela policial pone en vilo el mundo circundante, torna alarmantes los espacios conocidos. En *Formas de morir*, el referente está tan obviado de su asidero real que no quedan huellas, y el misterio, que se repliega sobre el libro, no desafía el espacio del afuera. El lector, entretanto, silabea la resolución de una fórmula que no amenaza ni su espacio ni sus adentros. El policial de Pron se ocupa de sí mismo, omitiendo el desasosiego que supone estar en el mundo y que hace que el género cuente una historia. La novela, por lo tanto, como se dijo, alude más a una trama libresca que a peripecias novelescas.

Nadadores muertos y el género fantástico

En *Nadadores muertos* es otro el género que Pron venera. En este caso, la narrativa fantástica teje la prosecución de los hechos. En la novela, de lugar y tiempo indeterminados, su personaje central, el señor P, es nombrado, absurdamente, socio del Club de Nadadores Muertos. Sin que haya sido su deseo pero sin oponer resistencia, es llevado en bicicleta por unos gemelos calzados con patas de rana hasta el Club, donde la lógica del absurdo sigue gobernando el curso de la historia.

Todas las categorías de la novela se ven afectadas por la regulación del género fantástico. En primer lugar, sólo en un pasaje de la novela aparece una referencia espacio-temporal, en una de las inscripciones del Club de Nadadores Muertos: "Buenos Aires, diciembre de 1958". Claro que al ser una leyenda escrita en una pared, no supone una indicación precisa del tiempo y espacio de la novela, sino una mera aparición de estas variables, irrelevante en definitiva a su estructura. Hubiera sido igualmente significativo leer "Buenos Aires, 1958" como "Amsterdam, 2002".

En cuanto al espacio, sólo al inicio, antes de que le llegue a P la noticia de la asociación al Club, hay ciertas referencias a un espacio realista:

Bajó a abrir. En el corto intervalo que le llevó ir a la cocina ubicada en la planta superior de la casa a la entrada, el timbre volvió a sonar otras dos veces. Por fin, al llegar frente a la puerta, se detuvo y miró a través del orificio. (*Nadadores muertos*, pág. 11).

Luego, ya en la página 17, en el transcurso del viaje en bicicleta hasta el Club, el protagonista se sumirá en un universo huérfano de nociones lógicas:

Viajaron un par de horas. A P el viaje le pareció inusualmente largo, aunque luego supuso que había perdido la noción del tiempo. La ciudad no era tan grande, no era ese amasijo de barrios por los que nunca había pasado. Era, pensaba, más pequeña, la suma de tres o cuatro barrios distinguidos, calles, restaurantes y cines. (pág. 17).

Asimismo, cuando la novela empieza, el narrador en tercera persona parecería poner dedicado esmero en pos de lograr cierta ambigüedad temporal. La relación presente-pasado se encuentra invertida desde el inicio. Dice el primer párrafo:

Tres días después de que todo comenzara, cuando P emergía triunfante del tanque cristalino, recordó un pequeño hecho (...) P se quedó mudo mirando la taza hasta comenzar a pensar que el

pequeño acontecimiento era un anuncio de algo que le pasaría, una anticipación del futuro. (pág. 9).

El recuerdo del protagonista sirve a los fines narrativos de relatar su premonición. Se puede concluir en que la novela empieza a contarse después de la mutación de la lógica espacio-temporal. La inversión de estas categorías es operada desde el comienzo. De manera que nuevamente hemos perdido la referencia. Otra vez el narrador de Pron habla desde un lugar ajeno a toda lógica representacional. Mejor dicho, habla desde una lógica representacional unívoca, esto es, la del género fantástico. Ahora bien, este género no supone la abolición de la referencia a lo real, sino que instaura ciertos elementos extraordinarios en la prosecución ordinaria de las cosas. Así, lo fantástico implica la narración en paralelo de dos lógicas: una marcadamente referencial y otra que la subvierte. Aquí el lector se ve redondamente afectado por el relato de lo extraño, porque esa extrañeza es construida de tal modo que acecha —como el misterio en la novela policial— el mundo cotidiano. El otro, el prodigioso, el inventado, no hace más que aludir, por oposición, a los parámetros realistas, subvirtiéndolos, ejerciendo aguda crítica y creando un eficaz verosímil fantástico.

Patricio Pron adhiere tan uniformemente a este género, que disipa de su relato toda emergencia de lo real. Puede decirse que Pron incrusta, otra vez, una forma cerrada sobre sí, sin paralelo con un afuera referencial. *Nadadores muertos*, se dijo anteriormente, agota las convenciones del género fantástico. Las agota porque las dispone sobre el texto tan homogénea y unívocamente que sólo leemos un elemento. No hay dos lógicas en juego, sino que espacio y tiempo se ven afectados por una misma forma. Cabe citar el siguiente fragmento:

Lo despertó una voz, que sonaba cercana y a la vez familiar. Creyéndola parte de sus sueños, siguió esperando que se volviera irreconocible, intrincada, como si pudiera dar vueltas sobre sí misma. Pero la voz permaneció clara, elemental, unos instantes más. Entonces entendió que era real o todo lo real que se podía ser en el Club. (pág. 48).

El absurdo temporal y espacial, el supuesto entramado fantástico de la historia se desvanece al no contraponer un segundo término: el Club es todo lo que aparece en la novela, y todo lo real que se puede ser. Así, lo sobrenatural se naturaliza y la supuesta subversión que el género ejerce sobre el mundo desaparece. Sólo queda un relato sumido a lógica unívoca. Sobre todo, queda una novela escrita desde la forma. No hay relato fantástico, sino sus bastidores.

Nadadores muertos y las instituciones literarias

Abundan las alusiones literarias en *Nadadores muertos*. En la primera página, ya se sugieren filiaciones con dos iconos del siglo XX, Proust y Kafka:

La mañana de la partida se había entretenido durante el desayuno sumergiendo una galletita en el café. Habitualmente la galletita se empapaba de la sustancia oscura y aromática y él, con el "timing" perfecto de un jugador entrenado, se la llevaba a la boca antes de que se disolviera. Pero esa mañana, a poco de sumergir una galletita, ésta se quebró. Él se quedó asombrado, mirando cómo uno de los pedazos flotaba hasta concentrarse en el líquido y luego se hundía en el fondo de la taza, donde se disolvía un sedimento grisáceo y sin sabor.

P se quedó mudo mirando la taza hasta comenzar a pensar que el pequeño acontecimiento era un anuncio de algo que le pasaría... (pág. 9).

Se sabe que la extensa obra de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, se inicia cuando su protagonista empapa un bizcocho en una taza de té. Este pequeño acontecimiento suscita la evocación, y entonces surge el relato: conciencia mnémica según Auerbach², que reencuentra el mundo de la infancia y empieza a narrarlo. Según vimos, Pron cita a Proust y lo invierte: la galletita empapada en el café (menos europeo, más latinoamericano) no le trae recuerdos sino presagios de lo que vendrá. Fuera de esta escueta inversión, la cita a Proust no conduce a ninguna articulación narrativa. Una vez citada la madelaine sin causa aparente, el intertexto termina.

La primera de las citas a Kafka puede relevarse en la figura de los gemelos. Cuando se inicia la novela, P es informado de su inclusión en el Club de Nadadores Muertos por dos gemelos, singularmente vestidos y, como se ha marcado, de habla telegráfica. Al comienzo de *El castillo*, se presentan Arturo y Jeremías, los gemelos que saludan a K como soldados y le tienden la mano con una docilidad excesiva. Desde su aparición, son los asistentes del señor K los cuales, infructuosamente, intentan ayudarlo para que pueda entrar al castillo. Precisamente, Pacífico y Atlántico, los gemelos de *Nadadores muertos*, llevarán a P hasta el Club, raudos y predispuestos. Esta figura libresca le sirve a Pron para extrañar la situación. Los hermanos gemelos, gotas de

² Auerbach, Erich: "La media parda"; en *Mimesis*; Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

agua, seres humanos diferenciados apenas por mínimos rasgos, pertenecen al universo de lo posible y lo natural. Sin embargo, su imagen roza siempre lo sobrenatural o, al menos, lo sorprendente. Lógico es que Pron los utilice en su relato fantástico. Aportan, incluso, matices estéticos efectistas, a la vez que adhieren a una figura recurrente de los grandes relatos³.

A su vez, el señor P (¿Patricio Pron?) que protagoniza la novela deja oír los ecos del memorable y atormentado señor K, también protagonista de *El proceso*. Al igual que ésta, *Nadadores muertos* comienza con la arbitraria detención de su protagonista. Pero la tortura infundada, el maltrato psicológico y la absurda condena que padece el señor K, en el señor P se alivianan en un mero juego de malos entendidos. Se sabe que *El proceso* es una de las novelas que mejor relatan el siglo XX: la opresión del ser humano en un mundo tan hostil como burocrático. Ahora bien, en Pron no hay más que un poco de confusión y divertimento. Única relación posible: un hombre es arrancado de su rutinario suceder y enviado a un mundo difícilmente inteligible. Pero mientras que el señor K muere "como si la vergüenza debiera sobrevivirle"⁴, el relato del señor P llega al final cuando:

Zoe, que estaba sentada a su lado, sonreía dulcemente (...) El dibujo era impensadamente bueno para P, y en él se podían distinguir con nitidez las ramas de los árboles, el tránsito de los animales por la selva, los pasajeros brasileños o norteamericanos y el barco, con su columna densa de vapor blanco que se perdía lentamente en el cielo azul. (*Nadadores muertos*, pág. 130).

Visto está que el señor P no tiene relación alguna con el señor K. Es claro que nada tiene que ver el universo de *El proceso* con el de *Nadadores muertos*. Por ende, naufraga el intertexto: no hay vinculación entre la cita y la escritura, sino una alusión tan evidente como insustancial. La escritura de Patricio Pron se adscribe, de esta manera, a otra de las formas posibles⁵: las instituciones de la letra, aludiendo a dos autores venerados por el siglo XX, demostrando en sus novelas un saber literario canónico y calificado.

Metalinguaje

En *Nadadores muertos*, por otra parte, el lenguaje escenifica su potencia paradójica. Uno de los gemelos le explica al señor P:

—No hay error —dijo el de los mostachos— punto. La dirigencia del Club coma, y particularmente la comisión encargada de la aprobación de solicitudes no enviadas coma, no cometen jamás errores punto. (págs. 13, 14).

Abundan juegos de este tipo. El lenguaje aparece en toda su dimensión formal. Los gemelos hablan como telegramas —uno de los formatos más estandarizados de la escritura— y sólo la forma sostiene sus frases. Entendido como la compleja relación entre un signo y su referencia, el sentido se diluye por completo: no hay referencia. El enunciado *aprobación de solicitudes no enviadas*, no encuentra representación posible.

Cuatro páginas de la novela se ocupan con la Conferencia dictada por un anciano en la Academia de Navegaciones por el Lenguaje, en uno de los recintos del Club. Durante esas cuatro páginas, no se inscribe signo de puntuación alguno. Transcribimos:

—...manera que el mar o el estrecho o el río de agua salina o dulce sin diferencia para nadar pero sí para tomar voluntaria o involuntariamente cuando la ola que rompe en la llámesse playa o bahía o estuario nos desplace de nuestro punto de apoyo que es la línea imaginaria que une el centro mismo de nuestro cuerpo la zona denominada plexo solar con el obelisco que es la inmensa mole majestuosa que está en el centro de la ciudad...(pág. 50).

En un momento el narrador inserta una reflexión del protagonista:

Poco a poco, P entendió que el anciano estaba desvariando, pero con una forma de desvario que lo convertía en un sujeto fascinante. Imaginó que esa navegación por el lenguaje consistía en in-

3 El par de hermanos absurdos aparece en numerosas obras, recorriendo un arco que pasa por *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, hasta el argentino Leopoldo Marechal, en *El banquete de Severo Arcángelo*.

4 Kafka, Franz: *El proceso*. Losada, Buenos Aires, 1991, pág. 212.

5 Podemos pensar a las instituciones literarias, al igual que los géneros y el lenguaje, como una forma más de las que constriñen el acto de escritura, ya que las instituciones generan convenciones y parámetros estéticos de legibilidad. Así, la Literatura como institución se ve atravesada por regímenes críticos que regulan lo que es considerado como literario en una época dada. De esta manera, un autor puede desafiar la forma instituida, ampliándola y transformándola, o adherir deferentemente a ese canon.

tentar llegar a su sentido último, casi a su aspecto fónico, usando las palabras como sonidos y no como sentidos. (pág. 52).

Pron parecería adherir al pensamiento de su protagonista. La historia, el argumento, la trama, la peripecia, se disuelven en eso que en este pasaje es llamado su sentido último: las palabras se lucen en tanto sonidos, ideas lujosas tratadas con sobriedad y ocurrencias bien escritas. De hecho, *Nadadores muertos* suena bien, pero cuesta rastrear su sentido. Se sabe que, después de las teorías posestructuralistas, no cabe la posibilidad de pensar un sentido unívoco atribuible a un texto. Plurisignificación, diseminación, obra abierta o plurivocidad: muchas categorías para contemplar lo múltiple. Sin embargo, quizás, la novela tenga un sentido, o al menos, una razón de ser: su peripecia novelesca, sea ésta mínima y cotidiana o extraordinaria y superlativa. El lenguaje lúdico de *Nadadores muertos* abre su juego a la espera de una novela que no termina de ocurrir.

Cabe citar su epílogo, escrito bajo el título "Nota del autor":

Escribí *Nadadores muertos* hacia 1998, suponiéndola una novela cómica sobre el lenguaje. Más tarde, Alexander Dobler y Alejandro Rodríguez Díaz del Real me advirtieron que podía ser leída también como una alegoría de la desaparición de personas durante la dictadura militar argentina de 1976 a 1983 y una parábola de la adaptación a regímenes opresivos, una lectura que arrojó sombras inquietantes y poco sospechadas por mí sobre la novela. (pág. 133).

Asombra también al lector esta contemplación. Pero las sombras no llegan a cubrir la trama de la novela. La suposición de su autor encuentra más asidero que la advertencia de los dos lectores. La alegoría implicaría la relación entre la novela y un afuera. Esta relación está borrada desde el comienzo y, en todo caso, es una posibilidad que otorga la pluralidad lectora e interpretativa y no la novela en sí. Porque la alegoría implica, en primer lugar, un propósito, una intención. Escribir una novela cómica sobre el lenguaje, de hecho, no trasunta otro fin más que ese. El procedimiento alegórico nunca es inconsciente, aunque ciertos intrincados residuos psicológicos operen en él. Coincidiendo con su autor, se concluirá en decir que *Nadadores muertos* es una novela cómica sobre el lenguaje: he aquí el plan narrativo, y todo lo que una elucubración sobre el lenguaje le permite narrar.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

ADMINISTRATIVOS Y EXPANSIVOS

Nota I. Sumar una mirada panorámica centrada en los estilos de escritura. Relevar los modos expresivos y sintácticos. La primera división que puede establecerse marca dos grupos: escritura administrativa y escritura expansiva. Esta subcategorización responde al seguimiento de una praxis: la construcción sintáctica, la adjetivación, la forma de insertar adverbios, entre otros rasgos, son datos que posibilitan la delimitación de distintos modos de lo escribible. Estas elecciones mantienen relación directa y dialogal con una intencionalidad escrituraria: un modo de escribir determina, y está determinado por, una elección argumental y una intención, es decir, una reflexión previa a la escritura en la que un autor se pregunta para qué (se) escribe.

Nota II. La escritura administrativa *cuenta para escribir*, prioriza la puesta en escena de procedimientos y técnicas narrativas por sobre la trama o relato. No se escribe desde la necesidad (angustiosa y vital) de contar una historia, sino desde el deseo de inserción en un circuito determinado. Se reclama un lugar en el campo literario. Ejemplos: los textos de Patricio Pron y Patricia Suárez. La escritura de Pron se retoriza en la cita grandilocuente y se vacía de sentido al postular la forma como único fin y universo literario posible. La escritura de Suárez, por su lado, se repliega en la mutilación de la potencia narrativa y se disipa en el tono monocrorde de la voz que lleva adelante la novela: "El misterio llamaba a su puerta, pensó. Podía ser la Interpol, podía ser un Romeo, podía ser el destino. Podía ser número equivocado (...) el misterio a ella siempre se le devalaba con prontitud" (*Perdida en el momento*, págs. 141, 142).

Nota III. La escritura administrativa tiende, por un lado, al control permanente de sus posibilidades, y, por el otro, al respeto por los géneros y tradiciones: Pron se asienta sobre Kafka y Borges, y Patricia Suárez inunda sus novelas de citas cultas. La "conciencia editora" profesional dentro del propio narrador apunta aquí, en tanto su preocupación final es la forma, a someter el texto a un permanentemente diálogo con las influencias literarias, con la corrección especializada. La escritura administrativa es precisa, no excede los límites de su propia presentación sino que la regula. Es la escritura profesional: el estándar sintáctico y gramatical, la frase corta y la mesura en el despliegue. Todo parece anteponerse al empuje de contar, y el sentido se condensa.

Nota IV. Pron y Suárez ganan concursos porque lo que se premia es la consecución de una cohesión y una coherencia, un saber hacer. Se trabaja sobre el cuerpo de los géneros: Pron gana concursos de novela, novela policial y cuento, Suárez gana todos. Escritura como apropiación y legitimación de un espacio cultural. Escritura, también, como saturación de un espacio material/ficcional mediante una eficaz administración de los elementos narrativos "que todo el que se pretende buen escritor debe manejar": formatos y técnicas, citas y alusiones a obras y autores de renombre universal, referencias donde pueda encontrarse el lector de ojo entrenado (jueces de concursos, escritores, editores). Todo ordenado con prolija e intachable habilidad escrituraria, y de esto resultan textos correctos y escrupulosos: afectados y desabridos en Pron, livianos y abúlicos en Suárez.

Nota V. La escritura expansiva, más que sustraer, prolifera: lo que se complejiza es el uso de la lengua. Escribir poco no es garantía de escribir bien, pero es más fácil equivocarse cuando el sentido se subraya y el trazo representacional intenta volverse más fino. Las novelas de Taborda y Prieto, si bien breves, construyen sus desarrollos desde la expansión, a través de procedimientos visibles: subordinación, giros coloquiales, dubitación nominativa. Aquí también se evidencia una visión administrativa pero ya no como previa al relato sino como la búsqueda de la mejor forma posible para narrar. Aquí se *escribe para contar*. Esta noción no debe confundirse con una sobrevaloración del contenido en detrimento de la forma. La diferencia con respecto a los ejemplos de Pron y Suárez, se basa en que aquí es el relato el que deviene escritura, el que adquiere forma, y no al revés.

Nota VI. *DAF* y *La deriva*: en la pulsión inicial de ambos textos hay una historia que contar y hay un interés por contarla. En *DAF* esto se evidencia en la intimidad de la relación narrador/personaje y en el tierno y desencantado apasionamiento con que se narran su psicología y su historia. El personaje es, al igual que su crónica, único y trascendente, y no simplemente una categoría literaria, una forma. La contraria: en *Nadadores muertos*, da lo mismo el señor P, que el señor Q, R o S: la "novela cómica sobre el lenguaje", como la define el autor en la "Nota del autor", será escrita de todos modos. En *La deriva* el acento está puesto en la peripecia novelesca, en la dinámica del relato; en *Calle de las Escuelas*

Nº13 se narra el plan de un crimen; en *Las carnes se asan al aire libre*, un fin de semana neblinoso y oscuro, con asesinato incluido, en las islas del Paraná. La historia encuentra su mejor forma a través de la competencia en el manejo de los procedimientos. El despliegue técnico no aparece sólo para evidenciar un saber sino para darle materialidad a las líneas de una historia que hay que contar. Los procedimientos proliferan en sentido, son las arterias de las que brota el devenir novelesco.

Nota VII. Hay también proliferación en *Golpe a la democracia*, *El último día*, *Noche Virginia* y *Una memoria insolente*, aunque en estas últimas novelas no aparece el nivel técnico que esgrimen Tabor da, Prieto, Vignoli y también Barquero. Se trataría de una subdivisión dentro del grupo de escritura expansiva. La fórmula es contar para transmitir un mensaje ideológico/político (ver en este número "Novela y sociedad"). En este grupo, las preocupaciones técnicas pasan a segundo plano, cediendo lugar a la transmisión de un mensaje de índole ético y docente: "Y atención: vamos a tener que lavar la cabeza al Generalato Constitucional, a los Coroneles, ustedes saben que éstos no están con nosotros del todo, y ello es por influjo de ese mismo profesor que tanto ha influenciado desde su cátedra a tantos oficiales con su filosofía aparentemente irrefutable, que tanto ha magnetizado a sus discípulos, nosotros, los Generales admiradores del Führer, no alcanzamos a tener a ese patriarca de los demócratas por maestro" (*Golpe a la democracia*, pág. 14). La impericia sintáctica avasalla las normas de cohesión y coherencia. La literatura, la novela, pasa a ser una excusa y así el texto se desnuda: enseñar y moralizar, advertir y persuadir. Lo que hay, en términos técnicos, es una sensación de fuera de control: la puntuación se vuelve, por momentos, confusa; y la verosimilitud peligra en cada giro. Hay también un exceso de adverbios, por lo que en los hechos narrados no habrá intersticios ni ambigüedad, y la presencia activa del narrador se dejará ver en cada hueco.

LA FORMA DE LA COMEDIA. NOTACIÓN PARA LA NOVELA DE ANDRADE

En *El último día* puede ubicarse un tipo de "influencia" que no es específicamente ni poética ni de una sensibilidad retórica que quiera militar en el código estético del mundo escriturario personal de quien escribe. Se trata más bien de un préstamo formal -utilitario, vehiculizador, para dar "sostén literario" a la idea del Juicio Final- tomado del catálogo de

"historias", de formas, que la literatura expone en el tabloide de su tradición: *La Comedia*, de Dante Alighieri. La forma dantesca del paseo por el otro mundo es la estructura que utiliza Andrade para andar por este, su mundo: Rosario (el periplo desde zona sur, viniendo por avenida San Martín, doblando por 27 de Febrero, para terminar en el Parque Independencia) en las vísperas del final de la historia. Este paralelismo es elocuente y simple: el lugar o la misión que a Virgilio le cabe en *La comedia*, aquí la desarrolla Epicuro; y sigue cumpliéndose la equivalencia, por ejemplo, en el ejercicio de componer esa nómina de nombres históricos, unos condenados y otros salvos.

Pero Gabriel Andrade no quiere emular *La Comedia*, ni, por nombrar otro caso, la forma de los *Triunfos* de Petrarca (la descripción de los personajes de una caravana), sino utilizar su estructura -el molde: un juego de relaciones ya fijado- para llenarla con su mensaje social cristiano que purgue sus propias faltas y dudas. No lo pretende, estética, filosófica y literariamente, pero sí ética, social y políticamente; por ello no hay juego poético, ni problemática representacional del relato, hay una necesidad decidora, denunciante y moralizadora que adquiere materialidad mediante el uso de artefactos literarios prefabricados que están a disposición en los escaparates del gran local la cultura literaria. Más allá de todo, Andrade bien ocupa el lugar del "Dante rosarino", ya que así como el poeta juzgó la historia particular de su Florencia conflictiva y doliente, el escritor rosarino hace lo mismo con el entorno local-regional que lo cobija y nutre.

CARTAS Y RITOS, PUIG, LA MADRE DUPLICADA

Las obsesiones dominantes

Nota I. Explorando la novela epistolar y el diario íntimo ficcional, dos registros similares, la novela *Las obsesiones dominantes*, de Silvia García, se presenta como el recorrido cronológico (la década que va de 1989 a 1999) de una obsesión. La protagonista, Laura, profesora, divorciada con tres hijos, busca, en la escritura de un voluminoso grupo de cartas, enamorar a Francisco, psicoanalista de renombre. Pero este dato, que bien podría explicar las líneas generales del argumento, refiere sólo a una parte de la novela. En *Las obsesiones dominantes*, las cartas no son sólo la evidencia de un amor no correspondido sino también un modo de conjurar el dolor y el vacío. El título de la novela pertenece a una frase

de *Cien años de soledad*: "Las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte", y es en este punto donde la novela es coherente con su enunciado. Si el amor y la escritura son las obsesiones, la lucha contra la muerte, que en la novela cobra cuerpo en la soledad, la pobreza y el vacío, se disputará palmo a palmo, palabra a palabra.

Nota II. La lucha contra la muerte no se realiza a través del ocultamiento de la obsesión sino de su estudio en carne propia. Ya en las últimas páginas de la novela, Laura le escribe a Francisco: "Las obsesiones que salvan son el preámbulo de la gloria". Laura aprendió, en su doloroso viaje interior, que la única manera de vencer a la muerte en vida es enfrentar (escribir) sus causas. Ganarle el combate a la muerte y al olvido no se consigue con grandes gestas y tonos épicos, sino a través de pequeñas batallas, construyendo diminutos ritos cotidianos: "Cobré mis horas nuevas. Compré una montaña de medialunas y las comimos al atardecer. Parecía un rito sagrado. Una revancha. La tregua es el melodrama".

Nota III. La novela de García habla también de la incidencia de los problemas económicos en las relaciones sentimentales: "Se violentó y se fue de casa... para regresar al otro día, decepcionándose (...). Volvió por un motivo de peso: no tenía con qué pagar su alojamiento. Como en otras oportunidades, la miseria fue una de las causas fundamentales para permanecer juntos", dice Laura de su ex marido. La ironía fría del orden económico es que no sólo destruye relaciones sino que obliga a las partes rotas a verse las caras todos los días.

Paralelo Protervia

Nota I. *Paralelo protervia* (Siciliani/Valenti) comparte las coordenadas que sostienen y dibujan el universo ficcional de Manuel Puig, más precisamente, el primero, el de *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969). No sólo en sus modalidades textuales (monólogos, cartas, composiciones escolares, diarios íntimos) sino también en la elaboración de un microcosmos de desplazamientos en el que los personajes imprimen los inconvenientes de sus singularidades. Un espacio más o menos delimitado que resiste las injerencias exteriores por el propio peso de sus problemáticas. *Paralelo Protervia*, como las dos primeras novelas de Puig, se concentra en los enredos en los que se encuentran sujetos un grupo de personajes, primero en sus tempranas edades y luego ya en una inserción más concreta en el mundo

de los adultos; es a partir de estos enredos particulares y de su puesta en discurso que la novela teje su devenir, despliega sus tensiones y configura su estrecho mundo. La novela de Siciliani y Valenti insiste en mayor grado que las de Puig en una suerte de zapping estructural compuesto por capítulos breves, elípticos, y escenas cerradas; la novela persigue su eficacia en la búsqueda de un ritmo que agilice su largo trayecto que va desde mediados de los años 50 hasta fines del 76.

Nota II. La aparición de Puig en la escena literaria argentina de finales de los 60 aglutina su contundencia en por lo menos dos motivos: por un lado, a partir de los "efectos de novedad" que despierta, sobre todo en porciones de lectores "externos" a la Academia, y por otro, en el ligero éxito de ventas de *Boquitas pintadas*. *Paralelo Protervia* adopta tan decididamente los "efectos de novedad" del Puig temprano que estos mismos efectos, a finales de los 90, no pueden explotar del mismo modo; funcionan, más bien, como ejercicio, como adaptación.

La Mamama, un amor voraz

El banquete. En *La Mamama* (López de Tejada), hay un campo cerrado de significación que aglutina sentidos en una dirección: la voracidad. La cerrazón temática no implica que el conjunto significativo de elementos que componen la novela opere desde un sentido clausurado, sino que existe una aglutinación semántica desde la que se disemina el sentido. De la comida al amor, del amor al dolor y del dolor a la muerte: los grandes temas se van tejiendo en la novela con la fuerza de la necesidad argumental y disparados por un vocabulario en torno a la abundancia gastronómica -banquete, exceso, proliferación alimenticia propia del grotesco-, que puede leerse como metáfora sutil pero también como ocurrencia novelesca que evoluciona. Lo que en el psicoanálisis es teoría, en *La Mamama* se convierte en sólida trama narrativa.

La madre se duplica: La Mamama, una madre al cuadrado apenas balbuceada por un niño-príncipe: "—Es que este niño es un príncipe —te aclaró la Mamama con tal seriedad, que el hombre se retiró perplejo—. Mamá dos veces, maternidad postiza que violenta el cuerpo al fin de cuentas plebeyo y vulnerable del niño. La comida funciona como suplemento que completa la maternidad de la que la Mamama carece: "Varios días después, para contrarrestar la evidencia de que no podía darme el pecho, la Mamama encontró una fórmula tranquilizadora. Me unta-

ba el chupete con miel (...) llevaba el frasco de miel oculto en el corpiño (...) como corolario de aquella situación, se me picaron todos los dientes (...) Yo no daba abasto con dos madres", dice el atormentado narrador. Madre ortopédica, sin dolor de parto pero extasiada por filial epifanía, dulce alimento que protege y calma el llanto y, a la vez, causa perversa del estropeo físico; alimento, en definitiva, que se ofrece incondicional y devora al amado en el mismo momento de la ofrenda, como si fuera una enorme boca del grotesco renacentista. "Los enamorados me parecían unos seres terribles que se perseguían hasta chuparse toda la sangre", dice el protagonista en la página 10. La primera experiencia amorosa -e incluso sensual- del niño es la Mamama, pura voluptuosidad que almacena en sus pechos el alimento y la protección omnipresente:

"Después puso sobre la mesita de luz una pastafrola y varios sandwiches, sacó de entre sus pechos una medalla de Juana de Arco (...)

—Usted tiene que pensar: *Juana de Arco y la Mamama vieja me protegen. Nada me puede pasar*". (pág. 38).

Los pechos enormes de la Mamama guardan desde el primer momento de vida -aún sin leche materna- lo que su niño necesita. No sólo guardan sino que esconden. La causa del encubrimiento está dada por la certeza de saberse en falta. Dos faltas: una, redonda carencia: la del hijo natural que no tuvo la Mamama; la otra, consciente infracción respecto de la madre verdadera del niño, su oponente. La marca de los sucesos novelescos nombra en voz baja la perversión. Una madre contra-natura, contra todo y contra todos con una sola cosa clara: vivir para cuidar a su niño.

El veneno. La Mamama bromea con envenenar la comida de la novia del niño, ya adolescente. Apenas se entera del noviazgo, La Mamama ya ha empezado a matarlo. Pero Laura continúa con vida, la Mamama no es una asesina en el sentido convencional del término, pero después de haber sido agasajada por un opulento banquete de la Mamama, ya ha muerto la Laura que el joven conoce. La posibilidad de una relación amorosa se desvanece automáticamente con la intervención de la Mamama. En la comida va el veneno. Sin sustancias químicas fatales, sino con una carga ritual insoportable, desmesurada y maligna. "Hay amores que matan", le explica el joven a Laura, apenas un momento antes de ser ellos mismos víctimas de esa pasión, como preluendo una muerte anunciada. No

muere Laura, ni muere el joven, pero la relación que empezaban a construir se desvanece como si las cacerolas de la Mamama hubieran cocinado un plato envenenado.

El sentido y el gusto. La novela abunda en cuidadas descripciones del sentido del gusto. El lenguaje de López de Tejada constriñe un argumento novelesco en toda su potencialidad significativa. La madre es más figura que naturaleza:

"Luego de una seguidilla pantagruélica de platos, y poco antes de que llegara la torta con velas encendidas, los muchachos me sacaron descompuesto al jardín (...) Después la Mamama salió al jardín, me apantalló con un repasador y me pidió que descansara, que aún había tiempo para comer la torta (...) se retiró a su pieza y volvió con una cinta para curar el empacho". (pág. 15).

El niño había cumplido quince años entonces, y ya podía suponer que la mano que le otorgaba los placeres era la misma que le provocaba la enfermedad, y más aún, la que podía curarlo. *La Mamama, un amor voraz*, relatará las peripecias de esta certeza fatal e insondable. Gusto, delicia, sentido anatómico y sentido novelesco. Dirección, recorrido y significación hacia donde la novela avanza.

PARA UN CANON DE LA NOVELA LOCAL

En este segundo número, RIEL se propuso relevar parte de la producción novelística local publicada entre 1996 y 2003, y someterla a experimentos de análisis, persiguiendo el grado cero de su significación, tratando de leer estructuras y esquemas. En incontables oportunidades, la búsqueda de la objetividad en el estudio finalizaba con debates acerca de cuáles eran las novelas que más nos habían gustado. En algún sentido, fueron esas pretensiones de ecuanimidad las que suscitaron un análisis atento de las obras, de tal manera que la elección y la jerarquización de las mismas, después de largas conversaciones, era una cuestión ineludible. Elegir las mejores novelas ya era un hecho que caía de maduro pero también generaba nuevas preguntas: ¿Debería el número referirse a ello? ¿Tenía alguna utilidad pensar en esto?

Para estas preguntas no hay respuestas fijas: las convicciones e ideas artísticas pueden cambiar mucho en el transcurso de un mes y la novela que antes parecía débil puede cobrar inusitada fuerza y conmover. La gratuidad del puro placer de la lectura se alió con la búsqueda del dato formal y objetivo, y así fuimos, sin quererlo, delineando un canon de nuestra novela. Y pensamos que su lugar en el número era éste, el del anexo, que se filtró en la investigación como una consecuencia legítima aunque imprevista; un lugar en el que las explicaciones no siempre se basan en criterios académicos, sino que se sustentan a partir de elecciones estéticas que contienen en alguna medida la arbitrariedad del gusto. Y viceversa. Los criterios no son personales sino grupales: la elección fue conjunta, lo cual le imprime a esta decisión otra consistencia.

El centro del canon lo ocupan *DAF* (Vignoli), *La deriva* (Aguirre) y *La ley de la memoria* (Barquero). En cada una de ellas hay, o una historia intensa que contar, o una pericia técnica notable para contar una historia menor o cotidiana. En la novela de Barquero, sobresaliente ejercicio de la intriga que sin embargo no se define como novela policial, no importa tanto el armado argumental como lo que los acontecimientos causan en la psique de la voz narrativa: es una novela-experiencia, los sucesos golpean al protagonista y narrador desde la violencia de la vida real. *DAF* presenta un lenguaje refinado y una historia densa. Narra las noches y los fracasos de una generación: duele la profundidad de su mirada, y el léxico y las construcciones poéticas de Vignoli crean mundos imaginarios en la realidad gris de una ciudad inmóvil. El mapa urbano de *La deriva* se traza con rayas de cocaína y la ciudad se vuelve un laberinto deforme. Las peripecias delictivas que Aguirre persigue con ímpetu arltiano transcurren en el lado b de la Rosario tradicional, llámese ésta Pichincha o el Monumento: aquí el escenario lo da el suburbio y la grasa de los manteles de los bares cercanos a la Terminal Mariano Moreno. Taboda, por su parte, construye su novela con una narración meticulosa, y presenta un paisaje costero siniestro para narrar la historia de un fin de semana de aburridos y criminales.

Apenas detrás de estas cuatro novelas se ubican *Amores eternos*, *Calle de las Escuelas N° 13*, *Juan y la loca por la milonga*, *La culpa del corrector* y *La Mamama*. Al igual que en las cuatro novelas mencionadas más arriba, aquí también se evidencia una mayor solvencia en el trabajo técnico sobre la escritura.

CANON

Centro: *DAF* – *La deriva* – *La ley de la memoria* – *Las carnes se asan al aire libre*.

Margen A: *Amores eternos*, *Calle de las escuelas N° 13*, *Juan y la loca por la milonga*, *La culpa del corrector* y *La Mamama*.

Underground: *Rosagasario Blues*, *Simple blues*, *Paralelo Protervia*.



MARGEN A

CENTRO

MARGEN A

Amores eternos
Calle de las Escuelas N° 13

*DAF – La deriva – La ley de
la memoria – Las carnes
se asan al aire libre*

*Juan y la loca por la milonga,
La culpa del corrector
La Mamama*

Rosagario Blues, Simple blues, Paralelo Protervia

UNDERGROUND

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

- 1 | ¿Tiene obras inéditas?
- 2 | ¿Tiene un proyecto literario o la escritura ocupa un lugar marginal en sus actividades?
- 3 | ¿Es posible en Rosario desarrollar una carrera profesional como escritor?
- 4 | ¿Cuál es la mejor novela rosarina que ha leído?

Sergio Gioacchini

- 1 | Sí. Unas cuantas. Dos libros de poesías. Un libro de cuentos. Dos novelas, la primera de ellas al salir en poco tiempo más, se llama *Fermento* y es un recorrido por las calles y las agonías amoratorias-sexuales de nuestro estilo rosarino de vivir; la segunda tiene como título optativo *Oxígeno* y se ubica en un Rosario futuro.
- 2 | La literatura ocupa todo el tiempo útil-laboral de mis días.
- 3 | Sí, si la pregunta se refiere a escribir. El material se puede generar desde acá, como lo hace Angélica Gorodischer o el Negro Fontanarrosa, por ejemplo. Pero si se refiere a si la ciudad tiene una estructura, una promoción y un grupo humano lector suficiente como para que un emprendimiento local subsista, te diría que no.
- 4 | Es una crueldad ponerlo en esos términos. He leído infinidad de novelas rosarinas, editadas y sin editar aún. Yo citaría al *Opus* de Jorge Riestra, sólo porque es lo primero que me viene a la cabeza (en el sentido de que podría nombrar otras) y porque está súper bien escrita, porque es un trabajo impecable.

Roberto Fontanarrosa

- 1 | Tengo inéditos algunos cuentos tan malos que me da vergüenza publicarlos.
- 2 | La literatura no ocupa un lugar marginal para mí, pero antes debo cumplir mis compromisos con el diario.
- 3 | Pienso que sí. Angélica Gorodischer lo ha hecho, por ejemplo.
- 4 | *Salón de billares*, de Jorge Riestra.

Héctor Vázquez

- 1 | Sí, una novela corta.
- 2 | Tengo un proyecto literario pero como antropólogo e investigador de las ciencias sociales no puedo darle un lugar central a la creación literaria pero sí uno muy importante. Escribo dos horas diarias.
- 3 | No me parece posible al menos que uno sea un escritor consagrado.
- 4 | *Opus*, de Jorge Riestra.

Beatriz Vignoli

- 1 | Sí, dos libros de poesía en preparación y una novela titulada *Molinari baila*.
- 2 | La escritura es mi principal actividad.
- 3 | Conviene robar bancos (de haber sabido...).
- 4 | *Salón de billares*, de Jorge Riestra.

Federico Cabrera Victorica

- 1 | Tengo dos obras inéditas. Una a publicar de inmediato.
- 2 | Tengo un proyecto literario, la escritura nunca puede ser un lugar marginal en mis actividades. Mi proyecto está en lo Social-Político-Militar y Religioso. En lo político-militar en ficción está *Golpe a la Democracia*, en lo fantástico y social: *La Santísima Trinidad de los Trillizos*, etc. En cuanto a lo "religioso" es como una manifestación ancestral, y como ocupa a inmensas cantidades de personas, es un fenómeno a investigar. Pronto saldrá una obra mía en ese sentido; como una cuestión de Teología. Como una primicia para ustedes les diré que se llama *La Parusia*.
- 3 | Es posible, pero depende de la economía particular de cada uno. En mi caso, primero debo atender los asuntos de mis clientes como abogado, y luego la otra gran vocación: la de Escritor. A esto último lo considero un Don, al que a veces nos demoramos en desarrollarlo, por emplear ése tiempo en cosas que son también muy sublimes: como ser Lector. Tengo una inmensa biblioteca, la disfruto con placer. Ahora el poco tiempo que me queda, lo dedico a escribir lo mío. No creo en la existencia de dos vidas.
- 4 | Me toma un poco de sorpresa. Hace días atrás hice la misma pregunta a varios escritores locales. Pocos conocen a novelistas rosarinos, hemos leído cuentos cortos y muchísimos poetas y poetisas. Particularmente a la autora que más he leído en Rosario como novelista (yo trabajo acá y en Buenos Aires) es Angélica Gorodischer, he leído todas sus obras, incluso la última sobre su madre, *Recuerdo de ella; Flores de Alabastró, altombras de Bokhara, Jugo de mango, Mala noche y parir hembra*, pero no puedo afirmar rotundamente cuál es la mejor novela. Cosa que si podría si es que me preguntaran acerca de cuál es la mejor escritora chilena: es Isabel Allende. De ésta última si tengo una elección por su mejor novela. Perdón por haberme extendido tanto.



Angélica Gorodischer

- 1 | Sí, dos.
- 2 | Estoy embarcada en un proyecto literario del que llevo ya dos tercios terminados. La escritura ocupa EL lugar central en mis actividades.
- 3 | Desarrollar una carrera profesional como escritora es posible en cualquier lugar del sistema solar y alrededores. Hace falta mucho fervor y muchísimo laburo. Eso es todo.

Alma Maritano

- 1 | Varias. No por no haber podido publicarlas, sino por no haber tramitado su publicación. Hay siempre en la carpeta de un autor textos que él no ha considerado publicables, por uno u otro motivo.
- 2 | Por supuesto, tengo el proyecto literario como una de mis formas de vida. Creo que nunca he dejado de tenerlo, aún cuando diversas circunstancias me hayan impedido concretarlo. En este momento estoy documentándome y tomando notas para una próxima novela con adolescentes, en la que retomo uno de los cuatro personajes de mi última novela publicada, *Como perros perdidos*.
- 3 | Claro que es posible, y la prueba está en que varios autores rosarinos no sólo se han profesionalizado como narradores, sino que han obtenido premios importantes y trascendencia nacional e internacional.
- 4 | No es sencillo mencionar un solo trabajo, en el aspecto de la calidad o el gusto personal, pero me inclino por la novela de Juan José Bereciartúa *Ay derechos*, tanto por sus novedades formales y su trabajo de lenguaje, como por la cuidada pintura de personajes y la profundidad de su contenido.

Martín Prieto

- 1 | Sí, una nouvelle que se llama *La costa*, fechada en 1991, o 1992, que fue rechazada oportunamente por algunas editoriales, y que no ganó algunos premios, cosa que me pareció entonces una enorme injusticia —no tanto en sí, sino en relación a las novelas que sí se publicaban y que sí ganaban los premios que permitían su publicación—. Después me olvidé, y ahora no sé ni siquiera dónde está el original.
- 2 | Creo que la pregunta está formulada de modo incorrecto o impreciso. Una cosa es tener un proyecto literario (novelístico, poético, crítico) que puede desarrollarse aun en condiciones materiales adversas (trabajando de otra cosa, estando desocupado y triste, etc) y

otra cosa es tener una relación económica favorable con la escritura (cosa que puede suceder, como podemos comprobarlo leyendo los suplementos de los diarios, aun en casos de escritores que no tienen ningún proyecto literario).

Hecha la precisión: yo tengo, sí, un proyecto explicitado en el prólogo a *La fragancia de una planta de maíz* y también, en una extensa conversación con Martín Gamba-rotta y Alejandro Rubio que publicó www.poesia.com y del que mis libros son su deforme resultado. Por otra parte, no, la escritura no ocupa un lugar marginal en "mis actividades". Vivo de escribir, de leer y de dar clases de literatura, que muchas veces, sobre todo cuando se trata de un "tema nuevo", también escribo. Pero no siempre, o casi nunca, existe una relación directa entre mi proyecto y mi actividad.

- 3 | Es posible estar en Rosario, o vivir en Rosario y desarrollar una carrera profesional como escritor, que suceda en Buenos Aires, o en Madrid, o en alguna otra parte del mundo. Las editoriales y los diarios rosarinos no contratan trabajos de escritores, y la vida literaria de la ciudad es modesta (como no lo fue en otras épocas, por ejemplo, en los años 40).
- 4 | Me impactó mucho, más por rara que por buena, *El ángel infame* (1949) de Luis S. Carrión. Y por cierto, porque me gustaron mucho pero, también, porque reconocí en ellas un común impulso generacional, *Las carnes se asan al aire libre* (1996), de Oscar Taborda y *DAF* (2000) de Beatriz Vignoli.

Silvia García

- 1 | No.
- 2 | Ocupa un lugar marginal.
- 3 | Sí, con talento y tenacidad.
- 4 | Una inédita, *La isla de los tranvías*, de Santiago Sánchez.

Jorge Barquero

- 1 | Poseo una novela, tres volúmenes de cuentos y un ensayo inéditos.
- 2 | Tomo a la escritura como la parte fundamental de mi vida.
- 3 | Es posible escribir arriba de un cocotero, durante años, en medio del fuego cruzado de una división Panzer y otra Sherman. No hay excusas. Ni la extrema pobreza ni la certidumbre económica, ni las horas escasas, ni el estar "huevoando", ni el hacinamiento, ni la soledad, consiguen aquietar

- 1 | ¿Tiene obras inéditas?
- 2 | ¿Tiene un proyecto literario o la escritura ocupa un lugar marginal en sus actividades?
- 3 | ¿Es posible en Rosario desarrollar una carrera profesional como escritor?
- 4 | ¿Cuál es la mejor novela rosarina que ha leído?

el impulso de escribir.

- 4 | *La ley de la memoria* Si bien el sello editor es de Buenos Aires, el escritor es rosarino.

Osvaldo Aguirre

- 1 | Sí, un par de libros de cuentos en constante rearmado y otro par de libros de poemas. Y luego otras cosas menos desarrolladas.
- 2 | La escritura es lo más importante, es lo que uno está pensando. Aunque las cuestiones económicas reduzcan el tiempo disponible, aunque uno tenga media hora o cinco minutos por día o algún día de vez en cuando. Cuando vivía en Rosario, Hugo Padeletti escribía en el tiempo libre que le dejaba la docencia.
- 3 | Es difícil, pero no imposible. No depende de las posibilidades sino más bien de las imposibilidades que ofrece Rosario: "en Rosario hay un obstáculo que produce arte" (Rafael Bielsa). Y de la capacidad y la imaginación propia, para lograr mantenerse como escritor, o para camuflarse en una situación donde no se quiere a un escritor.
- 4 | En los últimos años, *La culpa del corrector*, de Manuel López de Tejada. Y antes *Las carnes se asan al aire libre*, de Oscar Taborda.

Oscar Taborda

- 1 | Un libro de poemas, *La ciencia ficción* (1982-1990). Pero al que le sienta bien ese limbo.
- 2 | Tengo una ambición literaria que ocupa el centro de mis actividades desde los márgenes impuestos por mi condición de asalariado.
- 3 | Sí, tanto como puede desarrollar su carrera profesional un ciruja. Pero los circuitos de legitimación están en otra parte.
- 4 | *DAF*, de Beatriz Vignoli. Aunque decir que es una novela rosarina es insuficiente, la limita y pareciera desmerecerla.

Walter Motto

- 1 | Tengo obras inéditas. Recientemente terminé una segunda novela.
- 2 | La escritura no sólo ocupa un lugar preponderante en mi vida sino que se me impone

como algo absolutamente necesario para vivir, y no hablo de dinero. Vivo de mi trabajo de psicoanalista y docente universitario.

- 3 | En Rosario y en cualquier lugar del mundo es posible escribir profesionalmente sin obtener beneficios económicos. Ahora si entendemos a una carrera profesional como aquella que le da sustento económico al escritor la cosa se complica bastante, supongo que en todos los lugares del mundo. La mayoría de los escritores se mantienen económicamente haciendo otras cosas, relacionadas con la escritura sí, pero no necesariamente escribiendo novelas, en lo personal puedo decir que mientras trabajé como periodista pude cobrar por lo que escribí, en ese tiempo escribí unas doscientas notas, ensayos literarios, sociológicos y de psicoanálisis, y comentarios de libros. De todas maneras mi experiencia me dice que esto es muy duro, muy solitario y que uno se siente muy solo por momentos. En Rosario escasean los espacios para los escritores rosarinos. Mientras en Buenos Aires los lanzamientos de las novelas de los escritores rosarinos son apoyadas, en tanto se les da un lugar en las vidrieras de las librerías más importantes, en Rosario no sucede lo mismo, es más, a veces ni siquiera los tienen o no las traen a pesar de que los lectores las reclamen dos o tres veces.

- 4 | No sé cual es la mejor, no soy bueno en eso, las novelas me producen cosas, me gustan, no me gustan, me alegran, me hacen pensar, me entristecen, me conmueven. Las termino o no las termino. Nombro algunas. Me gustan las novelas del medio rosarino medio santafesino Juan José Saer, *Cicatrices*, por caso o *El limonero real*, otras tantas. Me gustó *La Mamama...*, de Manuel López de Tejada. Me divertí mucho con *El gusano máximo de la vida misma*, de Laiseca, el mismo de *Los Soria*.

Pablo Gavazza

- 1 | Sí tengo una novela, *El Taurus verde*.
- 2 | La escritura ocupa un lugar central en mi vida pero actúa, por suerte? como polizón. Mi trabajo le deja un lugar cada vez menos secreto...
- 3 | Yo elegí vivir en Rosario porque siempre me pareció una ciudad "disparadora" para escribir, de eso a una carrera profesional...me parece lejano y no depende sólo de las ganas de los escritores.
- 4 | Digamos de la zona: Saer con *El entenado* me pareció poderosa. Me gustaría que por contiguidad o por lo que fuese se pudiera

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CONICET



generar ese caudal narrativo.

- 2 | Tengo el proyecto de escribir cuanto pueda.
- 3 | Hay pruebas de que ni.

Elvio E. Gandolfo

- 1 | Sí: el libro *Ómnibus*.
- 2 | Tengo un proyecto literario, y a la vez la escritura ocupa un lugar marginal en mis actividades, si se toma en cuenta el factor "tiempo empleado". Creo que las dos cosas no se excluyen.
- 3 | Ahora no vivo en Rosario, pero voy con frecuencia. Y creo que no, en absoluto: no es posible desarrollar una carrera profesional como escritor en Rosario. La aparición hipotética de algún best-seller sólo sería la excepción que confirma la regla.
- 4 | Dicho con rapidez y sin pensar: *Las carnes se asan al aire libre* de Oscar Taborda.

Manuel López de Tejada

- 1 | Sí. Tengo una novela llamada *El sometimiento*, que ya me aprobó Sudamericana. Además, estoy terminando otra cuyo título sería *El machista o La mujer camello*.
- 2 | La escritura ocupa el lugar central de mis actividades. Le dedico todas las energías posibles.
- 3 | Es muy difícil. La difusión de una obra literaria es más compleja, azarosa y arbitraria cuando el autor pertenece al interior del país.
- 4 | *Nadadores muertos*, de Patricio Pron.

Patricia Suárez

- 1 | Sí. Un libro de cuentos, una novela muy breve que finge un santoral *La leyenda Plúmbea* y una novela que tal vez se edite en julio, *Causa y efecto*.
- 2 | La escritura, o mejor, la literatura, es mi vida. Literal y metafóricamente.
- 3 | Muy arduamente se puede llegar a ser un escritor en Rosario. Si profesional significa vivir de los derechos de autor, eso prácticamente no existe EN LA ARGENTINA. Profesional, si quiere decir "vivir de la literatura o en relación a la literatura (dando clases, haciendo periodismo, talleres literarios, etc)" es casi imposible. ¿Cuántos escritores así hay en la ciudad? Riestra, Gorodischer, Maritano, Aguirre, Prieto.
- 4 | *Kalpa Imperial*, de Angélica Gorodischer.

Juan José Bereciartúa

- 1 | No tengo.

CONICET



I E C H

- 1 | ¿Cuáles son las características de la novela local?
- 2 | ¿Dónde centra su evaluación, en el plano formal o argumental?
- 3 | ¿Sobre qué se escribe en Rosario?
- 4 | ¿Cuál es la mejor novela rosarina que ha leído?

Adriana Astutti.

- 1 | No sé. Los escritores que me interesan son los que crean un mundo, así que difícilmente pudiera meterlos en características generales de alguna localidad.
- 2 | En las dos cosas, no creo que puedan separarse. Un buen argumento nunca parece bueno en una forma floja. Idem al revés.
- 3 | No sabría decirlo. Me da la general impresión de que los narradores tienden a parecer chicos duros más que chicos listos, pero es una impresión más que vaga.
- 4 | No creo en mejores y peores. Las novelas se encuentran con sus lectores, a veces. La que sé que voy a volver a leer muchas veces es *40 watt*, de Oscar Taborda.

Silvina Ross

- 1 | Creo que es difícil generalizar. Lo que veo es una fuerte identificación de los escritores con lugares o hechos de su ciudad. Además, puede pensarse que ciertos rasgos del policial suelen aparecer en muchas de las novelas, como en el caso de Jorge Riestra o Ada Donato, aunque es muy complicado decir categóricamente "ésta es la novela rosarina".
- 2 | En ninguna de las dos. Fundamentalmente, me tiene que gustar la obra cuando la leo. Yo soy lectora, no me manejo con elementos teóricos, sino que tiene que haber una especie de enamoramiento con la obra, un placer en su lectura: ése es el triunfo de la novela. En segundo lugar, la decisión se relaciona con la persistencia de los autores que vienen con sus manuscritos. Por último, siempre me asesoro con algún especialista en Letras o algún escritor.
- 3 | Creo que un tema mitológico de la ciudad es el de "la Chicago argentina", esa zona oscura de la vida rosarina. Ese es un lugar recurrente, y tiene que ver con nuestro origen de ciudad portuaria. Ahí podría estar lo novelesco, además de los bares, el billar, esa vida de la ciudad.
- 4 | *El destiempo*, de Ada Donato. Y de las más nuevas, *Ay derechos*, de Juan José Bereciartúa y *Noche Virginia*, de Héctor Vázquez.



- 1 | ¿Tiene Rosario una identidad literaria?
- 2 | ¿Qué novela pondría como ejemplo?
- 3 | ¿Sobre qué se escribe en Rosario?
- 4 | ¿Se puede hablar de un realismo local?
- 5 | ¿Cuál es la mejor novela rosarina que ha leído?

Roberto Retamoso

- 1 | La identidad literaria de Rosario es problemática, ya que no se basa en una unidad temática, estilística o verbal como puede ser el caso de las literaturas llamadas "regionales". Pero existe seguramente como perspectiva enunciativa, es decir, como una suerte de modalidad de elocución que la posiciona en su relación con el mundo, inmediato o mediato. Esa perspectiva, asimismo, sitúa la literatura de Rosario ante la literatura de Buenos Aires, y al mismo tiempo ante la tradición de la literatura latinoamericana y europea, desde una singularidad similar a la de otras literaturas escritas en zonas o regiones no-hegemónicas del territorio nacional: la singularidad de lo desleído por el canon porteño, de los silencios y las elisiones que lo constituyen y posibilitan.
- 2 | *Salón de billares* de Jorge Riestra
- 3 | Sobre todo. Sobre la ciudad, sobre sus personajes característicos (Riestra), sobre mundos imaginarios y fantásticos (Gorodischer), sobre el lirismo de una intimidad poética (Lenardón), sobre Rosario Central (Fontanarrosa), sobre el pasado mítico (Isaías), sobre historias delirantes, desopilantes y estremecedoramente siniestras (Vázquez), sobre la picaresca rosarina (Barquero), sobre el linaje familiar (Gandolfo), sobre una ciencia ficción situada en Rioja y Juan Manuel de Rosas (Solomonoff).
- 4 | Se puede si previamente nos ponemos de acuerdo en qué significa "realismo" (tarea impropia, si las hay) y "local" (vocablo equívoco por naturaleza).
- 5 | La respuesta no puede formularse en singular: *La noche del inocente*, de Angélica Gorodischer, *La historia del caballo de oros*, de Jorge Riestra, *La reina mora*, de Gloria Lenardón, son algunas de las mejores novelas rosarinas que he podido leer.

Pablo Makovsky

- 1 | Daniel García Helder le decía a Edgardo Dobry, según me escribió este último, que "literariamente hablando, Saer es un escritor rosarino". Y Dobry agrega: "después me enteré que en una entrevista que salió en el 99 en

«Grandes líneas» del diario *El Ciudadano*, Saer declara: «Rosario es la ciudad que yo he inventado en mis novelas y en mis cuentos».

La verdad, no podría asegurar que Rosario tenga una identidad literaria, pero creo que algo de eso funciona en la literatura que se escribe en Rosario y que una clave está en las palabras de Saer: una ciudad que se inventa cada vez que se escribe. Además, una ciudad que se inventa sin las figuritas repetidas, la iconografía postal que abunda en las ficciones sobre Buenos Aires, por ejemplo. Por un lado, es una ciudad extrañada, transfigurada y nunca del todo conocida, al menos en los relatos que tengo leídos: los primeros de Angélica Gorodischer (los de *Trafalgar*); en *La reina de las nieves*, de Elvio Gandolfo, en *La deriva*, de Osvaldo Aguirre... Si tuviera que pensar una forma de definir eso que se pretende como la "identidad literaria" de Rosario en sus ficciones recurriría a un personaje de un western de Raoul Walsh (*Murieron con las botas puestas*), un viejo al que llamaban California, no porque proviniera de la costa Oeste, sino porque desde joven había creído con la ilusión de retirarse a vivir a California, donde imaginaba el oro de la arena, del sol y los tesoros. En las ficciones de los escritores rosarinos, Rosario es esa suerte de destino que siempre hay que volver a inventar.

- 2 | Creo que un esbozo de esta respuesta se encuentra ya en la anterior. Supongo que un buen ejemplo es *La reina de las nieves*, que Gandolfo escribió en 1977: aparece allí la Rosario nevada que César Aira parodiaría 20 años después y hay en la novela, la de Gandolfo, un movimiento de retorno que asoma como una trampa: "la ciudad" —así la llama el narrador en el relato— es como un fantasma: perpetúa en su monótona cotidianeidad los signos de una vida casi extinta, que se confunden, claro, con los recuerdos nunca del todo proclamados del protagonista. Felipe, el protagonista, y Enrique, un antiguo amigo con el que se reencuentra, cenan y beben en una cocinita que, por desidia, el dueño de casa iluminó con una lamparita de 100 watts... Siempre leí esa escena como distraída metáfora acerca de lo que la literatura ilumina: una incómoda realidad hecha de exilio, de ausencia y de luz.

- 3 | Creo, sin demasiados elementos como para sostener esta opinión, que lo policial es un tema siempre vigente en la literatura de Rosario, acaso por el peso de su pasado o de la forma más revisada y revisitada del pasado.

- 1 | ¿Tiene Rosario una identidad literaria?
- 2 | ¿Qué novela pondría como ejemplo?
- 3 | ¿Sobre qué se escribe en Rosario?
- 4 | ¿Se puede hablar de un realismo local?
- 5 | ¿Cuál es la mejor novela rosarina que ha leído?

- 4 | Como señalaba en la primera respuesta, si hay un realismo, diría que es un realismo "desviado". Desviado por su mismo artificio.
- 5 | Creo que *La reina de las nieves* es una de ellas, pero también *Calle de las Escuelas N° 13*, de Martín Prieto, y *La deriva*, de Aguirre.

Eduardo D'anna

- 1 | Rosario tiene características literarias perfectamente individualizables y definidas, a condición de que los instrumentos de análisis a utilizar sean superadores de lo que yo llamo "centralismo cultural", una concepción de la cultura argentina que ha devenido "ideológica" (en el sentido de "falsa conciencia"). Más no puedo entenderme aquí; todo esto lo tengo puesto en un ensayo que va a aparecer este año publicado por Fundación Ross, que se va a llamar *Capital de nada*. Ahora, para tener una identidad todavía falta que los artistas y el público cobren conciencia completa acerca de esas características; momentáneamente no hay el suficiente consenso; es como que algunos no pueden creer del todo en estas particularidades.
- 2 | Hace rato que los escritores se están prevaleciendo de esas características, aunque aún la crítica no las esgrima consensualmente como tales. Hay un cierto momento en que esto ocurre con la obra de Angélica Gorodischer, y desde el vamos las obras de Juan Martini y Elvio Gandolfo arrancan así. En este momento hay novelistas que no toman un referente urbano preciso o lo ponen fuera de Rosario, pero las novelas de Osvaldo Aguirre, Taborca, Mori, Barquero, muestran características bien rosarinas, en el sentido al que me refiero en la respuesta anterior. Incluso aunque no se ambiente en Rosario, como en el caso de la novela de *Calle de las Escuelas N° 13*, de Martín Prieto.
- 3 | En Rosario se escribe absolutamente sobre cualquier cosa, como en todas partes. Pero hay narradores a los que les place la referenciación local. Es como un terreno virgen, un disfrutar en ser pionero. En cuanto a las temáticas en sí, hoy predomina, por ejemplo el policial, pero eso sucede también en otros lados.
- 4 | Yo tengo pergeñada la existencia de un "coti-

dianismo narrativo", propio de Rosario, que se caracteriza por mezclar el realismo con lo fantástico, sin producir —como pensaba Freud— un efecto siniestro, sino humorístico. Basta con ver los cuentos de Alberto Lagunas o del Negro Fontanarrosa. Los jóvenes están volcados a un minimalismo más generalizado en el país, pero creo que se contaminan un poco de lo anterior.

- 5 | Seguramente *La historia del caballo de oros*, de Jorge Riestra. Riestra ha logrado "dar lo rosarino" en el plano propiamente del discurso narrativo. Sin él, los demás no existiríamos como narradores rosarinos. Y no necesita poner ningún referente local; le basta con el tipo de enunciación que ejerce.

María Inés Laboranti

- 1/4 | La pregunta inicial de la encuesta se plantea el interrogante por la identidad literaria de Rosario y sus características. La dificultad, al menos desde mi punto de vista, reside en responder prontamente a esta pregunta casi sin fisuras. Tanto si se responde afirmándola como si se lo hace negando su existencia, responder por la identidad literaria es, partir de una idea no problematizada acerca de lo que es "una" identidad. Entonces sin haber empezado, tendríamos dos ejes previos pero capitales para intentar respuestas posibles: de qué se trata "esa" identidad social y cultural que se expresaría en la literatura y doblemente si se trata de una "ciudad". Aquí nos preguntamos por el "lugar" que ocupa la ciudad de Rosario, en el sistema literario argentino y a través de qué tensiones en el campo intelectual "local" y "nacional" ha sido interpe-lada. En vez de responder, seguimos preguntándonos lo mismo pero de otra manera: en qué punto la formación y eficacia de las tradiciones literarias locales contribuyen entre sí o entre sí y un centro hegemónico.

El sistema literario nacional es argentino en tanto sus valores y procedimientos de legitimación son excluyentemente porteños; eficaces en la traducción de modelos culturales europeos o internacionales. Buenos Aires asume la centralidad, da legitimidad a la norma nacional y se consolida reduplicando la operación de importación-exportación al "interior" del sistema. Éste se forja sobre esta exclusión. La relación con ese centro es deceptiva y ya desalojada. Es una relación a la intemperie. Los puertos y las aduanas de circulación de los bienes simbólicos como la literatura,

muestran disimetrías entre puntos cualquiera del sistema y ese centro, entre flujos de ida y flujos de vuelta; una desproporción estructural entre lo que se importa y aquello que puede exportarse, entre la entrada y la asimilación y la salida y su impacto en la reelaboración de nuevas normas. Las historias de la literatura argentina, parten precisamente de dividir la cancha: acá la literatura nacional y aquí los anexos, las literaturas "regionales". Un procedimiento analítico de segmentar, pero el problema es que la suma de esas partes no devuelven un todo, sino que clausuran sistemáticamente esa diferencia. Las tradiciones locales estarían de manera perversa clausuradas en su localismo y no porque les falte o les sobre identidad, la paradoja que queda oculta en la pregunta, sino porque el sistema se funda en su exclusión.

Nora Avaro

- 1 | La identidad literaria de Rosario es una construcción mitológica. Pero se trata de una mitología necesaria. Como toda mitología su importancia radica, más que en el inventario de rasgos característicos, en su efecto fundacional. Y una ciudad debe fundarse. Y es la literatura la que funda la ciudad.
- 2 | Cualquier novela que tenga a la ciudad como ambiente. Aunque prefiero a Alcides Greca, a Mateo Booz, a Rosa Wernicke, a Roger Pla.
- 3 | En Rosario se escribe sobre lo que se escribe en cualquier lugar del mundo.
- 4 | No creo que se pueda hablar de un realismo local, distintivo, en tanto el realismo en la ciudad es epigonal, repite o recrea, según los casos, y con mayor o menor felicidad, una poética muy canonizada.
- 5 | La mejor novela rosarina que he leído es *Los misterios de Rosario* de César Aira. Ahora, si la pregunta es qué novela de autor rosarino es la mejor que he leído, *Las carnes se asan al aire libre* de Oscar Taborda.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CONICET



I E C H

RIEL PUESTOS DE VENTA

ROSARIO

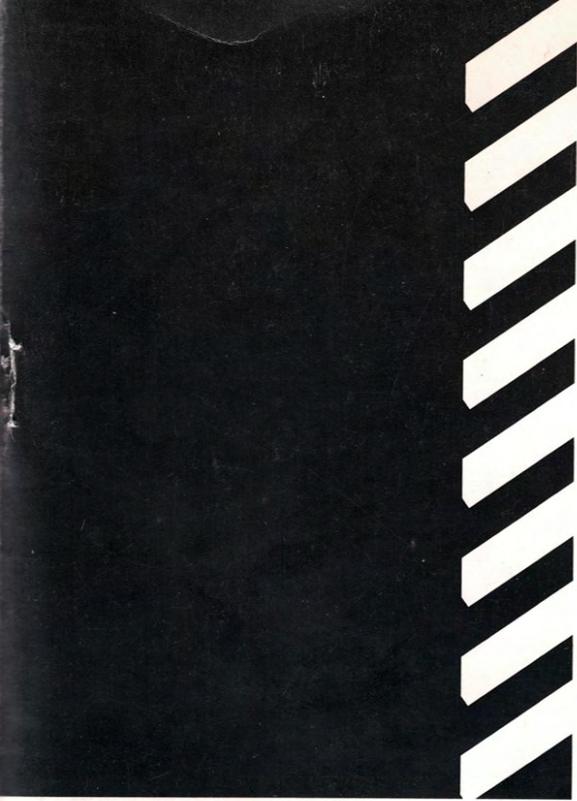
Laborde (Entre Ríos 647)
Ross (Córdoba 1347)
Ascasubi (Santa Fe 947)
El Pez Volador (San Lorenzo 983,
Mendoza 983, San Luis 916)
Mandrake (Ríoja 1869)
Biblioteca de la Escuela de Letras
(Facultad de Humanidades y Artes)

BUENOS AIRES

Ghandi (Corrientes 1551)
Clásica y Moderna (Callao 892)
Librería del Mármol (Uriarte 1795)
La Librería de Ávila (Alsina y Bolívar)
La Crujía (Tucumán y Ayacucho)
El Faro (Gorriti 5204)
Liberarte (Corrientes 1555)

MAR DEL PLATA

Sibelius (Güemes 3381)



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H