

Apuntes sobre narrativa argentina actual

Narrar desde la zona

“Por lo tanto, no hay zonas.

No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones.

No comparto, dice Garay.”

Juan José Saer
Discusión sobre el término zona

Textos:

Las aventuras de la China Iron, Gabriela Cabezón Cámara. 2013.

Distancia de rescate, Samanta Schweblin. 2013.

La vertiente, Sergio Gaiteri. 2013.

Las cosas que perdimos en el fuego, Mariana Enríquez. 2016.

La casa junto al tragadero, Mariano Quirós. 2017.

Inundación, Eugenia Almeida. 2019.

Desarmadero, Eugenia Almeida, 2022.

Los llanos, Federico Falco. 2020.

No es un río, Selva Almada, 2021.

Los incompletos, Sergio Chejfec, 2004.

Literatura argentina, Pablo Farrés, 2020.

Las series infinitas, de Pablo Farrés, 2022.

Lecturas cruzadas sobre la ciudad escrita

De dónde viene la costumbre, de Marie Gouric, 2022.

En estos últimos años, la literatura argentina parece escribirse desde diversas zonas. No es una escritura que diga las zonas, repitiendo el formato pintoresquista de otros momentos de la historia literaria; es una narrativa que recupera la noción de *zona saeriana* para escribir desde allí.

El epígrafe revisita la *discusión sobre el término zona* que propone Saer en *Argumentos* (1): ni un recorte geográfico ni una delimitación socioeconómica, la zona es un universo de sentido que se afirma en el lugar reconocible de una cultura desde la cual se escribe sobre el mundo.

Luego del esplendor de los grandes nombres, hacia la mitad del siglo anterior, la crítica literaria nacional eligió la denominación de *regionalismos* para designar textos que habitualmente se producían desde el interior del país; el perfil costumbrista, cierto conservadurismo o algunos simplismos celebratorios del paisaje daban razón a esa designación, que no escondía algún gesto peyorativo. Cuando desde las provincias se comienza a escribir una verdadera literatura nacional, advertida tempranamente por Roa Bastos, que la llama "*realismo profundo*" (1) o en trabajos críticos como los que María T. Gramuglio dedicó a los cuentos y novelas de Juan José Saer (2) hablando de la "*delimitación de un espacio narrativo*", la escritura "regional" traza otros horizontes, problematiza sus contenidos y perspectivas, revisita el paisaje, lee las nuevas experiencias de la narración universal, distanciándose del realismo mágico para acercarse a Onetti, Roa Bastos, Rulfo, Faulkner, Calvino; escarba en el enigma humano como los mejores textos

escritos en lengua española hacia fines de siglo. Construyendo a partir de esa creativa maduración emerge la escritura de J. J. Saer, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Hebe Uhart, Antonio Di Benedetto, Haroldo Conti, J.J. Hernández, Abelardo Castillo, Angélica Gorodischer y otros en las últimas décadas del siglo que se fue.

En el siglo presente, como herederos de esa generación reconocida y estudiada fronteras afuera antes que, en el propio territorio, *las escritoras y los escritores de la zona* (donde nombres y apellidos de mujeres se constituyen en mayoría natural) profundizan esa mirada resemantizando la noción de lo *regional*, desplazándola del simplismo que categorizaba lo capitalino como nacional y como regional a todo lo demás. Profundizar y desplazar es advertir y trabajar desde las complejidades del espacio de narración, comprender y desnudar las tensiones de la *zona*, porque la *zona* es precisamente un complejo universo donde el lenguaje pugna para decir lo nuevo.

Este trabajo colectivo, desde diversos matices estéticos, toma distancia de las producciones de escritores de Buenos Aires donde el espacio, la región o la zona cobran otras características y parece disolverse o difuminarse en el proceso de la ficción hasta eludir la referencia espacial: la invención del evanescente Delta Panorámico de Marcelo Cohen (*Donde yo no estaba*, de 2006), los sitios invisibles que escamotea la gran ciudad (*La mitad fantasma*, de Alan Pauls, 2020) y especialmente las magistrales novelas de Sergio Chejfec, escrituras sin territorio, dispuestas a sitiarse la nada, como se deja leer en *Los incompletos* (2004).

Así, la *zona* de Cabezón Cámara, que desliza el desierto que dibujó la gauchesca del siglo XIX, pampa androcéntrica donde sucede la tragedia de Fierro, hacia el litoral verde y fluyente de las mujeres cuyos nombres elude el texto hernandiano, configura un primer gesto en el que la mirada feminista afirma su diferenciación y tensiona con el texto gauchesco, dejando ver, detrás del brillo patriótico, las opacas referencias patriarcales.

También en Schweblin la *zona* es la pampa, pero es otra pampa: la que vive en el estupor de las fumigaciones del agronegocio; mujeres sacudidas por la

violentización de sus días intentan escapar del drama y volver, desde la desesperación, a la calma natural que, suponen, existe en algún lugar.

Es en el realismo implacable de Gaiteri donde se puede leer una dislocación, un quiebre en la relación con la *zona*: quiebre que sin embargo determinará el modo de ser de sus personajes deambulantes, que en apariencia encuentran un lugar (las ciudades que rodean a Córdoba como ecosistema serrano, a veces atractivas por lo que dejan ver, a veces sórdidas por lo que pretenden ocultar). Esa dislocación se configura también como lengua, como memoria, como experiencia colectiva que se cuenta en el entrecruce de los textos.

El conurbano es otro escenario que se convierte en *zona* en los cuentos de Enríquez; un universo que se abre como compleja trama social y cultural a una narrativa que adivina dónde late el terror revisitando sus rincones y devela los límites feroces de un paisaje donde se entremezclan desigualdad, desmesura y miedo en el vértigo inatrapable de los bonaerenses.

Otra forma del terror, más cercano en la referencialidad cotidiana, también desde la periferia de una gran ciudad como Córdoba, desde el formato del policial sucio, delimita una zona distinta y tenebrosa: los barrios pobres que desdeña la gran ciudad, con sus casas escondidas, sus baldíos y escondites, que establecen una relación subterránea con la vida de la ciudad: Almeida desnuda, debajo de la zona visible del centro urbano, esa otra *zona* opaca, condenada a la crueldad y la furia.

Escribiendo desde el conurbano como *zona* que se expande como universo de la desmesura y en el límite de lo narrable, Pablo Farrés procede a desfondar las posibilidades mismas de la literatura argentina para reescribirla como *otra* escritura: la ficción paranoica, la imaginación que interroga los bordes y los sentidos despedazados tienen lugar en un caos vertiginoso cuyo vórtice es la Matanza, donde asoma la literatura farresiana, embrionaria y larval, para la lectura *otra*.

Cerca de las vías del tren, en una casilla de chapa, habitan los relatos de una familia que dice su propia zona. El sentido latente del texto, siempre dicho desde el relato de los propios, deja vislumbrar los dramas escondidos y perennes: las violencias patriarcales, el desprecio del sistema económico, la religión como opio y

revelación, el opaco destino inmodificable, se dejan ver sin ser enunciados en la prosa traslúcida de Marie Gouiric, en la villa urbana como *zona*.

El personaje de Quirós no habla. En la zona que elige conviven la fiereza natural y el estremecimiento de lo extraño. Mudez que se hace estupor en el monte, en la casa, en el río. Esos espacios, despojados de atractivos turísticos, potencian la noción de naturaleza como maldición: la potestad final y fatal del mundo salvaje triunfando sin piedad ante la debilidad del hombre de la modernidad técnica.

Impiedad que reaparece en las sierras cordobesas desde el paso devastador de un arroyo convertido en inundación en la narrativa de Eugenia Almeida. Hay un avance indetenible que transfigura el paisaje en calma y recibimiento en una *zona* de desborde, asombro y expulsión, espacio donde lo real tiembla para ser hiperreal, como la escritura.

En Los llanos, de Falco, la quietud es el vacío de la pampa céntrica; la huerta que promete y desgasta se parece demasiado a la tarea del escritor. La convicción de volver a un espacio reconocible, la ilusión de afirmar la existencia en la quietud y el desacople del ritmo urbano colisionan, sin embargo, con la conciencia del vacío, del campo como abismo, de la existencia como hueco insondable.

En la novela de Almada, el lugar es centro del mundo; la deixis espacial radicaliza el *aquí* como diferenciación y pertenencia. Caminar el sitio de noche, sabiendo dónde pisar para no molestar culebras, esquivando espinas que no se ven, es la constatación de un vínculo íntimo, corporal, de los isleños al río, al monte, como una respiración común. El agua, el monte y el fuego gobiernan la *zona* donde tiritan las vidas de hombres y mujeres en una intemperie que cobija, pero también azota.

Hay perfiles y signos distintivos que esta generación de narradoras y narradores comienzan a marcar. Hay napas que sus lectores ya adivinan y valoran. La perspectiva feminista, al compás del movimiento cultural más impactante e influyente de los últimos tiempos, también en Argentina, potencia los textos y les otorga espesor ético: desde la reescritura que emprende Cabezón Cámara hasta la denuncia que late en los textos de Almada, desde la reivindicación de la escritura de mujeres en Almeida o en el modesto estilo de Gouiric hasta el coraje de

Schweblin para indagar la maternidad sacudida por el sistema donde el dinero es padre. También, en la novela de Falco, los modos del amor de pareja son tratados con la naturalidad y el respeto que las luchas de derechos igualitarios lograron convertir en paradigma. La profundización de las problemáticas que la corriente del feminismo plantea aparecen con gran lucidez y audacia en *El año en que tenía que morir*, de Natalia Moret (2023) que formula interrogaciones sobre los hijos, el matrimonio, las muertes de las madres, en un texto que palpita entre la fuga y espera.

La perspectiva ecológica también ingresa en esta narrativa, nunca para romantizarla, sino para focalizar desigualdades, tensiones y contradicciones que las miradas reduccionistas no logran advertir. Desde las *zonas*, las producciones literarias desnudan la relación de hombres y mujeres con la naturaleza y la cultura sin jerarquizaciones, entendiéndolas como universos en interrelación, desplazando la noción de la modernización que sobreestima a la cultura (donde la ciencia y la técnica son centro) decidiendo sobre lo natural; esa obsesión histórica del progreso arrasador escondió, como entienden algunos estudios feministas al respecto (4), las formas patriarcales en el espacio racional-técnico-científico y las femeninas más próximas a la “naturaleza”, desvirtuando la responsabilidad igualitaria del cuidado ambiental. Los textos que repasamos, producidos en esta última década, en el contexto ineludible del discurso ecofeminista y el debate sobre cambio climático, se dejan atravesar por estas problemáticas, ofreciéndose como escenarios para esta disputa de sentido, como nunca antes ocurrió con la literatura nacional.

El bosque oscuro de Quirós; el campo castigado en el texto de Schweblin; el otro campo, como vacío, en Falco; el arroyo convertido en furia en la prosa de Almeida; el desierto martinfierrista devenido en litoral que fluye y verdea, en la novela de Cabezón Cámara, son apenas algunas evidencias de un modo distintivo de ver, entender y escribir sobre el paisaje y los sujetos que le dan sentido, eso que intentamos llamar, aquí, *las zonas*.

Ese carácter distinto encuentra en algunos textos una variante que sondea los límites de la ficcionalidad. Entre el terror, que ya repasamos en los cuentos de

Enríquez, ciertos registros paranormales (en *Nuestra parte de noche*, de la misma Enríquez, de 2019 o *La maestra rural*, de Luciano Lamberti, de 2016) pero también en otros que plantean metáforas como potentes símbolos oníricos (*Conservas o Pájaros en la boca*, de Schweblin, de 2009) u otros, tejiendo la trama del esoterismo que denuncia crímenes, miserias y violencias (*Cometierra*, de Dolores Reyes, de 2021). Con más vehemencia narrativa aún, Farrés sacude los presupuestos de toda literatura para poner en jaque sus fundamentos: la ficcionalidad asiste a su descentramiento para explorar, desesperadamente, lo que nunca fue explorado (*Las series infinitas*, 2022).

Algo nuevo tienen para decir, además, estos textos: una reformulación de los modelos genéricos de narración. En muchas de estas producciones es dificultosa la denominación del modelo literario. Las escritoras y escritores *de la zona obligan* a interrogar a cada texto cuando se pretende la clasificación tradicional de su género: ¿Es una novela *Los llanos*, donde respira el monólogo poético de un narrador que no novela? ¿Qué nuevo género inventa *Distancia de rescate* aproximándose al diálogo psicoanalítico más que al discurrir habitual de un relato? ¿Cómo designar el fragmentarismo de *Inundación*? ¿Qué deslizamiento genérico interviene en el policial de Almeida, que describe, relata y palpita una historia criminal pero además deja ver su entramado político y sociológico? ¿Denominaremos simplemente novela al espesor narrativo-cinematográfico de *La casa junto al tragadero*? ¿A qué modo narrativo remite la respiración poética de *No es un río*? ¿Dónde se escamotea quien narra en la novela de Gouiric? ¿Cómo se llama el cruce de cuentos de *La vertiente*, cuando su trama presagia un relato novelesco? ¿Qué es ese texto que opera sobre la poética gauchesca desde las formas, también poéticas, de una novela? ¿Qué escritura de cruces puede decir la gran ciudad como un mapa que es, al mismo tiempo, una invención de la escritura? ¿Qué nombre merece la operación de desfondar, descentrar e interrogar todas las posibilidades de narrar en la Argentina, como propone Farrés?

A partir de un lenguaje que reclama y ensaya formas nuevas, la literatura argentina de estos años comienza a buscar su sitio singular, las *zonas* donde murmuran sus propios nombres.

Sergio G. Colautti

- (1) Saer Juan José, *Discusión sobre el término zona*, en *Argumentos*, en *La Mayor*. 1976.
- (2) Roa Bastos Augusto, prólogo a *La lombriz*, de Daniel Moyano. 1964.
- (3) Gramuglio María Teresa, *El lugar de Juan José Saer*. 1984.
- (4) Puleo Alicia, *Feminismo y ecología. Un repaso a las diferentes corrientes del ecofeminismo*. *El ecologista*. nro 31. Valladolid. España. 2002.

La implosión del lenguaje

*“Le contaban cuentos cuando era chiquita.
Muy chiquita, tanto su mamá como su papá.
Los de su mamá eran mejores. No es que los
de su papá fueran malos, no, nada de eso,
eran estupendos y estaban poblados de
héroes y aventureros”*

Eso no es todo (de Menta)

Angélica Gorodischer

La novela de Cabezón Cámara es una reescritura del Martín Fierro desde los paradigmas del nuevo siglo. Esa evidencia, sin embargo, es apenas el brillo de un iceberg cuyo cuerpo se oculta, con transparente esplendor, en las aguas de una literatura a la que hará implosionar sin permisos ni complejos.

Las aventuras de la China Iron se propone como un viaje y una estadía: dos mujeres son el centro móvil del relato; aquí reposa la primera clave de lectura: no solo la perspectiva feminista que pone en jaque los modos de una escritura patriarcal muy cristalizada en el siglo XIX, sino también la mirada femenina, que inunda el texto con una nueva sensibilidad. Allí donde se leía el desierto seco, infinito y áspero que construyó la producción nacional de ese siglo, Cabezón Cámara dispone su más audaz deslizamiento hacia las aguas inquietas, inatrapables y vivificantes del Paraná. Desde ese dispositivo la novela lleva a cabo el más formidable trabajo de conmoción y sacudimiento de la tradición literaria argentina. Indiferente al canon, entendido como museo estable y vertical, la aventura escrituraria de la China Iron se entromete lúcidamente con la tradición

literaria argentina, la sacude y la conmueve haciendo explotar su productiva creatividad, la plasticidad de sus textos para ser discutidos, refutados, atravesados por el desacuerdo. Porque nacieron así: marcas en la tierra dura del desierto, como las que garabateaba Vizcacha con un palo intentando escribir en el lomo áspero de la tierra. Signos dispuestos para *la lucha de los lenguajes*. En esa pugna simbólica, la operación de desplazamiento y reescritura de Cabezón Cámara se sirve de esa productividad justamente para desafiarla, impugnarla y deconstruirla, pero también para sumarse a ella abriendo las puertas nuevas de otros deseos, otras poéticas, otras lecturas posibles. La nueva novela es la novela nueva: escrita desde la otredad, imagina universos impensados para decir lo que parecía indecible y habita el esplendor de una sensibilidad bienvenida y luminosa: en el corrimiento de la rudimentaria pampa hacia las aguas ingobernables del río se despliega una mirada original y novedosa, no recorrida aún por la literatura argentina, con una visión poética, feminista, sutilmente vitalista, del mundo nunca enunciado por la prosa sarmientina o hernandiana...

“Cuando llegamos a la otra orilla, ahí donde la pampa se ahoga, cruzaron algunos nadando, esos que habían elegido a los más australes ancestros, los que recordarían enseguida la técnica de las canoas. Nadaron desnudos desde el lado del continente...”

La implosión que lleva a cabo la novela de Cabezón Cámara se escenifica en ese deslizamiento poético de los espacios, pero hunde sus raíces en el descentramiento de la dicotomía sarmientina. La estructura narrativa es el primer signo de esos procedimientos; la organización de los capítulos lo evidencia: El desierto/ El fortín/ Tierra adentro. El texto nuevo retoma las denominaciones de la tradición para resemantizarlos: el desierto como encierro, inmovilidad y destino; el fortín como punto de llegada de una travesía que expone la desnudez inesperada del relato gauchesco; la tierra adentro como lo paradisiaco de un universo que inventa la potencia del deseo.

El desierto como imaginación de *Facundo* y *La Cautiva*, la pampa como sensibilidad gauchesca de Fierro, la lupa naturalista de Hudson y hasta el sincero

testimonialismo de Mansilla no son pulverizados por la novela de Cabezón Cámara. Antes bien, son revisitados, reescritos, implosionados desde la escritura del deseo nuevo, libre, sin cauces ni orillas fijas, que se reinventa a sí misma para hospedar el asombro poético.

Es en ese sentido pleno que la novela recoge y reescribe pliegues de la literatura argentina. Algo más que una construcción intertextual: la conversión de lo escrito en argamasa que se pone en tensión, se reapropia, se cita y se reformula para decir lo verdaderamente nuevo.

II. ***El otro Fierro***

Pero la operación más interesante sobre esas capas geológicas de la tradición literaria aparece cuando Hernández, el mismo Fierro u otros recitan estrofas propias o impropias de la obra hernandiana. La ingeniosa disputa por la autoría de los versos (¿De Hernández o de *Fierro*?) recupera un espacio de la escritura que tensiona esa discusión, cuando la voz del escritor y del personaje parecen confundirse: “*me tendrán en su memoria/ para siempre mis paisanos*”; “*no se ha de llover el rancho/ en donde este libro esté*” (Hernández, 1872). La interrogación, que inquieta a la teoría, a la mirada psicoanalítica pero también al misterio de la relación entre escritura y recepción es ¿Quién canta esos versos? ¿El escritor o el personaje? ¿Es una voz en el pliegue inasible de los dos?:

Lo firmó con nombre de él,

Y le metió sus maldades,

Mirá que yo viá cantar:

“*hacete amigo del juez*”,

El juez no es amigo' e naides

y obedece al coronel. (Cabezón Cámara)

La novela de Cabezón Cámara se arriesga en la respuesta, escribiendo la continuidad inaudita de los versos célebres. Imagina otros, donde Fierro revela su amor por Cruz, dialogando aquí con la imaginación de Martín Kohan:

Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. Gira de una sola vez para estar ya boca abajo. Sus manos gauchas han atinado a despejarle el camino a Fierro (1)

En el texto de la China Iron, a los versos “oficiales” le siguen invenciones que deconstruyen el modo de versificar (el primer verso rima con otros, recurso que el *Martín Fierro* no utiliza), el ingreso del humor y la ironía como deslizamiento de sentido, cuestión que Hernández no se permitiría usar, y reenvía las formas del hacer y pensar patriarcal, dominante y masculinizado a las nuevas formulaciones que propone la mirada actual sobre géneros, identidades y sensibilidades sexuales y construcción de nuevas subjetividades:

Por haberme hecho nacer

Para sentir el placer

De ser amado endeveras

Y de endeveras clavado:

Ay, Jesús, qué maravilla,

¡Es zonzo el cristiano macho! (Cabezón Cámara)

Esta derivación del amor tradicional (y patriarcal) hacia sus otras formas posibles tiene, en el espacio literario, una curiosa interrelación. El Cruz que Kohan convierte en amante de Fierro, tirando el hilo de una insinuación de Martínez

Estrada ¹ es llamado Tadeo, que es el nombre que elige Borges para completar una imaginaria biografía (2). Observando el juego intertextual podríamos decir que Cabezón Cámara escribe sobre el amor de Fierro con el Cruz de Kohan, que a su vez es el Cruz de Borges, no ya de Hernández.

El mito fundacional que se asienta en la amistad de *Fierro* y *Cruz*, por encima de cualquier historia entre ellos y sus mujeres, se reescribe desarticulando esa concepción patriarcal y homofóbica desde la celebración pura del deseo: al implosionar el mito, aparece la nueva sensibilidad, convertida en lenguaje.

La operación poético-narrativa sobre la tradición literaria alcanza en ese ejemplo su más productivo desarrollo. Recoger para reescribir desde otro lugar. Releer desde un nuevo paradigma para hacer implosionar la literatura argentina.

Con la obra de Borges hay otro núcleo de reapropiación que puede aparecer como ejemplo magistral de ese procedimiento: la historia de la cautiva que se adapta por elección al cacique y muestra a los cristianos cómo bebe la sangre caliente de una oveja para dejar en claro la identidad adoptada es referida por Hernández a las mujeres visitantes. Lo hace hablando de una historia que le contó su madre. Ese hilo narrativo es un “plagio” del cuento de Borges en el que dice recordar la historia impactante de boca de su madre (3). Nuevamente, entonces: Cabezón Cámara cuenta el relato que Borges dice haber escuchado como si fuera de Hernández, que a su vez lo escucha de otro. Es el tejido interminable de lo que Borges llamaba “el texto inacabado” (4). Siguiendo otra tesis del autor de *Ficciones*, (Borges 1952) este parece ser el precursor de Hernández en la trama de la novela nueva, quizás como otra forma de implosión intertextual posible.

III. Libertad, deseo, migración, ecofeminismo

¹ Ezequiel Martínez Estrada, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, analiza la relación de los personajes, sus voces en diálogo y superposición, y desliza cuidadosamente la insinuación amorosa.

Más allá y más acá de los juegos de influencias y articulaciones que se despliegan, el lenguaje propio de la novela es el que termina consagrándose por la imponente de su poética y por la lucidez de sus conceptos.

La idea de *libertad*, a partir de una concepción sexual resueltamente liberadora, cobra otro sentido también en la mirada sobre el sitio del hombre y la mujer en el universo y más precisamente, en ese universo que imagina y construye el deseo libre. El desierto cede al deslizamiento del lenguaje y es, en la Tercera Parte, una “tierra adentro”, un adentro acuático que se llama, ahora, “paraíso”.

El texto avanza hacia un final donde el concepto de *migración* emerge para convertirse en idea que llega, discurre y vitaliza, como el río y sus afluentes.

Migración como dinámica del existir, como lo otro del ser, como la alteridad que significa una perspectiva nueva, que es feminista, pero la trasciende como renovada concepción del mundo y el modo de ser en el mundo. Migración como cambio permanente:

Hay que vernos, pero no nos van a ver (Cabezón Cámara)

Migración, también, de las formas de la racionalidad patriarcal, modernizadora y extractiva hacia una cosmovisión de un ecofeminismo transparente y superador. Como dice Enrique Leff:

Lo que distingue a la mujer del hombre, no es tanto su afinidad con la naturaleza por las funciones orgánico-naturales que cumple como mujer (gestación, maternidad, cuidado de la casa y la progenie), sino en su resistencia a subsumirse dentro de un orden plenamente racional (5)

En el proceso del viaje y la estadía, en el desenvolvimiento de la escritura que inventa un lenguaje como paraíso, la literatura argentina acaba de encontrar en la novela de Cabezón Cámara su implosión productiva: desfondarse para ser, otra vez, palabra fresca y lucha de los nuevos lenguajes.

- (1) Kohan Martín, “El amor”. Diario Página 12. 4/02/2011.
- (2) Borges Jorge Luis, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph*, Emecé, 1949
- (3) Borges J.L., “Historia del guerrero y la cautiva”, en *El Aleph*, 1949 b
- (4) Borges J.L., “Kafka y sus precursores” en *Otras inquisiciones*, 1952.
- (5) Leff Enrique, “Ecofeminismo, el género del ambiente”. Polis, Revista latinoamericana. 9-2004; 2/10/2012.

El inquietante temblor de la inminencia

“Todos lo saben, y no es una fábula siniestra”

Viaje a los pueblos fumigados

Fernando Solanas

No es un cuento en expansión, tampoco una novela que abrevia sus trayectos. No se parece a un relato que obedece formas transitadas ni a un texto teatral que despliega diálogos como andamios. No se deja presidir por una narración dominante ni escamotea sus sentidos en la opacidad de la conversación psicoanalítica. Pero algo de cada una de esas variables constructivas participa sutil e invisiblemente de **Distancia de rescate** para terminar conformando un género que no estaba, que no existía, que la escritura nueva y fresca de Schweblin acaba de proponer. Habrá que inventarle un nombre a este texto que comienza y se sostiene como un diálogo extraño, inusual y ambiguo para dejarse atravesar por otras formas de narración a varias voces, siempre interrogando y diseminando preguntas que vuelven a inquirir por aquello (“*lo más importante*”, se repite en el texto) que no tiene conclusión, ni respuesta, ni palabras posibles.

El texto sin género es en verdad un género de texto inusitado: un rollo que se despliega para dejar ver lo invisible, un cuerpo textual que comienza en un juego dialógico que no descansa ni parpadea hasta el final, donde de nuevo se abre a la interrogación infinita de Amanda hacia David: “¿*Qué es lo importante, David,*

necesito que lo digas, porque el calvario se acaba, ¿no? Necesito que lo digas y después quiero que siga el silencio.”

El cruce de voces que diseña este escrito que se deja desarrollar como un papiro circular se afirma en la conversación descarnada entre Amanda, la madre de la pequeña Nina, y David, hijo de Clara. En esos personajes se apoya el discurso plural del texto, sumando al esposo de Clara y al padre de Amanda, especialmente en el diálogo con el que concluye sin cerrarse la magnética narración que inventa Schweblin para decir el temblor, el inquietante temblor de la inminencia.

La arquitectura narrativa se deja sostener por hilos apenas perceptibles: la sutileza metafórica, la ambigüedad que escamotea las afirmaciones argumentales, los deslizamientos que recorren imágenes y sensaciones de sueños, recuerdos y presagios como si fueran planos entremezclados que intentan descubrir “lo importante” de la historia. Porque hay una historia, que se teje desde esos hilos transparentes: en los campos fumigados por el cultivo intensivo de la soja, las víctimas aparecen para contar sus padecimientos, que la trama desnuda como escalofrantes: el pequeño David se intoxica bebiendo esas aguas. Al borde de la muerte, su madre, Clara, intenta una salvación extrema en la “casa verde”, donde se produce un episodio de transmigración (la mitad de la enfermedad pasa a otro cuerpo, pero el propio sobrevive malformado y ajenizado: otro ser). La amiga más cercana, Amanda, agoniza en un hospital desesperada por la suerte de su hija, Nina. En el inicio del texto, David y Amanda dialogan sobre lo que pasa y pasó en la escenografía desolada del sanatorio, van y vienen entre pesadillas y temores, intuyen el origen y la razón de lo que sucede (“*acá son pocos los chicos que nacen bien*” / “*siempre estuvo el veneno*”) pero la debacle más profunda es la que no se puede poner en palabras, no hay una manera de decir lo que se vislumbra porque la profundidad de la catástrofe es borrosa: una opacidad indecible.

“Carla cree que todo es culpa suya, que cambiándome esa tarde de un cuerpo a otro ha cambiado algo más. Algo pequeño e invisible, que lo ha arruinado todo”

Por eso aparecen las vacilaciones oníricas, lo fantasmagórico y lo monstruoso, la crueldad (patos asesinados y enterrados) y la perplejidad (tumbas por decenas en un sitio de población mínima). Ocurre que el texto, la trama, el papiro circular de Schweblin dice sin decir lo que adivina su escritura produciéndose, expone sin caer nunca en la linealidad del testimonio o en la afirmación tecnocrática, el fondo que deja entrever, la puerta que permite espiar, la latido quebrado que ayuda a auscultar la lacerante sutileza de su escritura: hay algo a punto de quebrarse entre la vida desnuda y la civilización hipermoderna, hay algo por estallar cuando se ha quebrado el equilibrio y la resiliencia natural desde la destrucción que propicia un sistema ciego e impiadoso no solo para la vida natural, sino también (y ahí apunta el texto novedoso y brillante de Schweblin) para los vínculos más cercanos entre las víctimas humanas, sumidas en resignación o silencios, sin comprender o aceptando (como los hombres en el diálogo final del relato) la inevitabilidad del proceso. Quebrado el vínculo primero entre madres e hijos (la repetida “distancia de rescate”) todo queda a merced del avance despiadado de los “gusanos”, como los llama David desde el inicio de la narración.

Hay una inminencia del lenguaje, también, que Schweblin parece insinuar sin decir y decir sin explicitar: las madres que se distancian de su propio deseo, los hijos fumigados, las vidas que se desviven...

Significativo y nada casual es que las escenas claves de la historia y, especialmente, las búsquedas desesperadas y viscerales para lograr o construir respuestas y sentidos tienen que ver siempre con las mujeres, Clara y Amanda; la intuición del pozo ciego que se abisma es femenina, la apelación a saberes que escamotean las lógicas previsibles o transitadas es de ellas: un ecofeminismo explícito y necesario para decir la dramática resolución depredadora de un sistema productivo que convierte a los campos (y a la idea bucólica de los campos argentinos en la literatura y en el imaginario colectivo) en “desiertos verdes”, en amenazantes dispositivos de un temor sin retorno.

Esa sospecha que se avecina, esa inminencia de estallido cuyas formas apenas se vislumbran y cuyos tiempos son ilegibles, se agolpan, con singular intensidad poética, en el dramático aliento final del texto:

“...el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse.”

Tan renovadora, tan distinta y distintiva, tan sorprendente desde la formulación de su narrativa en un género sin nombre que acaba de inventar. Tan deslumbrante en su poetización de temáticas visceralmente humanas, desde *El núcleo del disturbio* (2002) o *Pájaros en la boca* (2015) hasta *Kentukis* (2018), bien podría decirse que la literatura argentina actual es una construcción diversa y notable de muchos escritores. Y es, además, Samanta Schweblin.

Los que deambulan

“Como la condición de estar conmigo. ¿Eso es la soledad? Quizás podría llamarse la soledad profunda.”

El silencio
Antonio Di Benedetto

En la gran ciudad y en sus expansiones serranas habitan los hombres y mujeres del universo Gaiteri. Tejen y destejen relaciones frágiles, huidizas, incomprensibles y son tejidos por esas redes que se les antojan agobiantes y onerosas. La escritura da cuenta, lúcida y sigilosamente, de ese malestar y de su razón invisible: la construcción estructural de un sujeto que, parece, ha agotado las ilusiones de su libertad posible.

Como adivinando las formas de lo inexorable, se dejan caer o se dejan estar, esperan, observan y cuentan los pliegues de sus existencias tan lejanas de lo extraordinario y tan próximas de la perturbadora repetición de lo cotidiano.

Hombres y mujeres que pueblan un sitio entendido como propio: casas, calles, barrios, paisajes: territorios afines a la mirada común. Pero sujetos de un mundo que se presiente ajeno e incómodo: una morada impropia.

Hombres sin atributos

Los personajes de **La vertiente** deambulan. Andan recorriendo sus vidas como si fueran ajenas, distantes, prestadas; como actores de una obra que pronto acabará sin comprometer sus existencias.

Uno de ellos concluye su relato diciendo “*El cuerpo de a poco se acomoda. Eso me ha parecido siempre. Eso. Paciencia. Esperar.*” (2). “*Esperando ver cómo venían las cosas*” (3) es la frase final del segundo relato. En un pasaje de otro cuento, leemos: “*Yo espero que termine el año. Después veremos. No tengo problemas*” (4) como conclusión de un periplo en el que se modificó su lugar en el mundo. A otro, la compañera de vida le recrimina, sin evidencias de respuesta alguna: “*No quiero que el nene sea como vos, que no le importe nada*” (5).

El entramado de experiencias que componen la red que despliega el texto cobija y expone esas vidas tristes que se repiten desde diversas formas, ropajes y trayectos. Hombres que dicen la *dislocación* (6) de sus existencias, que ponen en relieve el desacomodo de unas vidas que suceden sin convertirse en propias ni verdaderas, que parecen, otra vez, papeles de reparto que pronto tendrán un final para el que solo es necesario *esperar, acomodarse, después ver*. El mañana, en esos casos, no se construye, sencillamente adviene.

Dislocación, subrayamos, en el sentido de estar o sentirse desplazados de un lugar que parece propio, pero termina siendo ajeno e incómodo. Personajes que en apariencia encuentran un lugar (las ciudades que rodean a Córdoba como extensiones serranas, a veces atractivas por lo que dejan ver, a veces sórdidas por lo que pretenden ocultar), que es una localidad (La Cumbre, La Falda, Capilla del Monte, Monte Hermoso) pero también es una lengua, una memoria, una experiencia colectiva. De ese sitio complejo y muchas veces hostil se ven desplazados los deambulantes de Gaiteri, de esa argamasa que entremezcla espacio, lenguaje y

² Gaiteri S., *La vertiente*, Córdoba, Nudista, 2013. Pág. 28.

³ Gaiteri S., op. cit. Pág. 41.

⁴ Gaiteri S., op. cit. Pág. 54.

⁵ Gaiteri S., op. cit. Pág. 74.

⁶ Chambers Aian, *Migración Cultura, Identidad*, Amorrortu Bs As, 1994

memoria se sienten siempre “ajenizados” aquellos que dicen, por ejemplo, lo que acabamos de citar.

Hay, entonces, un contexto o un sistema que los hace deambular, esperar, observar sin ser, un sitio que refiere lo local pero también la región (con Córdoba como centro gravitacional), el país (donde Buenos Aires desplaza desde su centralidad) o el mundo: todas tensiones entre el aquí o el allá, centro y periferia parecen volver a los textos primeros de Daniel Moyano, en los que el tironeo “capital – interior” deja marcas en el orden individual, social y metafísico de sus personajes, sumidos en una salvación que siempre parece negada. ⁽⁷⁾

En *La moza*, novela de 2011, se reitera esta perspectiva, desde un lugar “*donde el no pasa nada reitera otros no pasa nada; lo real del transcurrir de la vida es la construcción de una voz que dice apenas la degradación de un sujeto que no puede decir la voluntad de un proyecto de vida.*” ⁽⁸⁾

Esas nuevas formas de construcción de la identidad, “*ajenas a la continuidad y a la persistencia; más bien cambiantes y volátiles, inestables y frágiles, ligeras y veloces*”, como dice Zygmunt Bauman: “*Habitantes de una modernidad líquida en la que elusividad, instantaneidad, obsolescencia y lazos personales esporádicos y tenues configuran una temporalidad anclada en un presente perpetuo que desconoce pasado y futuro, que ya no se reconocen en la herencia arqueológica o arquitectónica de la ciudad, ni comparten una conciencia histórica ni tampoco dirigen su mirada hacia el horizonte como destino último*” ⁽⁹⁾

El sistema político y social, que en la narrativa de Gaiteri no tiene referencias obvias ni diseña artefactos explicativos para que se contextualicen las situaciones, está invisiblemente presente en cada gesto, acción o discurso que los relatos diseminan. La microscopía del realismo que propone no se permite ironías, didactismos ni alegorías; sobria y contundente, su potencia narrativa apela a otras maneras para decir cómo se conforma un nuevo sujeto en la experiencia del siglo que comienza. Tal como lo advierte Bauman, la fragmentación, la volatilidad y la ligereza atraviesan las relaciones también en los poblados serranos de un país en

⁷ Gil Amate V., Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación, Univ. Oviedo, 1993.

⁸ Heredia Pablo, *Autorreferencialidades, iniciaciones, extrañamientos*, en Silabario. Cba. Dic. 2011

⁹ Bauman Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Bs. As., FCE, 2013.

la periferia del mundo. Pero esas coordenadas analíticas no agotan el sentido ni la explicación. Los personajes que habitan estos relatos, además de la categoría *líquida* de sus vivencias, ponen en circulación un renunciamiento, un cansancio que no parece desprenderse de una decisión vital ni de una forma de resistencia sino del agotamiento de las posibilidades de una convivencia posible.

Lo ideológico, lo político y lo sociológico late en la materia sencilla, mínima, permanente e inacabada de la que se compone el *realismo profundo* ⁽¹⁰⁾ de Sergio Gaiteri. En cada gesto y en cada palabra de sus personajes se adivina ese trasfondo, pero nunca se explicita: los relatos dan cuenta del suceso mismo, se cruzan o se tensionan con otros, pero nunca dejan resquicios donde pueda colarse esa especie de soberbia narrativa por donde se desliza la autoridad del escritor. Eso parece postular Gaiteri: textos que se dicen, no textos dichos. El sentido de su realismo nace y se hace coherente desde esa perspectiva que prefiere un autor que parece débil y un texto sin estridencias.

La narración especular

La mano y la inteligencia del escritor no están solamente en la trama ni en el lenguaje (que se dicen desde la naturalidad del texto) sino también en la estructura narrativa. **La vertiente** es una novela corta que se compone de varios relatos interconectados, pero también es una serie de relatos que se vertebran o se independizan según disponga la complicitad del lector. Y hasta podría entenderse como un cuento que se dice desde una cuidada armonía coral. Formulaciones genéricas que podrían ampliarse o entrecruzarse desafiando, en todos los casos, la tradición del realismo lineal y uniforme al que, desde ya, no pertenece Gaiteri.

El relato general, si cabe la definición provisoria, comienza con el cuento *La vertiente I* y termina con su continuidad, *La vertiente II*. En medio de esos textos proliferan versiones de un episodio que se convierte en centro (un incidente en la

¹⁰ De este modo, **realismo profundo**, llamó Augusto Roa Bastos en el prólogo de *La Lombriz*, a la narrativa de Daniel Moyano.

vertiente de Vaquerías, donde concurren a buscar agua fresca los que serán sus relatores) pero desde historias singulares que se alejan del núcleo del relato y luego se acercan cada vez que reaparece el incidente de Vaquerías. Un movimiento centrípeto y centrífugo constante desdibuja la concepción estructural del texto proponiéndose como novela, serie de cuentos, relato plural y a la vez desmintiendo esas referencias genéricas para ofrecerse como un original y lúcido entramado narrativo decidido a escamotear cualquier definición canónica. A ese tejido contribuyen también, nuevamente desde la idea especular del relato, los cuentos *El hijo*, segundo texto, y *El padre*, penúltimo de la serie, que funcionan como espejos ofreciendo dos miradas del mismo hecho (el viaje solitario del hijo desde Buenos Aires a Córdoba, donde espera el padre, contado por uno y por otro, con la madre en viaje hacia la muerte). Los otros relatos se suman desde personajes que cuentan desde Capilla del Monte, Valle Hermoso y La Falda historias inquietantes por la turbación sosegada de sus experiencias personales o familiares y por el sujeto común que dejan vislumbrar, el hombre cansado y resignado, como decíamos, a la imposibilidad de convivir o de adivinar alguna intensidad que le niega su propio presente enrevesado.

En el desarrollo de esos cuentos, por ejemplo, un joven docente registra, impasible, el desvanecimiento de sus lazos familiares y afectivos desde una historia que parece atravesarlo sin resistencias. En otro cuento, una pareja se fuga de una subasta donde deseaban participar para volver, resignados, a la rutina donde faltan el aire y el nombre. En el otro texto, una muchacha con una pierna más corta que la otra escapa de las reuniones sociales a las que convoca su marido, expulsado de una pareja anterior.

Los tres son referidos por sus autos: *el auto rojo*, *el remis*, *la camioneta*: listos para escapar, fugarse y deslizarse cada vez que alguna novedad vital los convoque o los distraiga. El sujeto dislocado en la morada impropia.

Como una disonancia significativa aparecen en el cuerpo textual algunos personajes que escapan de esa homogénea capa gris donde nadan los demás: Ernesto, el bombero de Capilla, por ejemplo, en el cuento *El auto rojo*, con las cejas

quemadas por el incendio, impotente pero enteramente digno en su lucha desigual contra el fuego que arrasa lo que más quiere.

Esa disonancia se puede leer también en el impecable cuento *Medio hermano*, de la antología *Autopista* ⁽¹¹⁾, donde el joven que cuida a su hermano menor se debate solo y estoico entre las miserias, los vacíos y los olvidos de un mundo adulto que vive mal y resuelve peor sus desajustes cotidianos. La escena del Lucas, el niño semisordo, tirado en el piso del cine tapándose la cara y gritando su ajenidad desgarrada, es muestra cabal de la eficacia narrativa de Gaiteri y de su mirada lúcida y potente, sin estridencias:

“Vino corriendo y gritando de esa manera cuando se queda aislado de todo. Le sale una voz que no parece de él. No dice ninguna frase, no se le entiende nada...Traté de separarle las manos de la cara, pero era imposible. Lucas tenía todo el cuerpo duro. Le acaricié la cabeza un buen rato, le di un beso en las manos. Se quedó quieto. Se aflojó. De a poco fue dejando de llorar.” ⁽¹²⁾

En el tejido donde abundan aquellos hombres tristes, algunos pocos resisten desde la sinceridad de sus acciones elementales y transparentes, pero parece poco para la potencia de un modo de vivir sin esperanzas, sin futuros, casi sin apuestas humanas.

¹¹ Gaiteri S., *Medio hermano*, en *Autopista*, Córdoba, Raíz de dos, 2010.

¹² Gaiteri S., *Medio hermano*, pág. 69.

El regreso de la narración

“Ya lo decía yo, nadie puede controlar lo incontrolable”

El jardín de las máquinas parlantes

Alberto Laiseca

“Isaac vio cómo se crispaba de desesperación la mano siniestra de su padre y cómo se sacudía su cuerpo estremecido. Con todo, Abraham sacó el cuchillo.”

Temor y temblor

Sören Kierkegaard

La narrativa de Enríquez cristaliza escenas que desnudan la más sórdida perplejidad del entramado social. Instancias que despojan a la realidad de sus ropajes presentables para dejar ver su podredumbre. Vuelve sobre la tradición del horror, sobre Stephen King, sobre Horacio Quiroga, sobre Alberto Laiseca, afirmándose en un regreso notable: el de la narración realista. Pero lo hace construyendo, describiendo y significando un mundo que da sentido a esas cristalizaciones y a esos despojos: la sociedad que late detrás de cada cuento es lo que sigue sucediendo mientras lo que sucede horroriza. La conmoción de su

escritura, que en este punto revisita a Roberto Arlt, a ciertas zonas de Cortázar y de Piglia, es ese fondo dicho y eludido a la vez, esa marea oscura que se desliza cuando finaliza el cuento, pero no el texto.

En "*Tela de araña*" el espacio –el verde exasperado del litoral- es presentado como malestar, amenaza y desconcierto: "*es difícil respirar en el norte húmedo...con el río feroz custodiado por mosquitos y el cielo que pasa en minutos de celeste límpido a negro tormenta*". El choque brutal entre el orden de Juan Martín y el caos selvático, donde se desplaza sin incomodidades Natalia, prima de su esposa, domina la intensidad del relato.

Una racionalidad formal y urbana, contrasta con cierta vitalidad mágica, apegada a los tiempos y saberes naturales: como una contienda a muerte entre la obcecación masculina (el muchacho y la historia urbana que lo moldeó) y la volatilidad femenina (apegada a los rituales selváticos: incendios presentidos, desapariciones, leyendas en el sitio de la historia). El final sorprende: al modo de Horacio Quiroga, otra vez, la naturaleza maldita, oscura, insondable, hace desaparecer sin rastros a Juan Martín: el triunfo silencioso de la selva arrasa sin permisos y restablece otro ordenamiento, el de la inquietante irracionalidad.

Allí donde Quiroga focaliza, resume y concluye, Enríquez desliza y expande sin concluir; donde antes se intentaba una explicación para el horror, Enríquez narra el fluir de lo inexplicable, la oscura marea –esa mixtura de subjetividades destrozadas en lo íntimo, que es social, que es político, que es existencial- que precede y sobrevive a todos los cuentos.

Por eso en estos relatos late también ese territorio de lo incomprensible que se lee en el Cortázar de *Circe*, de *Cartas de mamá*, esa grieta donde se cuele lo perverso de *Final de juego* o *Las babas del diablo* o el horror sangriento permite entrever *62/ Modelo para armar*. Una sociedad donde la podredumbre social lacera y trastorna a los más débiles y maltratados aparece y se cristaliza en sucesos impactantes, por ejemplo, en el discurso paranoico: esa marca arltiana en la literatura argentina que recoge buena parte de la producción de Piglia (desde la

ficción como verdad en *La loca y el relato del crimen* hasta la “narración terrorista” de *El camino de Ida*).

Desde esas zonas, también, Enríquez construye su universo tenebroso y conmovedor. Si releemos *Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo* estas cuestiones y estos intertextos se ponen en circulación: el más famoso asesino serial es contrapuesto a las pompas del Centenario (“*el lado oscuro de la orgullosa Argentina del Centenario*”) y, además, como cifra de la tragedia por venir (“*un anuncio de que había mucho más que palacios y estancias en el país*”). El fluir de la historia y la realidad de un sistema social desigual y despiadado constituyen el fondo tenebroso desde el que surgen las historias; como en Arlt, sobresale una descarnada y lúcida lectura del tejido social y del individuo atrapado en esa pegajosa trama que es el vivir cotidiano de los muchos, densidad que también registran las producciones del realismo negro de Dal Masetto y Saccomanno, volviendo, como señalamos a la confianza en la narración realista, que no es lo mismo que volver al realismo, sitio que Enríquez pisa, recorre y elude con la misma decisión.

La sutileza de Enríquez para decir esa mirada reposa en el vínculo emotivo de Pablo con el Petiso; contando su historia sangrienta como guía turístico insinúa un espejismo posible, una repetición de la atrocidad como inminencia, como temor del lector y presagio del texto, que parece no terminar cuando termina, como es el gesto reiterado de cada cuento. Ocurre que el fondo oscuro permanece, solo cambian las formas y las resoluciones. El clavo, símbolo de la crueldad desaforada del Petiso, aguarda entre los dedos de Pablo, como un horror palpitante.

Cierta estrategia de desplazamiento domina la idea narrativa de algunos cuentos: una y otra vez se va deslizando el centro narrativo, como en una operación en la que personajes que inicialmente aparecen subrayados van dejando su lugar a otros, en los que termina focalizándose el relato. Se lee este trabajo en *La hostería*, en el que la escritura ilumina a una de las hermanas de la familia para deslizarse hacia la otra y luego a su relación con una amiga con la que planean una venganza sorprendente. También en *Las cosas que perdimos en el fuego*, cuento final del

libro, que avanza desde la perspectiva individual a la colectiva hacia la idea de mujeres que deciden entregarse al fuego para evitar femicidios; en ese texto, la sustracción de la belleza física femenina, por decisión de las propias mujeres, deviene en mutilación, costra, podredumbre, que deja al varón sin el objeto de deseo que muchas veces acaba transformándose en tragedia. En ese relato, el poder ha mutado: el fuego no pertenece ya a la mano masculina: la mujer es Prometeo, al costo de no ser más Afrodita.

Ese desplazamiento como estrategia excede el espacio de lo escrito; la verdadera fascinación de los cuentos de Enríquez descansa en la continuidad del clima narrativo más allá del punto final. Lo que sucede, como decíamos, sigue sucediendo porque los finales no son conclusos para que los hechos o las figuras que convocan a la perplejidad en cada cuento se desplacen dejando ver el fondo oscuro de lo social, donde sucede lo que sigue sucediendo. En ese sentido el trabajo de Enríquez se asemeja al de un cronista de guerra, que registra los hechos conmovedores que aparecen en el día para después dejar ver la perspectiva de fondo, el horror permanente, la herida inacabable.

En *Los años intoxicados* se despliegan dos textos sobreimpresos: las anécdotas juveniles de un grupo de chicas “intoxicadas” y la historia menemista que transcurre entre cortes de luz y electrodomésticos baratos. En el entrecruce de los dos planos, un país que naufraga sin destino, una rendija por donde se cuelan y caen los más jóvenes, heridos por las esquirlas cotidianas que escupe una sociedad ciega y sorda.

Por eso el primero de los cuentos, *El chico sucio*, se convierte quizás en la construcción narrativa más sólida del cuerpo textual, poniendo en evidencia la realidad social en la que se va a inscribir la historia por contar: “*el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado*”. El paisaje humano es una tensión insalvable: “*mininarcos, adictos, travestis borrachas que defienden su baldosa*” en pugna permanente con una policía que “*les había permitido robar en la avenida, con límite en el puente de la autopista*”. La contienda enmarca el relato por venir, un encuentro con un “*chico sucio*”, sobreviviendo en la vereda con su

madre embarazada, grotesca y bestial, como su ambiente de miseria y exclusión. La madre y el chico *sucio* son el barrio y el barrio es la ciudad, como un sistema implacable que, además, parece tan inmodificable como la indiferencia social: “*la esquina donde duermen el chico sucio y su madre, totalmente quietos, como muertos sin nombre*”. El final –luego de secuencias escalofriantes que potencian la conmoción del relato que se torna cada vez más descarnado, como la realidad que ausculta- reconoce un encuentro entre la narradora, única preocupada por la cuestión y la madre, ya sin los chicos, que confiesa su último y horrible acto desde una risa sangrienta y desdentada. Una escenografía de rituales macabros completa el escenario de un barrio “*donde vivía la aristocracia porteña*” y ahora es el sitio oscuro del espanto.

La lengua muda

“El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte”

A la deriva.

Horacio Quiroga

Alguien ha decidido instalarse en el monte, cerca del río, y vivir ahí. El hombre escamotea su pasado negándose a hablar, es el hombre que no cuenta. El almacenero, Insúa, el único con quien traba relación, lo apoda: el Mudo.

La historia, entonces, es enunciada por alguien que no habla, pero narra en un tono oral personalísimo, un aliento que sostiene la tensión y la intención del texto: el renunciamiento a la palabra social acompaña y profundiza su renuncia a la vida anterior, ese vacío que se presume incómodo, como un pozo del que es preciso escapar.

“El Mudo vive en un presente continuo, satisfaciendo sus necesidades básicas; las pocas veces que intenta comunicarse con alguien lo hace anotando frases sueltas en un cuaderno, donde además dibuja escenas cotidianas, una suerte de diario íntimo y gráfico”(¹³), dice la lucidez de José Di Marco, que recorre la novela. Un *archivo* de palabras imprescindibles que son *escritas*, no *dichas*, o *dibujadas*, nunca *expuestas*, como si la mudez también cediera a su incorporación al monte, a la casa, al río. Esos espacios, despojados de atractivos turísticos o

¹³ Di Marco J., Potencias (e impotencias) de un cuerpo sin palabras. **El Corredor mediterráneo** (7-2-18) P. 4

civilizatorios, potencian la noción de naturaleza como maldición, que tan bien habían trabajado los cuentos de Horacio Quiroga: la potestad final y fatal del mundo salvaje triunfando sin piedad ante la debilidad del hombre de la modernidad técnica. Lo que en Quiroga es amenaza y fatalidad en Quirós es misterio, vacío, tensión y desmesura.

En ***Una casa junto al tragadero*** (14) esa incorporación es, justamente, una clave de lectura: es el cuerpo mudo el que se arroja a esa escena inhóspita de un monte tan incomprensible como un lenguaje sin pronunciación, a esa casa perdida, impenetrable y sórdida que alberga, incluso, escenas paranoicas que la alejan cada vez más de la racionalidad urbana (de la que, se supone, escapa el personaje) y al río que desliza su discurrir hacia otro paisaje de la muerte brutal y espeluznante: un tragadero que deglute todo lo que se acerque a su oscuro fango, que no discurre sino que se aquieta, espera, fagocita y silencia.

Una sola confesión ofrece marcas del pasado eludido: *“Yo no quería hablar y punto, me había hecho como un voto de silencio. Más que nada, para no meterme en líos, para no explicar mi vida. Yo quería ser otra persona, y si llegaba a decir algo, iba a ser siempre el mismo tipo que había sido en Resistencia”* (15)

El presente perpetuo y circular del Mudo, en el monte junto al tragadero, oscila entre breves relatos que van y vienen en la cronología del texto y que hacen un extraño giro en el final, como reescribiendo el principio del texto para que sea otro, como operando el descentramiento de la historia, que avanza en giros dibujando un movimiento centrípeto, como un tragadero que deja andar, que deja decir, para luego atrapar y hacer desaparecer, sin piedad, las formas de lo real: un pozo circular que enmudece el relato y un relato que cuenta dejándose enmudecer por el río oscuro que lo deglute.

Ese triunfo de la potencia salvaje, esa brutal sensación de victoria del universo donde conviven animales singulares (una perra con cara retorcida, yacarés

¹⁴ Quirós Mariano, *Una casa junto al tragadero*. Bs As. Tusquet, 2017.

¹⁵ Quirós Mariano, *Una casa junto al tragadero*. Bs As. Tusquet, 2017.

amenazantes, monos como plagas, insectos feroces), plantas ingobernables y paisajes inaccesibles prohíja, además, personajes que pierden su condición racional (jóvenes entregados al límite orgiástico, chicos desvalidos, hombres rudimentarios) o se convierten en figuras imaginarias después de sus muertes. En ese escenario paranoico, en ese territorio que se vuelve delirante por la saturación de lo real, alguien ha decidido instalarse para vivir “*una vida más tranquila*”. En un momento, cruzando el río, el Mudo parece acercarse al logro anhelado: “*Yo vivía bien, así como vivía. Tranquilo, quiero decir. Podía quedarme un montón de horas, flotando*” (16). Flotar es el estado del deseo, pero el tragadero tiene otros planes. La enorme ironía del Mudo, que narró su peripecia de renunciamiento, escape y posesión dice sin decir la deglución no narrada, la disolución del texto en las fauces del río oscuro, la escena muda y sola de la casa junto al tragadero, ya sin hombre, sin perra, sin lenguaje y sin historia.

¹⁶ Quirós Mariano, Una casa junto al tragadero. Bs As. Tusquet, 2017.

Aguas

“Estuvimos toda la noche tapándonos los oídos y tocándonos el corazón con las manos para que no se nos soltara de miedo, oyendo las piedras inmensas que la creciente arrojaba contra la pared más gruesa de la casa”.

Para que no entre la muerte.

Daniel Moyano

El agua, cuando comienza la escritura, es calma y seduce como un recibimiento. Apenas una lluvia nocturna en las sierras chicas cordobesas. Pero llueve demasiado, desde todos los rincones, parece.

“*Es difícil saber cuándo la repetición de algo que era bello se vuelve inquietante*”: es la primera transformación del paisaje y de la relación de la mujer con el paisaje.

El aliento del texto es singular y distintivo. Hay un tono justo, ajustado quizás, a los vaivenes de la narración: una voz narrativa en segunda persona: “*pensás que debe ser otra cosa, que te has confundido*”; esa intimidad, esa cercanía de una voz que narra, que dice, que advierte lo que va sucediendo vertiginosamente, dice la tragedia creciente pero también se apropia de ella: la voz que narra a quien está cerca, peligrosamente cerca, intuye, ve, presiente y expone el tiempo de la creciente y el espacio que la ferocidad del agua transforma.

Entonces la voz que narra es el paisaje que ya no es, devorado por el paso tempestuoso, desaforado, del nuevo río, la desmesura que arrasa.

Adviene las voces, la confusión de voces. El paisaje es un remolino y el lenguaje se ha vaciado de sentido para decir su quiebre, su implosión, sus interjecciones vanas.

Cuando se pierden los contornos reconocibles saturados por el ímpetu del agua, el nuevo sitio es fantasmal:

“Cada tanto, un auto pasa rompiendo la oscuridad. Se ven los faros como si anunciaran algo. Se siente la fuerza del motor luchando contra un suelo que ha desaparecido. Te preguntás dónde van. Esas luces son casi fantasmas.”

Lo que sobreviene, como en el cuento de Moyano, es el paso de la realidad tranquilizadora, reconocible, a la sobrerrealidad del paisaje inhabitado. *La inquietud*, se dice en el texto: aquello que ha devorado los quietos días. Como la escritura, se dice en el final del texto: eso que adviene, para inquietar al lenguaje.

(1) Almeida Eugenia, Inundación, en *Inundación, El lenguaje secreto del que estamos hechos*. A/E Ediciones DocumentA/Escénicas. Córdoba. 2019.

Desgracias

“Arlt no trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes del funcionamiento de la sociedad”

Ricardo Piglia, Crítica y ficción

Desarmadero excede y satura las posibilidades de una novela policial. Como en la narrativa de Arlt, indaga cómo funciona el dispositivo del poder en una sociedad vulnerada; dispone su ambición narrativa hacia los modos de la connivencia entre los aparatos estatales y los espacios de la delincuencia organizada, deja ver a las víctimas de ese tejido pegajoso, advierte la inscripción del discurso mediático como funcional a ese entramado y expone, como una fatalidad, la continuidad sin remedio de un sistema que la sociedad elude en su significación actual pero presente, secretamente, como catástrofe por venir.

Ocurre que Lanbro, siniestro jefe de la policía provincial, y Durruti, el jefe del desarmadero desde el que opera con mano de hierro, son los agentes oscuros de un orden que no se puede quebrantar: qué hacer y qué no hacer, cómo, dónde y cuándo se puede robar, matar, moverse u ocultarse son acciones que obedecen al tablero único que manejan esas dos cabezas, unidas no solo por apetencias de dinero o poder sino, especialmente, por deudas de sangre entre sí, encubrimientos y desconfianzas mutuas. Los dos, bajo el paraguas invisible del ministro Tapia.

Pero la arquitectura del orden siempre esconde grietas, y la narración aflora cuando lo real se agrieta. El azar, con los modos del error o la traición, abre las

puertas de la desgracia. Como lo anticipa la mujer que lee las manos en el bar del barrio:

“Usted anda arrastrando lo que no puede decir”

Los personajes de *Desarmadero* escriben su historia como fatalidad, como desgracia intuida desde el comienzo de la existencia; historias que salen, deambulan y vuelen al mismo sitio, el barrio como territorio de partida y regreso, del que no es posible despegarse:

“La chapa, la lona, un huracán que parece haber depositado eso ahí. Justo antes de que el barrio se abra como una boca para soltar casitas más aisladas, satélites sobre la frontera de los que puedan tener un poco de aire, no compartir la pared, quizás un jardincito, no sólo patio de tierra aplastada. Quién sabe dónde termina el barrio. Al final es todo lo mismo. Franjas adonde van a vivir los que están mejor. Huecos donde caen los que están en la mala. Pero siempre es el barrio. Cambian los nombres, pero es lo mismo.”

Esa inmutabilidad se explica y se entiende, desde la perspectiva de la novela, como espacio de sometimiento y humillación de una aceptada maquinaria del poder que hace de la represión y la extorsión sus armas cotidianas. Las víctimas, que son también soldados y agentes de la causa, están siempre más abajo, en el último peldaño del dispositivo insaciable.

Lo que se desarma

La novela es una trama donde se tejen las voces descarnadas de sus personajes; diálogos sobre diálogos se sobreimprimen para componer un texto creíble y referencial: los tonos y los sonidos que escuchamos en las calles y los territorios reales están ahí, diciéndose, cruzándose para enunciar la lacerante disposición del cuerpo social. Pero, como decíamos citando a Arlt, no leemos aquí solamente el realismo magistral de un policial intenso y singular. Leemos la lucidez de Almeida para desentrañar cómo funcionan esas piezas sucias de la deshumanización a manos de una corrupción con varios rostros: los discursos

políticos, policiales, económicos y mediáticos retuercen nudos para ocultarse entre sí en la trama que la narración ayuda a ver, desnuda, desentraña. El concepto de “desarmadero” cobra doble sentido aquí: como sitio donde operan el robo y el crimen, pero también como trabajo narrativo que *desarma* la mirada simplista que advierte delincuentes por un lado y honestos por otro para comenzar a comprender la cuestión como resultante de un sistema perverso, muy sólido, con capacidad de reproducción infinita, que elige y construye la opacidad como habitación y supervivencia.

Un tejido horizontal y vertical que atrapa: la sociedad que habita la novela de Almeida es una prisión sin muros, con jerarquías despiadadas y sórdidas, sin héroes posibles y con el fatal designio de la continuidad del mal en sus entrañas.

Novela que se construye desde los diálogos, que marcan su pulso; la lectura convertida en vértigo que deja lugar, por momentos, a relatos que explican cómo el pasado es también una cárcel, un encierro que explica el presente:

“Hace muchos años Durruti tenía un socio, el Chileno. Nadie sabía bien cómo había llegado, cómo se habían conocido. Pero para Durruti era intocable. Lo que decía el Chileno valía. No sé. A lo mejor era la primera vez que tenía socio. La cuestión es que era confianza ciega”

Entre los diálogos y los relatos, aparecen la pedofilia, la traición, el crimen. Y los escenarios se mueven para conservar el orden escondiendo el horror: los asesinatos se diluyen o cambian de autores según las necesidades de la estructura político-policial. Cuando esa matriz parece desintegrarse por ajustes de cuentas, fugas o balazos desesperados, resurge desde los mismos sitios y las mismas obsesiones para constituirse, otra vez, como ordenamiento que cambia sus ropas, pero jamás su piel. Esa fatalidad gobierna el final del texto y dispara la profecía arltiana que la novela propone: los tejidos siniestros que la narración deja ver son el espejo donde nos podremos reconocer en un futuro no tan lejano, ahí nomás, adonde nuestros pasos se encaminan.

Debajo de la historia cruda que domina el texto hay una mirada sobre la ciudad que logra contar lo que todos los ojos ven, el paisaje que se repite, la opaca ciudad. La prosa de Almeida decide apuntar su lupa sobre lo real para auscultar otro sentido: en esa opacidad late el desgaste, el murmullo de la tragedia inminente, la contenida mudez de un lenguaje a punto de salirse de sí. La desgracia presente y la por venir se adivinan, agazapadas, entre los rincones de la ciudad pauperizada...

“La ciudad está sucia. Van los perros flacos husmeando la basura. Un hombre que se mete en un contenedor y elige cartones que apila a un costado. Los chicos del semáforo que hacen malabares con naranjas agrias. Los edificios grises de los bordes del centro. Los barrios chatos.”

La operación narrativa es también “desarme” de los discursos celebratorios sobre la ciudad, despojo de la romantización de la pobreza, distancia de la simpatía identitaria. Almeida parece mirar más allá, tensionar el lenguaje para decir otra ciudad detrás de la ciudad, visible, pero invisibilizada, sometida a la condena de un mecanismo de poder despiadado, inmovible, con muchos rostros como los de Durruti, Lanbro, Tapia, la Negrita, Silvina, Saravia, el Nene, Pichón... en la intemperie, ahora, bajo la luz del “desarmadero” de Eugenia Almeida.

Sergio G. Colautti

El llano era un vacío

“No tenía a su disposición fragmentos del tiempo sino una vida entera, un trozo único de presente que se dejaba llevar por el curso de la eternidad (en el campo podía sentirse que el presente era la eternidad en su forma más verosímil)”

Toda la verdad

Juan José Becerra

La horizontalidad como quietud. El plano infinito, igual a sí mismo, siempre. Apenas el leve escándalo de algunos pájaros o los avatares del clima. El paisaje inmóvil de la pampa en el centro de un país extenso. *Campo* es el nombre nuevo del paisaje que la literatura gauchesca o sarmientina designó como *desierto* en la tensión irresuelta del siglo diecinueve. El *campo*, ahora, es un centro que registra la aparición del inmigrante que se obstina en plantar, cosechar, alambrar.

En **Los llanos**, la novela que **Federico Falco** publica en 2021, la circularidad del campo es un sitio de escape y regreso: el hombre se va de Cabrera para atrapar una felicidad posible. Irse, en estos sitios de esperas y lejanías, es salirse de sí para buscar la promesa de encontrarse en la ciudad iluminada: es el viaje que repiten los personajes de Daniel Moyano; el viaje *moyaniano* que intenta escapar de los fantasmas que otro lugar se encargará de reproducir y agigantar: la salvación negada. En la novela de Falco el regreso domina el texto, como el viaje de vuelta no solo al campo sino a la soledad elegida, a la huerta como tarea, a la inmersión en un tiempo donde el presente se parece a la eternidad (como en la novela de

Becerra que señala el epígrafe) pero también a la percepción del vacío que sacude toda la arquitectura novelesca. La convicción de volver a un espacio que parece propio y reconocible, la ilusión de afirmar la existencia en la quietud y el desacople del ritmo urbano colisionan, sin embargo, con la conciencia del vacío, del campo como abismo, de la existencia misma como hueco insondable. Los gestos del propio narrador y de algunos personajes que se despliegan en la trama son las muecas, a veces gloriosas, otras veces patéticas, de la impotencia humana, demasiado humana, frente a la sensación de que el llano era, finalmente, un vacío.

Esa conciencia existencial, flotando en el texto como una tristeza permanente, se apoya en el oficio verdadero del hombre que regresa al campo: escritor, cuentista, pugnando contra las imposibilidades y decepciones de narrador, y a la vez construyendo el relato presente desde esa incomodidad. La novela, definitivamente, dice esa incomodidad ante el abismo. Entonces el hombre que cuida la huerta contra los fríos, los insectos y las plagas, es el hombre que disputa contra las amenazas de la palabra esquiva, que lee y cita como quien cosecha y es el hombre que intenta aprender alfarería, buscando las formas ocultas del barro entre las manos. Y la novela, así, recoge esos trabajos múltiples para instalarse entre lo más logrado en la producción cordobesa actual sobre el campo llano, la pampa gringa, el tiempo quieto que parece eterno y los hombres y mujeres que sobreviven en la opaca intuición de un vacío plano, inabarcable y tenso.

“Atarse a algo.

A una huerta, un bosque, una planta, una palabra.

Atarse a algo que tenga raíz, anudarse para no perderse en el viento que sopla sobre la pampa y llama.”

“Armé una huerta para llenar el vacío.

El ancho tiempo vacío.

El tiempo sin narrativa, sin historias. El tiempo del llano.” (1)

Ese tiempo que se hace circularidad desde la mirada como centro, desde el único sostén de la escritura que lo nombra, se desvanece cuando el esfuerzo de “atarse” o “anudarse” se fatigan ante el viento pampeano, incansable y tenaz, se hace tiempo vacío o, mejor, tiempo sin fondo del vacío inevitable.

Como aquel extranjero (el personaje de Falco de algún modo lo es: lugareño y extranjero a la vez) que se pierde en la pampa, convierte su reloj en cenizas y cede a la circularidad imponente de la nada, en el pajonal pampeano que imaginó Saer:

“Está otra vez en el punto de la hoguera. Sacó el reloj de su bolsillo, lo rompió, diseminó los pedacitos de vidrio sobre la ceniza, acucillado.

Se paró y miró el horizonte, el pajonal, no sabía que se llamaba así, se extendía hasta el horizonte, gris parejo, monótono.

Le llegaba a la altura de las caderas.

A veces entre las matas había claros estrechos, estrictos. Un hombre podía tenderse y desaparecer.” (2)

Los tiempos de la narración

Falco inventa varios dispositivos para contar la experiencia:

“Replicar la experiencia en el lenguaje, aunque el lenguaje no transmita la experiencia. Que leer la descripción del caminar por el campo abierto sea como caminar por el campo abierto” (3)

Como en la narrativa de sus comprovincianos contemporáneos (Sergio Gaiteri, David Voloj, José Jozami, Eugenia Almeida y otros) la escritura se afirma

en un realismo profundo, que desconfía de las certezas y trabaja la invención, como en la obra referencial de Daniel Moyano.

El recurso inteligente y atinado que desliza Falco para ratificar esa posición es, entre otros modos, el uso de los tiempos verbales.

Cuando el relato repasa el presente del personaje aparece el *indefinido*, allí donde el lenguaje intenta replicar la vivencia: “Me dio frío y entré en la casa. La reposera durmió al sereno.”

Si el esfuerzo narrativo está focalizado en la recuperación del pasado más lejano, aparece el *imperfecto*: “Cuando la comida estaba lista, yo era el encargado de poner la mesa”. Las escenas, significativas, del repaso de viejas fotografías con la abuela, mudando el registro del espacio quieto al tiempo vacilante; la historia de la familia en el tren de las nubes, que funciona como una incrustación en el texto; la historia del primer Juan, que reconstruye el mito gringo de convertir el desierto en campo y el campo en reino familiar; el bosque paranoico que inventó Wendel, plantando cada árbol, con senderos con altares, para nada. Y especialmente, porque constituye el centro gravitacional de la historia, la relación con su novio, Ciro, que focaliza instantes de plenitud y de incertidumbre atravesando el texto. En esas zonas, que dan cuenta de episodios a medio borrar entre lo sucedido y lo imaginado, el *imperfecto* hace su trabajo diferencial.

Luego aparece el uso del *infinitivo*. Para nombrar lo que la escritura desea afirmar como tarea, acontecimiento y experiencia vital: “Juntar el mantel. Ir a sacudirlo afuera, poner las sillas boca abajo sobre la mesa... Barrer siempre en el mismo orden, empezar desde la despensa hacia el centro... Tirar el tacho de basura sobre el alambre tejido...”

El pulso del presente late en la repetición de esos *infinitivos*, como ceremonias ineludibles que la rutina dispone para estar en el tiempo real de la experiencia.

El texto asume la operación de contar desde ese abanico verbal y de nombrar todo, la minucia y lo efímero, para callar solamente cuando aparece el misterio, lo que no se sabe decir, lo que aún no tiene nombre:

“A algunas cosas hay que nombrarlas, porque si no, no existen. A otras hay que callarlas, para que no sean. Hay que nombrar las nubes. El cielo. Cada uno de los pájaros, cada uno de los yuyos.

Callar hay que callar el misterio. Atenerse a las cosas. Mirar solo desde afuera.” (4)

La experiencia de la escritura, la sensación física de contar, nombrar, decir “desde afuera” para componer el silencio del texto, el vacío como presencia en el campo llano, es un logro significativo de la novela:

“Contar historias para llenar el vacío que dejó la casa.” (5)

la mudez también cediera a su incorporación al monte, a la casa, al río. Esos espacios, despojados de atractivos turísticos o civilizatorios, potencian la noción de naturaleza como maldición, que tan bien habían trabajado los cuentos de Horacio Quiroga: la potestad final y fatal del mundo salvaje triunfando sin piedad ante la debilidad del hombre de la modernidad técnica. Las cosas que hay que nombrar y las que hay que callar.

El espacio de la narración es el mismo en el que avanzó la excursión de Mansilla, el que dejó escuchar la voz del ranquel en sus memorias. “Voy a penetrar, por fi, en el recinto vedado” (6), decía el coronel que escribía sobre la hoja desnuda del desierto.

Desde ese recinto antes vedado, ya devenido en campo, desde esa tensión entre lo próximo y lo abismal que propone **Los llanos**, se juega la suerte de una novela que se insinúa como imprescindible entre las lecturas contemporáneas de la literatura argentina actual.

Referencias:

- (1) Falco Federico, *Los llanos*. Anagrama, Bs As, 2021. Pág. 232.
- (2) Saer Juan José, *El viajero*, en *La mayor*. 1976.
- (3) Falco Federico, op. cit. Pág. 81
- (4) Falco Federico, op. cit. Pág. 176
- (5) Falco Federico, op. cit. Pág. 211
- (6) Mansilla Lucio V., *Una excursión a los indios ranqueles*. 1870. CEAL, Bs As, 1982.

El fuego, el agua y la furia

“Yacimos jadeantes sobre la hierba empapada, la lluvia, fríos disparos sobre mi espalda”

El sonido y la furia

William Faulkner

La narración convertida en una madeja que entrelaza olores, crepitaciones, murmullos, griteríos, algunas músicas, voces que dicen el desgarramiento del vivir, sonidos de la furia, dispersos en la isla donde gobiernan el monte y el agua, pero también la sangre.

La negación del título (1) revierte en afirmación cuando uno de los isleños se rebela ante los pescadores que capturan una raya disparando tres tiros:

“Si alarga la vista, donde la calle baja, llega a ver el río. Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie.

Entonces.

¡Quién les dio permiso!

No era una raya. Era esa raya. Una bicha hermosa desplegada en el barro del fondo, habrá brillado blanca como una novia en la profundidad sin luz.” (pág. 76)

El lugar, convertido en centro del mundo; la deixis espacial radicaliza el *aquí* como diferenciación y pertenencia: de Aguirre, el hombre que anda por el monte, se dice que “*lo conoce como la palma de su mano. Como no conoce ni conoció a ninguna persona*”. Caminar el sitio de noche, sabiendo dónde pisar para no molestar culebras, esquivando espinas que no se ven, es la constatación de un vínculo íntimo, corporal, de los isleños al río, al monte, como una respiración común, un aliento idéntico.

Distanciándose de cualquier escenario bucólico o pintoresquista, la novela de Almada recorre y desentraña las formas de esa relación, a veces como cobijo o recibimiento, pero otras muchas como pugna, tensión o combate desde la pobreza contra los modos despiadados de la sobrevivencia en el monte, el oscuro río y, especialmente, la venida del otro, de los otros, como el Negro, Enero y Tilo, hiriendo la corriente del río para hacerse de una raya que nada *como una novia en la profundidad sin luz*.

En la continuidad de *El viento que arrasa* (2012) y *Los ladrilleros* (2013), el paisaje de *No es un río* (2020) recupera el esplendor del registro oral que esas novelas despliegan, pero también la desnudez temblorosa de esas historias, anidadas en la fragilidad de hombres y mujeres que no saben escapar a la brutal sequedad de sus destinos.

En la relación humana, la narración se detiene para focalizar, esta vez, los hilos patriarcales, siempre despiadados y violentos, que van apareciendo cuando la historia se desmadeja: Mariela y Lucy, las muchachas que pasean como la raya en el agua, a la intemperie de la agresividad familiar, se mueven como luces de atracción ante la ferocidad masculina. Y terminan hundidas en el barro que el azar del camino deparó para ellas. Antes, crecieron al sudor de las golpizas y las amenazas, de los embarazos eludidos en la brutalidad clandestina. En el espacio

ínfimo del dormitorio, las muchachas reposan. A veces sueñan. Mirando el techo se imaginan en un mundo inalcanzable y lejano: el de las muchachas comunes, sin la furia del mundo a sus espaldas.

El vínculo humano con el medio natural es simbiótico, pero en una trama de ineludible rusticidad; entre los hombres y las mujeres, la rusticidad es violentización: las muchachas crecen en el maltrato. Todas las tensiones devienen de un paradigma patriarcal que va articulando sesgos androcéntricos que vertebran las lógicas del dominio, la posesión, las decisiones funcionales de la vida cotidiana. Aquello que podría denominarse heteronormatividad sexual agobia las escenas y los vínculos donde los mandatos y los modelos para sentir, ver y pensar los cuerpos gobiernan desde esa violentización:

“Ella estaba durmiendo la siesta, así que no entendió nada. Hacía calor, en bombachas y corpiño la agarró, ni tiempo a taparse con la sábana, los hebillazos le daban directo en la carne descubierta. Mientras le pegaba decía: te voy a enseñar a vos, arrastrada.” (P. 69)

En línea con lo que solicita y propone el ecofeminismo crítico, la novela registra, expone y desnuda esas articulaciones entre lo natural (ese tejido en el que los cuerpos y las sexualidades son nudos) y lo cultural (donde se fijan mandatos, prejuicios, sumisiones, jerarquías) para solicitar, sin enunciarlo, *“una moral de la compasión frente a la radical finitud del mundo”*, como reclama Alicia Puleo (1).

En *Chicas lindas*, de 2007, aparece desde un realismo sin ambages la historia de un femicidio, el de Andrea, en su cama ensangrentada:

“Pasaron veinte años y nunca se supo nada ni se resolvió el crimen. Probablemente el asesino de Andrea siga respirando el olor a tierra mojada que precede a las lluvias y sintiendo el sol sobre su cara. Mientras ella mira crecer las flores desde abajo.” (2)

Esas escenas, que atraviesan la producción narrativa de Selva Almada, dicen su mirada, su compromiso y su denuncia, entendiendo a la literatura como espacio decisivo para esas disputas de sentido y posicionamiento ético.

El fuego y el agua

En este contexto de registro, denuncia y dilucidación, el lenguaje novelesco se instala deliberadamente en la intersección entre naturaleza y cultura, entre el poder real que cruza y sacude las relaciones entre los cuerpos y los sentidos que disputan hombres y mujeres, descarnadamente a veces, desde la potencia simbólica otras. Entre estas últimas aparece la figura permanente del fuego, desde diversos modos y escenarios, convocando siempre al deseo de regeneración, a la consumación del ciclo natural de destrucción de lo existente, ceniza y recomienzo: encender el relato, dar cuenta de su finitud, volver a contar: es la lección de Saer, también entre las islas y los ríos, narrando la deriva circular del paisaje hacia la nada.

En el espesor narrativo de *No es un río* es Siomara quien “*revuelve el fuego con un palo largo*”; Siomara, mujer en el centro del tejido que sostiene las historias que la trama despliega: la violencia paterna, la pobreza de siempre, las iras de su hermano, las fugas de las muchachas, la soledad sin remedio. Sostiene como puede, y enciende fuegos como narraciones, como quien acelera la descomposición de lo que violenta y lastima:

“Siempre le gustó hacer fuego. De chica si se peleaba con la madre o discutía con el hermano, se metía en el monte y hacía fuego. O si estaba muy enojada, prendía fuego ahí mismo en el patio del rancho de su familia. Hacer fuego es su manera de sacar la rabia, de ponerla afuera de su pecho...” (pág. 69)

La furia de Aguirre contra los pescadores de la raya también termina en llamas. Incendia el campamento de los visitantes y, en el final del relato, una de las muchachas ve, desde su ventana, los destellos del fuego vengativo y feroz.

En *El incendio*, el fuego alcanza la representación de la furia, no solo por el avance de las llamas sobre las casas y las culebras que buscan refugio en los hogares, sino como escenificación de los dramas familiares, cruzados por accidentes y tragedias que anudan el azar con la fragilidad cotidiana. En ese cuento aparece la perspectiva del fuego como presencia fantasmagórica o espectral, como un suceso que irrumpe en la aparente calma de lo real para escribir otro registro, el del espejismo:

“Acodada en el muro que rodea la terracita, mira hacia el monte lejano, metido como en un espejismo. Es el fuego otra vez. Otro incendio.”(3)

El pliegue entre el realismo que preside la narración y esa irrupción que se presenta como *espejismo* también habita la trama de *No es un río* desde un dispositivo estructural: los tiempos de la narración se imbrican de tal modo que el fatal accidente de las muchachas es una crónica previa al momento en que ayudan a los pescadores, en el final de la novela. Esa superposición permite la vacilación del texto y también de la lectura, que oscilará entre el realismo ordenado de la lógica narrativa o el espejismo de una aparición, en la isla de las aguas oscuras y los fuegos como lenguaje.

Del mismo modo podría entenderse la presencia de una ausencia, en el caso de Eusebio. El relato vuelve una y otra vez sobre su accidente, ahogado en el río oscuro. Pero vuelve no solo en los recuerdos de los próximos, en la figura del hijo, que parece repetir sus pasos y sus gestos, sino también en sueños premonitorios y en la sobreimpresión simbólica con la raya, pescada y asesinada, expuesta y devuelta al fondo del río.

Un instante de la novela logra convertirse en centro gravitacional de toda la tensión narrativa cuando Enero imagina el final de Eusebio en el río; el ahogado frente a su propia muerte, disparando preguntas incontestables:

“A una espesura negra así habrá abierto los ojos Eusebio cuando lo chupó el río. ¿Habrá visto luz al final? Se acuerda de los ojos desorbitados cuando

recuperaron el cuerpo. Como si justo antes de morir se hubiera visto algo tan inmenso que no le alcanzó la mirada para abarcarlo" (pág. 109)

La sutil madeja que elabora el relato en su extensión se condensa en la mirada desorbitada que Eusebio destina a la nada oscura, en el fondo del río. Afuera, el discurrir: la obsesiva marcha del agua, los secretos del monte, la tenacidad y la furia, las pérdidas, el dolor y el deseo. En la trama de Selva Almada esos planos son el andamiaje elegido para decir unos de los fulgores más incandescentes de la nuestra literatura actual.

(1) Almada Selva, *No es un río*. Random House, Bs As. 2020.

(2) Puleo Alicia, *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Revista Géneros nro 2. Año 24. Marzo-agosto 2017. Univ. de Valladolid. (España)

(3) Almada Selva, *La muerta en su cama*, en *Chicas lindas*, del volumen *Una chica de provincia*, Gárgola, 2007.

(4) Almada Selva, *El incendio*, en *El desapego es una manera de querernos*. Random House. Bs As, 2018.

Escritos desde el vórtice

“Tal vez se trate de una divinidad (la escritura) esquizofrénica: la divinidad que determina el paso del sujeto por todos los predicados posibles”

Arturo Carrera

El dispositivo Farrés

El lenguaje narrativo de Farrés sobrevive a una convulsión permanente. Lo allana un dispositivo que opera entre el delirio, el desborde y una potencia imaginativa que dice lo real hasta saturar sus formas y convertirlo en ficción onírica, como si obedeciera a ciertos mecanismos que gobiernan la obsesión del narrador y maniatan cualquier escape del lector perplejo.

Entre los artilugios del *dispositivo Farrés* aparece la eliminación del tiempo presente: todo parece pertenecer a un pasado incierto y a la vez próximo o a un futuro que se tensiona entre la distopía y la catástrofe inminente. Lo posible, ahí, es ese extraño cruce entre lo que imaginamos como un pretérito resbaladizo y un mañana en disolución. El espacio también se desliza: comprime sus formas para habitar el extrañamiento constante, aun cuando despliegue nombres, ciudades y paisajes reconocibles. El ritmo narrativo, al modo de una ráfaga que desafía las

zonas de riesgo novelesco, es funcional a ese concepto de tiempo, inenarrable en el modo tradicional de la escritura.

En el centro gravitacional de este artefacto que diseña *Las series infinitas* late la noción que le da forma y sentido: la multiplicación indetenible del lenguaje y los relatos, a partir del contagio del virus que los personajes convierten en programa anarquista, colisiona con la disolución que aguarda como escenario de la nada, tan parecido al desierto de sal donde termina sus días el enigmático Claudio Scherer.

Esa misma escenografía desértica y salina, tan real y tan onírica, es clave también del mismo dispositivo: lo imaginario o soñado es real, lo real es imaginario, y toda narración se juega en ese pliegue donde proliferación y evanescencia, deseo y horror se cruzan en el tiempo novelesco, tan potente y tan efímero. Por último, como huella de las búsquedas que distinguen al texto y le otorgan singularidad aparece la escritura del límite, del borde que necesita ser explorado; Farrés trabaja desde una arqueología narrativa, cava y explora donde no se exploró, no descansa hasta encontrar los restos de aquello que no podía ser narrado y no podía ser leído en la producción literaria: escarba la violencia en sus formas más abominables para que aparezca su revés, su desnudo espanto. La escritura del dispositivo dispara el lenguaje a su reproducción ingobernable, se deja hundir en sus fosas abyectas para ser, en su consumación, arena, desierto, sal, alucinación de los significantes.

El mismo escritor expone la noción del artefacto: *“siempre tenés que ir más allá y recorrer una serie potencialmente infinita, como una novela en la que la trama es lo menos importante. Digamos, una novela en la que lo que importa es la forma en que se da ese desplazamiento hacia lo inacabado”* (1)

La pululación permanente a la que son sometidos los múltiples relatos, encuentra un punto de apoyo, una palanca arquimedea, para hacer girar ese universo: el cuerpo, convertido en todos los cuerpos que pueblan la novela: sin nombres o con nombres transmutados, son el anclaje material del torbellino narrativo; cuerpos arrasados por el Sida, por las formas más violentas del horror sexual, por las pesadillas de la mutilación o la tortura.

El texto ha descendido a las profundidades de lo indecible, se ha apoyado en los cuerpos que destroza la biopolítica que dice protegerlos, ha escarbado donde la literatura merodeó sin arrojarse. El texto, ahora, ha salido de esas cuevas para convertirse en lenguaje que dice lo que alguna mirada filosófica o psicoanalítica esboza sobre la sociedad que habitamos:

“El futuro no constituye un enigma, la aceleración propia de las estructuras del capitalismo han determinado un claro presentimiento en el modo de representarlo. El futuro ha bloqueado los signos y mensajes del pasado. En el imaginario social, de un modo más o menos velado, se percibe el oscuro desastre que las series y películas distópicas describen: apocalipsis sanitario o ambiental, guerras de exterminio, zombies y el telón político inevitable: el nuevo fascismo, que se hará cargo del caos. El futuro ha intervenido en el presente” (2)

Las series infinitas, en este sentido, elude la sensación del presente inundado por un futuro presentido y avasallante, donde el desprecio por el otro deviene en exterminio, donde los lazos humanos y las construcciones colectivas (esos signos que venían del pasado) son arrasadas por delirios autodestructivos.

El desplazamiento del presente construye además el escenario de lo prejurídico: todo lo que sucede parece venir del fondo del drama humano, no de su arquitectura contemporánea; todas las luchas de la modernidad, desde los feminismos hasta las tensiones del racismo o la desigualdad son subsumidas en el torbellino que las contiene y las expone. Una mujer, Emilia, sintomáticamente, aparece de principio a fin como la latencia de alguna intensidad humana sobreviviente.

Más allá y más acá de la pasión herida de Emilia, la novela deja vislumbrar las marcas paranoicas del futuro en los cuerpos sacudidos y dolientes que la sostienen en cada historia.

“Cuando la putrefacción de la vida entra en el corazón parece al principio un grano de arena: una astilla en el dedo, el malestar de una resaca sin motivo, una puntada en la cabeza. Ocurre sin darnos cuenta, o sin darle mayor importancia

porque quizás no la tuvo –en todo caso llegamos tarde y lo único que registramos son los efectos.” (3)

En la noción disolutoria del lenguaje se cifra la clave de lectura de la novela porque en ese sitio se juega y tensiona la multiplicación infinita de las series y su propia e indefectible descomposición: como una lectura de los signos del futuro que se leen en los restos dispersos del presente. La tensión anida en el texto cuando se juega entre el Sida como escritura del cuerpo y lo que el narrador (uno de los múltiples narradores de la serie infinita) llama “*la grafomanía*” como pulsión obsesiva:

“...en mi caso es imposible pensar una enfermedad sin la otra. En todo caso, el Sida es un modo de escribir sobre el cuerpo. Es la muerte la que se escribe a sí misma en la profundidad y en la superficie de los cuerpos” (4)

Sucede que Farrés desafía lo decible y fuerza las posibilidades del decir y el pensar literarios. Azuza y desafía los bordes de todo lo legible y esa decisión radical significa explorar los fondos, y desfondar; bucear los límites de toda violencia sobre los cuerpos vulnerables y regresar desde su revés, su afuera, para ofrecer una novela que diga su singularidad, como si fuese el primer texto que ha sido escrito, abierto a la última de sus lecturas posibles.

Proliferaciones

En *Literatura argentina* (5) Farrés escribe desde el reverso oscuro de *El aleph* borgeano; en otro sótano, un niño es criado como perro y se hace luego escritor. El “*inconcebible universo*” contiene ahora el horror de manipulaciones, torturas y vejaciones que desplazan el cosmos simultáneo que seduce a Borges por un caos abyecto y desgarrador.

Esa operación de contraste de ciertas zonas borgeanas, en este caso del sótano donde el aleph permite ver/ leer el universo que fue y será en una sola mirada/ lectura, alcanza en *Las series infinitas* su despliegue mayor; la nueva novela interviene el cuento célebre para decir lo que el aleph del sótano farresiano ve desde las oscuridades donde el niño-perro-escritor fue torturado. Entre un sótano y otro, media un mundo de otros sótanos, torturas, desapariciones y crímenes:

“Fue así: el fuego incendió la boca de su estómago como las selvas vietnamitas bajo las bombas de napalm; todo dio vueltas alrededor suyo y de pronto ya no estaba donde estaba, el viaje había empezado, pero no hubo ningún viaje porque sea donde arribara ya estaba allí antes de su propia llegada. El Dios, el Sida o sus mutaciones la llevaron consigo a través de las series infinitas en las que estar en un punto es estar en cualquier otro punto.” (6)

También recircula otro registro borgeano, nuevamente escrito desde su revés: *Las ruinas circulares*, en donde un hombre pretende soñar a otro hombre, se cierra sobre sí: *“con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo”* (7).

Farrés retoma la noción de terror asociada a la proliferación: la desarticulación de la unidad del “yo”, la puesta en jaque del concepto capital de “identidad”, tan recorrida por la ironía deconstructiva de Borges, vuelve en el escritor matancero, pero desde la operación del contagio masivo del virus como estrategia de aniquilación y venganza histórica (de lo negro sobre lo blanco, de lo marginal sobre lo instituido, de lo silenciado sobre lo oficial). Por eso la ruptura de la identidad y la unidad ontológica se convierten en la marea terrorífica que atraviesa la novela. Emilia, buscando a Scherer en otros personajes mutantes, siente que todos los otros son fantasmas o imágenes de la paranoia en el espejo:

“Necesitaba entonces una identidad que detuviera la vorágine de las diferencias, les diera una unidad que las englobara y en conjunto me permitiera establecer las coordenadas simples de la narración, para que de algún modo lo que siempre era Otro se dejara enunciar en la jaula de lo Mismo. Una identidad, eso es

lo que desesperaba, una identidad con la que trazar un orden en el caos y entenderme a mí misma.” (8)

Lo Otro como tormento de lo Mismo desplaza la idea borgeana de *El otro, el mismo*, que reposa en la intrigante confusión. La proliferación se constituye, básicamente, desde el lenguaje, que es la matriz exponencial de relatos, nombres, historias. Lo plural del lenguaje potencia el punto de vista, multiplica las posibilidades de la narración (*La mayor, El limonero real, Nadie nada nunca*, de Saer, respiran detrás del texto), sumando perspectivas, yuxtaponiendo y sobreimprimiendo relatos desde distintos personajes para intentar la aproximación a lo real, en constante escamoteo.

Torbellinos

El relato de Emilia y todos sus hombres, que son uno y a la vez la vertiginosa serie infinita que dominará la narración, se propone en forma de una larga carta a esa identidad múltiple que la obsesiona. En medio de esa novela se incrusta, como un meteorito que se despedaza al golpear el suelo narrativo, otra serie: once historias atraviesan y expanden el itinerario de Emilia y los muchos nombres en el tiempo y en el espacio, con una potencia narrativa inusual.

La primera cuenta el comienzo de todo: el Sida, las relaciones de Emilia y la aparición de Bakunin, un africano dispuesto a contagiar como estrategia de aniquilación: la venganza de lo negro contra el orden blanco. La segunda, con Bakunin preso, relata el genocidio de Ruanda contra los tutsis, en 1994, con episodios de violaciones masivas para provocar contagios: el Gran poema de la muerte se escribe desde y sobre los cuerpos. En la tercera micronovela, el pasado de Emilia fluctúa en el mar de las identidades dispersas y la narración avanza desde los olores a infancia, a madre y, a diferencia de la magdalena de Proust, a la putrefacción de los cuerpos. En la cuarta, Josefina Remdul (como el personaje de

Kafka) es una anarquista ligada a Bakunin, obsesionada en vengarse de su padre represor; el terror del pasado disputa la representación simbólica del presente en el cuerpo de la joven trotskista. La quinta narración presenta la idea y persecución del mapa del virus que se diseña desde el contagio masivo del Sida: el registro pone en circulación el miedo a no ser, como un infierno de simulacros y réplicas. En la sexta entrega leemos sobre el avance irrefrenable de ese contagio: ocho páginas describen, en un solo párrafo, los contactos sexuales, radiales, que acumulan nombres en una aceleración narrativa tan vertiginosa como exasperante. En la séptima se relata la muerte de Majno y aparece una clave de lectura: *aquello que no se ve cuando se produce el parpadeo*; el mundo sin mirar, el que sin embargo está ahí, para que otra escritura lo diga. La octava novela breve vuelve con Josefina, Bakunin y su hermano albino relatando el odio como encarnación humana, de Auschwitz a Videla y desde el horror del Capitán Kurtz, en *El corazón de las tinieblas* hasta la proximidad de La Matanza. El texto interroga: “¿Qué dios no haría real únicamente lo increíble? ¿Qué otra cosa puede considerarse real sino solo lo imposible?” (9). En la novena, Emilia recorre el comienzo y el final del itinerario mortal del virus. En la décima historia, llamada “*El ejército fantasma*”, como acelerando el vértigo mismo de la escritura, el desierto argentino es escenario de un cruce temporal alucinatorio: pelotones aniquilando tribus, otra vez, pero desde las formas y nombres de un presente atemporal. Una montaña huidiza, de desechos de la modernidad, se interpone en el paso hacia Buenos Aires. La “civilización” avanza entre vejaciones y crímenes, como dicen la historia, la literatura y la memoria: el orden blanco a paso redoblado. El futuro asalta el presente: en el año 2024 atraviesan la montaña y ven “*la luminosidad mortuoria del mañana*” (10). El texto final de la serie avanza en la investigación infectológica del virus, que anida en la escritura y la música. Anuladas éstas desde los retrovirales, desaparece lo humano, que sobrevive en “*un mono sidoso que escribe*”, sin nombre o con los múltiples nombres que componen la serie. El virus, que era la posibilidad del lenguaje mismo, desapareció, se dice, en 2666, gesto hacia la novela de Bolaño, vigoroso registro sobre las muertes que producen el odio y la perversión. En el final de la serie de las once novelas, irrumpe la firma del escritor, Pablo Farrés, en tiempo

y espacio real, el mutante narrador que sobrevive a la historia para contar su ebullición.

En la información paratextual del libro una referencia ubica a la novela en la línea de autores de *“bestias esquizofrénicas afectas a la anomalía ontológica y el vértigo entrópico”* (11): Pynchon, Danielewski, Burroughs, Lamborghini, Levrero, Laiseca y Philip Dick. Desde ese impetuoso universo puede ser leído este desaforado esfuerzo narrativo de Farrés, agregando tal vez algunos nombres que se desgranar en estas páginas.

Desiertos

Atravesado el huracán de los once relatos, ida y vuelta en el tiempo y el espacio, intersección inusitada de planos, perspectivas y modos narrativos que recuperan la idea de la literatura como revolución permanente del lenguaje, como deseaba Barthes, vuelve la extensa carta de Emilia, ahora dirigida a Axel Santana, otro pliegue ontológico de la serie infinita.

Un tramo indaga en la matriz generativa de la escritura: las fotos que saca Axel en sus viajes se ven en el pasaje de las imágenes digitales:

“La sucesión en sí misma era nuestro límite perceptivo y a la vez la condición de lo humano. Y era esa sucesión también la posibilidad del arte y la ficción. Claudio, en cambio, la revelación de todos sus rostros en un mismo instante, era la simultaneidad monstruosa.” (12)

La simultaneidad del aleph borgeano otra vez reescrita, ahora como universo desaforado, amenazante, inatrapable.

Ese mecanismo de lo sucesivo a lo simultáneo, puede y debe leerse en la metáfora del virus, que expande en los cuerpos la narración de su contagio y diseminación:

“El máximo de diseminación significativa, el extremo y la hecatombe iterativa que convierte el virus, o la lógica de lo viral/virósico, en el modelo y fetiche de una máquina de narrar (13)

El final del hombre que corporiza y espeja a todos los demás nombres de la serie sucede en el desierto de las salinas del noroeste argentino. Ya no es el desierto verde y ventoso de Echeverría, Sarmiento y Hernández. Farrés desplaza la escritura hacia un vacío más cercano a los espacios blancos de *Caballo en el salitral*, de Di Benedetto o a la circularidad disolutoria de *El viajero*, de Saer. En esos espacios blancos de la nada, extraños al imaginario espacial argentino, se resuelve la historia que atravesó tiempos y territorios del mundo que fue y será, como *“una comprensión que viene del fondo de la historia humana”*, según leemos en las últimas páginas, ensayando un monólogo inconcluso y disperso, quizás la última diseminación posible: desaparecer sin desaparecer, en el afuera del lenguaje.

Sergio G. Colautti

- (1) Farrés Pablo, *Mitología interior*, entrevista de Hernán Genovese. Bs As: Perfil, 20/08/2022.
- (2) Aleman Jorge, *El futuro no es el porvenir*. Página 12, 19/02/2022.
- (3) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero; 2022. Pág. 103
- (4) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág. 104
- (5) Farrés Pablo, *Literatura argentina*. Nudista: Río Tercero, 2020.
- (6) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág. 139
- (7) Borges J.L., *Las ruinas circulares*, en *Ficciones*. Bs As.: Emecé, 1944.
- (8) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág. 53
- (9) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág.421
- (10) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág. 477
- (11) Conde de Boeck Agustín, *Las series infinitas*. Nudista, Río Tercero, 2022.
- (12) Farrés Pablo, *Las series infinitas*. Nudista: Río Tercero, 2022. Pág. 535
- (13) Conde de Boeck Agustín, *Acelerar hacia el abismo*. Perfil, 16.02.2022

El acto de desfondar

“cada quien tiene su mentira vital, sin la cual la existencia diaria y acostumbrada, se desmoronaría; la mía consistía en los simulacros, de la literatura en este caso”

Sergio Chejfec. *Mis dos mundos*

Decir desde el afuera del lenguaje. Escuchar la propia voz, la infancia intraducible del lenguaje, escamotear las palabras que componen la historia de la literatura. Esta ambición inaudita, planteada desde la imposibilidad de ser narrada, no puede tener más que un destino: la página en blanco, el escritor que escribe el vacío, la desaparición de toda referencia del mundo para que la escritura sea experiencia y acto. Experiencia del acto de escribir.

Su propósito, desmesurado y desafiante, es desfondar toda literatura.

La singular novela de Farrés intenta esos cometidos irrealizables. Mejor: narra la imposibilidad de esos cometidos. La experiencia, además, sacude y golpea.

Un niño es criado como perro en un hogar donde el padre ejerce todos los modos del horror y el despojo ante el hijo maniatado en el sótano. La madre, en silla de ruedas, lee a Borges. Al crecer, el chico recupera las palabras y se reconoce como escritor. Pero es un escritor extraño: escribe los libros que otros podrían escribir. Lo curioso es que son los que integran buena parte de la literatura argentina contemporánea: *Plop*, de Pinedo; *El uruguayo*, de Copi; *Punctum*, de Gambarotta; *Cicatrices*, de Saer; *La liebre*, de Aira; *Restos diurnos*, de Fogwill; *Los planetas*, de Chejfec. La vanguardia que escribe sobre la disolución, las imposibilidades de contar, los paisajes de la nada, la desintegración del ser, la diseminación del

lenguaje y nunca su afirmación ni su autoridad despliega referencias, pero también lecturas, tensiones y posicionamientos del narrador que tiene algo nuevo para decir desde el sótano donde se vive al borde del horror inaudito.

Ese lugar, el sótano como sordidez última donde maltratan a los perros, comienza a ser comparado con otros niños que viven como perros:

“vagaban por el barrio y los descampados, tirados al sol junto a las zanjas, incluso se los veía obedecer a algún amo que los llamaba. La mayoría de los que vimos se encontraban semidesnudos. Formábamos un pueblo. Niños que desnudos vagaban en cuatro patas por el campo o se tiraban a lamerse la sarna bajo el sol. Perros que pelados y sin cola se metían en las casas buscando un amo.” (p.35).

La reiteración de menciones a “*los campos de concentración*”, el juego alrededor de “*un matadero/ la matanza/ La Matanza*” que entreteje texto, suceso y espacio; las apelaciones al padre, al modo paternal de la represión (que hace desaparecer a la madre), el padre como signo vacío del lenguaje, el abandono y la distancia como castigo paternal, son otros símbolos que la novela pone en circulación.

El tejido novelesco se deja orbitar por algunos textos que funcionan como un espejo cóncavo/ convexo. Uno que late detrás del relato: *El Fiord* y *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini, el que dice un caos. Otro que respira, como contraposición productiva: el Pierre Menard y *El Aleph*, de Borges, desde otro sótano, donde habita un cosmos.

Estas marcas del afuera del personaje nunca son relatados desde una historia ni como acumulación narrativa. Coherente con la idea de eludir toda literatura “de palabras”, como se menciona, la novela deja orbitar esas referencias que van cargando de significaciones al texto, pero contradiciéndose, yuxtaponiéndose o sobrescribiéndose. De este modo el binarismo ontológico, duramente criticado por el personaje como manera de mirar, escribir y entender lo real, da paso a fluctuaciones, vaivenes y recovecos del ser, que se escriben de otro modo, o de otros muchos modos.

Entre esos modos no binarios ni afirmativos aparece una práctica de la escritura que propone un “Menard al cuadrado”: no solo escribir el libro de otro como si fuera propio sino también imaginar qué hubiese escrito otro y dejar que se publique con su firma o escribir cartas a sí mismo. Como si solo fuese importante la experiencia del escribir, que se disuelve en la última frase. Un Aira al cuadrado, entonces. O Borges, de nuevo, diciendo “*No sé cuál de los dos escribe esta página*”.

Rodenlan (uno de los nombres del personaje-escritor, que desliza hasta esa nominalidad) redobla la apuesta de Pierre Menard:

“La Ilíada siempre se está por escribir, En busca del tiempo perdido todavía no se escribió” (p.149)

La noción borgeana de *texto inacabado* cobra otra dimensión en Literatura argentina. También la fuga de la narratividad remite al Cortázar de *62/ Modelo para armar*, nunca nombrado en el texto, enlazando símbolos o remisiones oníricas que escamotean linealidades o argumentos.

Sobre la infancia de la lengua

Es Giorgio Agamben quien piensa la noción de una instancia previa al lenguaje humano, al idioma que nos humaniza: *la infancia del lenguaje es una experiencia muda*, dice el filósofo romano, y luego agrega:

“La constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia muda”. (2)

No es, para Agamben, el inconsciente freudiano, porque el lenguaje humano lo constituye, sino una instancia anterior, no cronológica (no está antes del lenguaje, sino que convive secretamente con él):

“solamente si pudiésemos encontrar un momento en que ya estuviese el hombre, pero todavía no hubiera lenguaje, podríamos decir que tenemos entre manos esa experiencia pura y muda, una infancia humana independiente del lenguaje” (3)

Detrás de una intuición en el mismo sentido parece disponerse la escritura de *Literatura argentina*, obsesionada con los sótanos, los regresos al origen sin lenguaje y a los lenguajes sin origen, espacios y escenas de la infancia, de la niñez violentada, transfigurada y, también, al decir de Agamben, *muda*.

La enorme potencia que dispara y genera la escritura de Farrés encuentra en la propia novela dos escenarios, que el escritor enfrenta y explicita: la imposibilidad de narrar, cifrada en el *Nadie nada nunca* de J.J. Saer (reconvertido en *Nunca, nada, nadie* en Farrés: el sujeto corrido al final: la nada del tiempo al inicio), en el que no poder contar lo real, esa formidable imposibilidad, viene a ser la literatura misma, como también lo entendieron Sergio Chejfec (muy referenciado en el relato) o Marcelo Cohen (sin mención textual). El otro escenario es el de la página en blanco, el vacío textual como llegada, el silencio mudo, que merodea en las últimas páginas de la novela, donde las imposibilidades no se exploran, sino que se celebran:

“No dejen solos a esos pobres escritores en mí, que encerrados en el sótano de la lengua han escrito la página en blanco de la literatura” (p.156)

Tal vez la nueva generación de escritoras y escritores sea la que comienza a mostrar pliegues que se acercan a este *acto de desfondar* que propone Farrés: la metáfora de lo incomprensible en Schweblin, el viaje oscuro al terror en Enriquez, la narración del vacío en Falco, el adelgazamiento del ser en Cohen, la reescritura de la zona saeriana en Almada, la indagación del aparato represivo en Almeida.

Entre esos textos, quizás, comienza la tarea de desfondar y comenzar a fundar, otra vez, con las palabras de la literatura nueva.

Contra una historia literaria que reposa en nombres, cánones y autorías, Farrés viene a proponer una resistencia activa: su personaje escribe los textos de otros y los otros lo escriben a él: sobrevive “otra” literatura argentina, en un tejido de lecturas y producciones que la misma novela despliega y vigoriza para inscribir su letra nueva: una serie donde el texto propio fecunda deconstruyendo los sentidos

de la tradición a la que combate escribiendo al modo del “*cross a la mandíbula*”, de Arlt, un habitante posible y necesario del sótano de Farrés.

Sergio G. Colautti

- (1) Farrés Pablo, Literatura argentina. Editorial Nudista: Río Tercero, Córdoba, 2020.
- (2) Agamben Giorgio, Infancia e Historia, Adriana Hidalgo editora. Bs As, 2015. P.63
- (3) Agamben Giorgio, Infancia e Historia, Adriana Hidalgo editora. Bs As, 2015. P. 65

Pensar los nombres que tendrá el vacío

Tal es nuestro posible conocimiento: un anhelo
susurrando en las hojas secas, una horrible
tristeza en una tarde de nuestro tiempo.
Y en el rincón del muro la certeza y el residuo
de una disolución universal.

Joaquín Giannuzzi

Chejfec: el escritor conjetural

El escritor irreductible ha dejado, entre muchos textos errantes, un legado: *Los incompletos*, de 2004 (1), que despliega, en el modo Chejfec (una escritura resbaladiza, inatrapable, que piensa al escribir y escribe pensándose) lo que tenía para decir sobre el imposible deseo de contar una realidad que ensaya su continua danza hacia la disolución.

Antes, su lúcida obstinación literaria produjo novelas como *Lenta biografía* (1990), *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999) y luego, otros, que expanden el “legado” de *Los incompletos* hacia nuevas formulaciones, como *Baroni: un viaje* (2007), *Mis dos mundos* (2008), *El aire* (2011), *La experiencia dramática* (2012), *Modo linterna* (2013) y los más recientes *Teoría del ascensor* (2016), *Últimas noticias de la escritura* (2016) y *No hablen de mí. Historia de un museo* (2018).

Pero es en la novela de 2004 donde Chejfec parece hallar el tono narrativo para dejar expandir las nociones que lo gobiernan a la hora de construir o deconstruir sus relatos, donde la meditación es centro oscilante y gravitacional:

“Para mí es una forma de escribir. Eso. Nunca me interesó solamente aquello que puede ocurrir en una historia, sino en especial cómo ocurre. Y el cómo ocurre no es un dato argumental, tiene que ver con la mirada de la construcción y de la lectura, pero también con la minucia, con el aparente residuo que va dejando el avance de la narración. Ese residuo sigue trabajando, por lo menos es como yo lo veo, hasta que se convierte en algo distinto, a veces atendible. En general todos estamos de acuerdo en que hay un punto donde lo secundario o eventual puede adquirir importancia. Yo estoy en contra de esas jerarquías. No hay cosas secundarias por un lado y esenciales por otro. Las narraciones avanzan por distorsiones y acumulación. Si tenemos una sola forma de leer nos quedaremos con más de la mitad de la literatura afuera” (2)

Desde esas convicciones construye *Los incompletos*. Recorrer la novela es inaugurar modos de lectura y relectura inusuales: detenerse, apuntar, repensar lo pensado y escrito, escribir en los márgenes, habitar escenarios que la escritura reelabora sin lógicas ni coordenadas previsibles, entrar por las puertas que la novela abre a otros espacios de narración: *minucias* que la observación rescata como residuos que el mundo olvida; es también asumir la idea de lo escribible y sostener, en todo momento, el acto de lectura como una propagación, el último amarre de las posibilidades de contar lo real (esa evanescencia que se resiste a ser narrada) en la literatura de este siglo.

En su primera novela, *Lenta biografía*, de 1990, una marca se inscribía hacia la escritura del porvenir. Un legado para su propia biografía futura: *“No somos más que un conjunto de sucesivas desavenencias con la realidad”*

Por esos andamiajes avanza el itinerario de un programa narrativo muy coherente, que tiene en *Los incompletos* a su piedra de toque, el legado decisivo de un escritor que hace de la especulación y la conjetura un dispositivo para desconfiar de lo real y escribir desde ese sitio. Un escritor conjetural.

Los incompletos: la escritura como irrupción en el vacío

Un narrador, solo en el puerto de Buenos Aires, desolado y extraño, recuerda (la novela deconstruirá el sentido del recuerdo para convertirlo en una niebla difusa) las postales de su amigo Félix desde Moscú, ciudad vacía, ilimitada; en el Hotel Salgado, imaginario sitio donde ese “argentino en fuga” encuentra a Masha, la narración ofrece la posibilidad efímera y parcial de ser otros Félix y Masha, hasta que el devenir del mundo los disuelva.

Es el narrador el que sostiene esas vidas posibles a partir de las frases mínimas que las postales ofrecen; otras existencias que la escritura postula, que se ofrezcan como frágiles imaginarios de las vidas quebradizas, casi imperceptibles, de los incompletos que las habitan.

Convendría visitar *Los incompletos* frase a frase, párrafo a párrafo, para que la lectura sea distinta, como postula el legado de Chejfec: releer lo plural del texto, diseminarlo en posibilidades que eludan el género, la forma narrativa, la convención del ensayo crítico, el lenguaje de lo legible. *Los incompletos* escapa a todas esas formulaciones, pero invita también a otros modos de lectura, “*porque lo que está en juego en nuestro trabajo, en la literatura como trabajo, es hacer del lector no ya un consumidor sino un productor del texto*” (3).

Leamos otra vez la novela desde esos lugares mínimos, como quien compone en los márgenes de algunas páginas un texto fragmentario y provisional:

Ahora voy a contar lo que pasó una noche/ A lo mejor esta será la última noche, el mundo se borrará durante el sueño (pág. 7): ahora, tiempo y sitio; contar como único punto de amarre en la incertidumbre del mundo.

Granos de maíz hundidos en los adoquines, que las palomas querían alcanzar, generalmente sin éxito (10): los hechos, picoteados por la escritura.

Quiso alejarse de los lazos propios de la nacionalidad/ Su inclinación al anonimato debe asimilarse a lo indiferenciado (11): argentino en fuga/ ciudadano del mundo en dispersión y olvido.

Esta simple postal estaba fatalmente destinada a la fugacidad y sobre todo al olvido (15): el intento de dejar marca de sí desnuda la sensación de lo biográfico como relato en disolución.

El hotel Salgado me abrió sus puertas (22): el texto se abre, intenta decir lo que, dicho, se diseminará.

El icono del hotel Salgado me pareció una muestra del peligro al que nos somete el mundo (23): pensar/ escribir/ imaginar como peligro, tensión, desacomodo del simple vivir; efímero intento de inventar un sentido existencial.

No fue concebida como indicio, como muestra a pequeña escala de una realidad dada sino como un fragmento que en lugar de señalar busca ocultar (24): una escritura que no muestra ni señala, sino que oculta, opaca, disemina...

Para Félix no hay hecho que pueda ser asociado con lo perdurable, salvo la misma indefinición; todo es eventual y elástico, un eslabón permanente. El mundo se despliega como una gran espera (30): Condensación de la mirada de Chejfec sobre la escritura y lo real.

El hotel tenía una forma disponible, que se desplegaba según se avanzara (43): como si El castillo de Kafka ganara otra dimensión: es movable, se expande, se desliza.

Nada escapaba a los dictados de la propia normalidad... a cada sencilla adaptación correspondía un efecto de acostumbramiento (44): la costumbre aplasta lo real y funda una normalidad: la disolución de lo real y su sentido.

Pensó que la experiencia concreta de lo abstracto era un préstamo de los hoteles (46): para Félix, el hotel es caducidad y secreto. Para Masha, un mundo y un encierro.

Ningún sentido de fidelidad, para no hablar de pertenencia o de propiedad había en Masha (49): desapego de los vínculos con el mundo, que es ajeno, distante.

Escribir era irrumpir, pasar del otro lado de la puerta (53): puerta como pasaje, irrupción en otro mundo, que la misma escritura se inventa para darse un sentido y disolverlo, para inventarse otro.

Muchas veces se piensa en lugares o cosas abandonadas, pero Félix consideraba que él mismo consistía en un ejemplo de la excrecencia del mundo, que todo continuaba más o menos, como siempre ha sido, la indiferente carrera hacia la destrucción (61): objetos, lugares en la misma carrera indiferente, donde el hombre se sitúa en el lugar protagónico del abandono.

Noche, abandono, inmensidad, oscuridad, no supo ante cuál de esas fuerzas supremas estaba arrodillado (63): el hombre de rodillas ante lo supremo, que es

en realidad el signo de la subordinación kafkiana a lo incomprensible, la impotencia ante lo inasible, inenarrable; el fondo sin lenguaje.

Un presente inaugural (65): sin pasado ni historia: experiencia del vacío donde el presente es la escritura.

Giraría sobre algo aproximado a la nada, porque el hotel no era más que un mecanismo ilusorio, solamente real para Masha y otras personas que deambulan con un fin impreciso, como tiempo después haría Félix (67): Esa imprecisión, esa incompletud, es el universo ilusorio, la nada, en la que flota el hotel Salgado, como un mundo imaginario desde donde se dice lo ilusorio del mundo.

La pared se inclinaba hacia adelante y dibujaba una comba que parecía soportar el peso del edificio (81): El espacio es móvil, oscilante, inusitado, asimétrico. **La mole parecía cernirse sobre ella... por eso cada noche parecía una despedida** (81): El espacio, metáfora del cosmos ilegible, como amenaza.

La habitación siempre le había parecido una prisión (82): un cosmos kafkiano, habitar lo ajeno.

Y a esa “Masha” que ahora imagina por escrito termine asignándole rasgos combinatorios (87): Masha no lee, imagina que lee, en un procedimiento que repite el de la propia escritura, que no relata lo que fue desde el exterior de la narración, sino que imagina lo que hubiese sido, desde la misma escritura. Lo posible en el lugar del ser, la fragilidad de la invención que perdura en lugar de la solidez de los hechos que se disuelven.

Un ser furtivo. Cuanto más tiempo lleva alojado en el hotel, menos se sabe de él. Las marcas que deja lo disuelven mientras lo ponen de manifiesto (90): Un personaje que se hospeda, deja marcas, signos de su paso, pero trama su repliegue, su vuelta a la indeterminación... lo sostiene la memoria intermitente de las mucamas.

El tema del vacío. Todos los escritores habían sucumbido a eso (103): El vacío como tema literario: el desierto como vacío: de Echeverría a Falco.

La única lengua del hotel Salgado es el pánico (107): el sitio kafkiano, la subordinación ante un cosmos inenarrable.

Esa es su idea fílmica de los viajes: la disolución y la confusión de los elementos (108): La idea visual se traspone a la escritura para dar cuenta de la descomposición.

Algo les estaba vedado a ambos: por un lado, una cosa permanente, la totalidad; y por otro lado una cosa variable, la misma parcialización de la vida. (109): el texto aborda su punto central: la tensión entre la totalidad y la fragmentación.

Masha ocuparía el lugar oscilante de los incompletos. Personas cíclicas y misteriosas, exiliadas en su mundo lunar (112): Chejfec condensa aquí la configuración plena de su personaje incompleto. En la ficción Masha alcanzaba lo que en la realidad no, completando simétricamente su mundo desierto.

Al mismo tiempo, cree, los personajes representan mundos condenados a morir, partes completas de la realidad amenazadas y en proceso de disolución (113) el sinsentido o el sentido del vacío del mundo en disolución; la vacilación de lo real: Saer.

La idea inocente de fabricar realidades o personas que, pese a ser siempre incompletas, por lo menos fueran un eco, aunque también distorsionado, de lo que dejaba (113): El arte poética de Chejfec/ El legado de Chejfec

Félix tenía una muy firme convicción sobre el poco valor, digamos psicológico, de la propia vida, pensaba que era trivial e inútil y de una interioridad casi inexistente. Por eso mismo debía completarse... de ahí su impulso a viajar (132): Viajar como completud de la vida incompleta, viajar como escritura de otra vida posible, igualmente líquida y provisoria. (como en W. G. Sebald).

Le parecía que cuanto más construido el mundo estaba más cerca de desmoronarse y que el efecto de estiramiento era un distractivo desviado, pesadillesco de esa destrucción (137): el mundo material se expande o prolifera en sus formas para distraer su destrucción: la lluvia, el viento, el frío, el sol, desgastan hasta deconstruir.

“Parece que la cultura consiste en martirizar a fondo la materia y empujarla...” (145): Cita de Joaquín Giannuzzi, dos veces en el texto. La reiteración subraya el concepto: lo cultural como opresión de la materia.

Toda experiencia se resolvía primero como confusión y se convertía trabajosamente en olvido (146): Saer: confusión: lo real que vacila y no se puede narrar/ Barthes: se escribe porque se olvida, se escribe contra el olvido.

A veces he pensado en Félix como una persona plana, sin psicología, sin contradicciones e incluso sin subjetividad (147): el hombre de Chejfec/ ¿el sujeto líquido de la última posmodernidad? / **como una niebla espesa (147)**

Felix y Masha fueron tomando forma, como unos muñecos autogenerados (148): Los dos se van generando con los desechos, los fragmentos, los desperdicios de la ciudad moderna, se arman desde esos pedazos de modernidad en desuso: humanos como productos del desperdicio de la ciudad. (como en J. G. Ballard)

Félix tenía los atributos de un personaje no sin alma, pero sin voluntad entera (149): Un hombre sin atributos/ el sujeto vacío de Althuser / el desierto es afuera y adentro.

Me puse a pensar en el mundo, en su maquinita inexorable y en nuestro destino que es obedecer sus engranajes (151): Síntesis contundente de la construcción del personaje / el narrador es el que “se pone a pensar” en la cadena de situaciones que llevó al mundo a este presente donde **la permanente locura y la eterna crueldad** (152) son los signos distintivos.

Comparó la presencia del muñeco con la vida insegura y clandestina de los perseguidos, que al final de la vida resultan los más olvidados: el migrante pobre, el evadido, los segregados en general (153): La mirada envolvente de Chejfec: la asociación de marginales, vulnerados, perseguidos del mundo posmoderno con el vacío existencial una visión filosófica, intensidad literaria y empatía social.

A Masha la tiene sin cuidado que su libro utilice elementos de la realidad (163): Articulación sutil entre el libro que lee Masha (donde ella y Félix son personajes) y lo real (donde son personajes del narrador): seres incompletos.

Después me pregunté si con la ida de Félix no me habría vuelto invisible; lo mismo ocurre en los dramas de marionetas (164): El desvanecimiento de lo real implica la “muerte del narrador”: la pregunta narrativa se desliza hacia el sostén de lo narrado: quién sostiene a quién en un escenario que se disuelve: la escritura, aunque líquida y evanescente también, parece sobrevivir a la desolación, para dar cuenta de ella, pero augurando también su final premeditado y narrado con escrupulosa puntualidad (como en Antonio Di Benedetto).

Lo que es narrado se disuelve porque narrar es dar cuenta de la disolución de aquello que engañosamente denominamos “lo real”.

Vi un majestuoso cilindro de luz que se había levantado desde las aguas del río y se proyectaba en línea recta hacia el cielo (167): Un episodio fuera del “realismo” que da tono a la novela: lo inesperado en el texto. La luz une aguas y cielo; el narrador compara el hecho inusitado e increíble con otro cotidiano (no menos inusitado e increíble) de la deriva del planeta en el cosmos... **El mundo se sumerge todo el tiempo en su deriva ciega y autónoma** (176).

Nuestra sensibilidad es parcial y queremos ocultarnos y ponernos de manifiesto al mismo tiempo (194): Como en la trama, la incompletud de la experiencia se abre a lo que se imagina como experiencia de otros, sostenida por la fragilidad de la escritura.

Sergio G. Colautti

Referencias

- (1) Chejfec, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.
- (2) Chejfec, Sergio, en elciudadanoweb.com, Rosario, 5/4/2022.
- (3) Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.

Lecturas cruzadas sobre la ciudad escrita

“Un sentido que evidencia el sinsentido con el que nos movemos cada día y, con ese movimiento, propone la trastienda de la lengua, lo que sucede atrás, el mecanismo secreto que produce el efecto. Gastar entonces todo aquello que apunte a lo familiar. Desarmarlo, ver de qué está hecho, poner esos fragmentos sobre la mesa y soportar un tiempo de vacío. Solo cuando se ha atravesado eso, la escritura puede decir algo propio”

Eugenia Almeida

El espacio urbano es un texto que se puede leer:

“Mi teoría es que en toda ciudad hay zonas- síntoma” (Pauls).

Sitios que condensan lenguajes, para hacerlos indescifrables:

“Esa maqueta centrífuga en que se ha convertido mi Caballito mental, con paralelas que se intersectan, puentes que se pliegan sobre sí mismos y pasos a nivel que agachan la cabeza y se ponen a buscar el centro de la tierra” (Pauls)

Sobre el mapa real de la ciudad, la literatura dibuja otro. Como una capa de signos, una *semiosfera* que no repite ni copia lo real, sino que lo desmuestra, lo deja desplazarse y pulular, redescubre su fondo paranoico, redefine la forma de sus líneas y sus curvas, jaquea su aparente inmovilidad. Sobre el mapa quieto y

confiable, crece una escritura que descifra su turbada existencia invisible: la opacidad indescifrable de la ciudad que escamotea sus formas para no ser descubierta. Un paisaje imponente, saturado de marcas y de signos que preferiría ser ilegible.

Hasta que aparece la escritura. Y dice.

Desde la escritura advienen zonas que se retraen y se absorben. La ciudad es la apariencia de un caos que es preciso develar, un conjunto inabarcable de relatos que se cruzan y multiplican en sitios inaprehensibles. Como Retiro; leer Retiro es descifrar el torbellino de escenas, cuerpos, sonidos y lenguajes que se imbrican día a día: el espacio de los relatos incubándose, de las palabras buscando sentidos inconexos. El narrador mira Retiro, ese pródigo universo del caos que se abre a la descripción que lo registra desconfiando de la posibilidad de construir o develar un cosmos:

“Es el zumbido del mundo ordenado. ¿Por qué no paro? Seguiría dando riendas a la voracidad de describir si no fuera porque el que escuche esto querrá una conclusión, un asomo de sentido. Pero la descripción es el placer, el deber y la condena del relato. Es el sueño de alcanzar una forma que no traicione la realidad, cuando por desgracia, la compulsión del hombre a ordenar las cosas es irrefrenable.” (Cohen)

Esa irrefrenable movilidad del mundo y de los hombres es, como en Retiro, ilegible desde la descripción, que siempre aquieta. Es preciso hallar, como en el texto de Cohen, una narratividad sin forma que diga lo que se presiente: los que fatigan esos territorios no persiguen ni en Retiro ni el mundo entero, un centro económico, social o ideológico. Persiguen, oscura y obstinadamente, lo que les falta, la falta como vacío:

“Los hombres se juntan porque les falta algo, básicamente una sustancia, porque se mueren en siete, ocho o nueve décadas, porque la presencia del otro modera el miedo al final.” (Cohen)

Eso es, probablemente, una ciudad. El caos detrás de la falta intuida, no dicha, apenas descripta por la escritura sin forma aun, por la narrativa que esboza una mirada, por lo que parece verse y decirse, en el ahora, haciéndose:

“Esto no cesa. Amorfo es solo algo cuya forma todavía no concebimos”
(Cohen)

Mientras *el texto produciéndose* va ensayando su forma, la lectura parece ir encontrando algunos instrumentos de viaje: las obsesiones para copiar lo real y los modos creativos de la representación. Si el mapa se esfuerza en ser la copia, la escritura es la representación. La narración imagina esas instancias en el cuerpo de Russell:

“Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple y como distante en la suave claridad del alba.” (Piglia)

Desde los Diarios de Emilio Renzi, también personaje de la ficción pigliana, se dice que, para la imaginación alucinada de Russell, la ciudad real depende de su réplica:

“Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es solo un espejismo o un recuerdo” (Piglia).

Como la réplica puede ser visitada solamente por un espectador a la vez, se cifra ahí el acto de leer: de a uno, en soledad, leyendo para sí la formulación de Russell, ingeniosa y paranoica, luminosa y taciturna, a la vez.

Los textos, como un tejido que sobrevuela la ciudad material, replican de otro modo sus formas, sus espacios, su dinámica, sus pasajes y sus descansos. En realidad, los leen para reconfigurarlos, para ensayar la oblicua perspectiva, para adivinarles recovecos inadvertidos, para develar sentidos inexplorados o clandestinos: releen, a cada paso, la ciudad literaria. Los escritores adivinan, intuyen, sospechan, que ese tejido de símbolos y palabras influyen sobre lo real, como postulaba la ingeniería de Russell, desde la lupa de Piglia.

Saben también, *quienes leen mientras escriben*, que la lectura que persiguen funciona como esa lupa, que acerca y aleja las posibilidades de entender o diseñar los pliegues de lo real, esa evanescencia que late detrás de los consistentes muros que fatigan el paisaje urbano.

Samich, personaje central de *El Testigo*, sufre “una desconexión fatal con la geografía” (Chejfec) entiende el mundo dividiéndolo en dos hemisferios: el suyo propio y el otro, que es todo lo demás. Samich lee (ese acto sucede en el propio hemisferio) cartas en las que Cortázar sugiere a un amigo que, para visitarlo, lo busque “*en la guía, donde alguien ha puesto datos sobre mí*”. Y vuelve, entonces al Buenos Aires del año 2000. Visita el sitio donde habitan los libros, la Biblioteca Nacional, pero para solicitar guías telefónicas, para recorrer direcciones y teléfonos en desuso de escritores nacionales; traza el mapa inútil de proximidades, suposiciones y minuciosas conexiones posibles pero inexistentes. Teje la trama alucinatoria de una ciudad impensada, pero, además, impensable, superpuesta no solo a la urbanidad oficial sino también al campo de la literatura, hecha también de sitios, números, pasajes y afinidades imposibles. Así como se aproxima a la ciudad desde el circuito de los colectivos –a los que piensa desde trayectos imaginarios e irracionales- convierte en circuitos de salida y llegada los datos de las guías telefónicas, donde lo literario se acerca al límite de su imposibilidad:

“Empieza por la A. No encuentra a Roberto Arlt, pero lee en la guía del año 37 que un Pablo H. Arlt residía en la calle Posadas 1556 y contestaba al teléfono 41 Plaza 8409. La letra B es más prolífica, busca a Enrique Banchs, Leónidas Barletta, Francisco Luis Bernárdez, José Bianco, Adolfo Bioy Casares y lógicamente, a Borges...” (Chejfec)

Samich reemplaza el movimiento real desde los colectivos que lo conectan de modo disparatado con diferentes sitios de la ciudad por el desplazamiento, también desprovisto de sentido lógico y especialmente de utilidad, de los contactos posibles entre las direcciones de escritores conocidos. La red de la semiosfera escrituraria ha reemplazado aquí a la trama alocada de colectivos entre barrios, pero Samich siente una íntima convicción satisfactoria:

“Imagina a Buenos Aires como una extensa colonia de escritores, el territorio temático donde intercambian números de teléfonos, comidas, fotografías y conversaciones” (Chejfec)

El hombre deja la ciudad como testigo único de ese tejido de contactos casi imperceptibles, ajenos al ritmo de la urbe inmensa y visible. Su operación obsesiva y atormentada de datos, cifras, numeraciones y trayectos se parece a una escritura. Acaso lo es.

El entretreído de relatos que componen esa trama escrituraria, como se ve, no solo observa, describe y da cuenta de la apariencia de lo real que se viste con las formas de la ciudad visible. También la desplaza, la reconfigura, la escribe.

A veces la recorre husmeando su costado más oscuro y perverso. La figura y la historia del Petiso Orejudo reaparecen en la voz de un empleado que la relata a turistas en una excursión con colectivos que, otra vez, unen puntos de una ciudad invisible: el mapa del horrendo crimen :

“Hacía rato que Pablo venía contando su historia. Lo venía haciendo desde hacía dos semanas y le gustaba mucho. El Petiso Orejudo había acechado una Buenos Aires tan lejana y tan distinta que resultaba difícil sugestionarse con su figura. Y sin embargo, algo debió haberlo impresionado vivamente, porque el Petiso se había presentado, aunque nadie más lo veía” (Enriquez)

El relato sobre el asesino serial de niños se superpone a la vieja crónica real de los crímenes inolvidables del Petiso. Los dice desde otro lugar, acercando la temblorosa existencia literaria de Pablo a la otra, lejana y presente. La escritura sobreimprime ese temblor para redescubrir su sentido, se reapropia de lo que se concibe como real para significarlo en presente continuo.

La ciudad escrita imanta, resemantiza, reescribe a la ciudad real. Hasta proceder a su reemplazo. En el sitio donde la literatura argentina suele encontrar su zona de clivaje, esas líneas ya existían:

“El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.” (Borges)

Muchos años después que el viejo teórico de Tartu, Yuri Lotman, delineara su concepción de la *semiosfera*, ese espacio donde todos los textos son un texto que prepara, dispone, dialoga y escucha a sus propios lectores, los escritores de una interminable ciudad rioplatense se confabulan para urdir una trama en la que la sentencia del profesor ruso cobra vigor: *fuera de ella no hay lenguaje posible*.

Y escriben, asumiendo una labor inacabada, sobre la ciudad que se ve, para que la ciudad pueda ser imaginada. Y aparece la trama, inagotable. Y esa esfera de signos y sentidos crece, se vigoriza, hasta ocupar todos los intersticios de la ciudad visible. Y sucede entonces que la ciudad que ahora se ve es la escrita y la otra, real e inamovible, se desnuda para ser solo lenguaje, palabra, narración, literatura.

Sergio G. Colautti

Textos referidos:

Inundación, de Eugenia Almeida, Córdoba, 2019

Retiro. La estación, de Marcelo Cohen. En *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, Buenos Aires, 2016

El testigo, de Sergio Chejfec. En *Buenos Aires, la ciudad como un plano*. Buenos Aires, 2016

Pablito clavó un clavito, de Mariana Enriquez. Las cosas que perdimos en el fuego. Buenos Aires, 2016

Filcar, un diario íntimo, de Alan Pauls. En *Buenos Aires, la ciudad como un plano.* Buenos Aires, 2016

La moneda griega, de Ricardo Piglia. Los diarios de Emilio Renzi, Buenos Aires, 2015.

Del culto de los libros, de Jorge L. Borges. Otras Inquisiciones, Buenos Aires, 1952

La voz desnuda

“Los días eran tamariscos en las vías,
mariposas dejadas en libertad al caer
la tarde porque éramos enseñados
buenos. Probar el girasol que caía de
los cargueros que los noventa dejaron
librados a su suerte insalvable de
volverse galpones abandonados,
pueblos grises con un montón de
pedazos de óxidos viejos”

Marie Gouiric, *Por dónde saltar*

Marie Gouiric, joven poeta y narradora bahiense, ha escrito una sorprendente primera novela. Los tres datos apuntados ratifican una percepción que gana consenso en la mirada crítica: una buena parte de la mejor producción argentina de estos años la escriben mujeres jóvenes, muchas del interior del país. Consolidando esta perspectiva, *De dónde viene la costumbre* se instala a su vez con aciertos singulares y distintivos.

Un hallazgo notable de la escritura de Gouiric (en la que no se disimula un trabajo poético artesanal sobre la palabra y sus modulaciones) es lo que aquí denominaremos *el sentido latente*. La narración propone una perspectiva plural: la experiencia vital de una familia en el interior pobre, herido y desesperanzado, viviendo a metros del ferrocarril entre chapas y dolencias. No hay descripción como denuncia ni romantización, se eluden todos los registros de la narración sapiente o didáctica. Apenas la palabra de los personajes: Ismael, Elena, los hijos, cada uno en el tono exacto de un lenguaje tan rústico como fresco para ser creíble y transparente. Cuando aparece la narración, que sostiene los relatos para

entretrejerlos en la trama común, el mismo tono, el mismo aliento mantienen a la escritura alejada de cualquier explicitación analítica.

El *sentido latente* atraviesa todo el texto porque las causas de las historias no se exponen ni se abordan sino a través de la sutileza del relato múltiple. El sentido siempre flota, late, subyace detrás de lo que se enuncia, jamás deja ver su rostro sino en la opacidad del discurso resquebrajado y triste de las mujeres y hombres que desandan la novela.

Dos episodios anudados en la trama, en la superficie cuidada del texto, sobresalen para dar indicios de lo que se insinúa sin pronunciarse: el inicio de la novela, con un episodio que podría haber sido trágico, es disipado por el relato general, para que su *sentido latente* se pueda escamotear sin desaparecer a lo largo de la narración:

“La rama se cortó y juntas se desplomaron sobre la tierra. La rama siguió sujeta a la soga y la soga sujeta al cuello. Quien desobedeció fue el árbol que soltó la rama, y con ella la soga, y con la soga el cuerpo. Antes de desmayarse y abandonar la sequedad de la tierra, vio los yuyos moverse: un oleaje cálido y parejo con el viento suave de marzo. Cerró los ojos.” (1)

En medio de los relatos familiares, otro acierto: las idas y vueltas por las iglesias del lugar, buscando cobijo y razones para sostener las existencias, además de potenciar con ironía y lucidez la compleja relación entre pobreza, religión, resignación y esperanza, abren el juego a los relatos dichos y escuchados en los templos, como otro tejido de testimonios desde donde se compone y resignifica, también, *el sentido latente*.

El itinerario de Ismael, desde su trabajo en la oleaginosa, el despido y la compra del taxi es relatado en la iglesia barrial como una prueba de Dios y el nuevo trabajo como un regalo divino. El recorrido narrativo despliega mejor que un tratado socioeconómico la decadencia social y la resignación que desarticula cualquier rebeldía. Ese *sentido latente* no se expone ni se propone, pero palpita en el texto con más fuerza que cualquier argumentación racional.

En uno de esos relatos aparece (como si saliera de las misas del barrio) la historia bíblica de Isaac, Rebeca y sus hijos, que funciona como espejo cóncavo-convexo con la historia de Ismael, Elena y los suyos. La tristeza, entonces, deja de ser local para que la latencia del sentido acuda desde el fondo de la historia.

Es esa palpitación la que deja ver la rudeza del hombre que cuida y castiga, que acompaña y violenta como el vaivén indetenible de la costumbre; la que deja escuchar la palabra de la mujer, acosada y acorralada; la que permite vislumbrar el cerco de la pobreza irremediable en la mirada de los chicos; el desprecio de la explotación en los días que desgrana el relato del padre.

Los relatos discurren y se entrelazan. La joven escritora bahiense ha logrado el punto exacto del lenguaje, su tono preciso y verdadero, para decir un drama existencial en clave familiar. La voz está desnuda, para que la novela sea.

Sergio G. Colautti

(1) Gouiric Marie, *De dónde viene la costumbre*. Bs. Bs.: Random House, 2019. Pág. 7.