

**INFORMES DE AVANCE – INFORMES FINALES**

Proyectos acreditados en la Secretaría de Investigación y Postgrado.

1. TÍTULO DEL PROYECTO:  <i>Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea</i>
---

3. FECHAS DE INICIO Y DE FINALIZACION DEL PROYECTO:DESDE 1 -1-2010  
HASTA 31-12-2011

4. PERIODO AL QUE SE REFIERE EL PRESENTE INFORME: DESDE 1 -1-2010  
HASTA 31-12-2010

5. EQUIPO DE INVESTIGACION

APELLIDO Y Nombre	Cargo / Beca	Nº de horas investiga x semana	Mes de incorporación	Mes de finalización	EvaluaciónS - NoS
García Saraví, Ma Mercedes.	PTI ex	10	Febrero 2010	Diciembre 2011	s
Repetto, Carolina	PTI se	10	Febrero 2010	Diciembre 2011	s
Oswaldo Mazal	PAD si	5	Febrero 2010	Diciembre 2011	s
Escalada, Ma. Aurelia	Ini ah	5	Febrero 2010	Diciembre 2011	s
Figueredo, Mauro	Ini ah	5	Febrero 2010	Diciembre 2011	s
Cristobo, Nahuel	Ini ah	5	Febrero 2010	Diciembre 2011	s

Se consignan primero los datos del Director de Proyecto y luego los de otros investigadores que trabajaron efectivamente en la investigación.

En 'Cargo / Beca' se anotarán las iniciales de la categoría docente y dedicación, o de investigación:

PTI	Profesor Titular
PAS	Profesor Asociado
PAD	Profesor Adjunto
JTP	Jefe de T. Prácticos
AY1	Ayudante de 1 <sup>a</sup>
AY2	Ayudante de 2 <sup>a</sup>

ex	Exclusiva
se	Semiexclusiva
si	Simple

AUX	Auxiliar de Investigación
-----	---------------------------

b	Becario
---	---------

INI	Investigador Inicial
ASI	Asistente
IND	Independiente
PRI	Principal

ah	Ad honorem
ADS	Adscripto
INV	Invitado

Así, un Profesor titular semiexclusiva se escribe ‘PTI se’ y un Auxiliar ad honorem ‘AUX ah’.

Si el investigador tiene varios cargos ocupar otros tantos renglones, al igual que si ha cambiado de cargo o de nº de horas semanales dedicadas a la investigación en el transcurso del período de referencia.

‘*Nº Horas investiga x semana*’ se refiere a las horas que insumió efectivamente la realización de la investigación (y no a la dedicación total del cargo). Si la persona tiene varios cargos, consignar para cada uno de ellos la dedicación horaria semanal al proyecto.

En ‘*Mes de incorporación*’ consignar el mes a partir del cual cada investigador se ha incorporado al proyecto; y en ‘*mes de finalización*’, cuando ha dejado de participar. Las fechas no pueden extenderse más allá de los límites del período de referencia del informe.

La ‘*Evaluación*’ está referida al desempeño de cada investigador durante el período de referencia de acuerdo a la evaluación del Director del Proyecto. Consignar S (Satisfactoria) o No S (No Satisfactoria)

Si es necesario a continuación de cuadro se puede fundamentar las evaluaciones No Satisfactorias.

Firma Director de Proyecto .....

Aclaración: .....

Fecha de presentación del Informe de Avance – Final. ....

PARA RESPONDER A LOS ITEMS SIGUIENTES UTILIZAR HOJAS  
COMPLEMENTARIAS (TAMAÑO A4)  
EN EL NUMERO QUE SE REQUIERA

**6. RESUMEN DEL PROYECTO ORIGINAL**

El proyecto se propuso abordar distintas estrategias narrativas y novelísticas a partir de conceptos relacionados con las investigaciones que los integrantes del equipo están llevando a cabo, tales como realismo, márgenes, hibridez genérica.

Habría en la novela contemporánea una suerte de *desborde*, idea que surge a raíz de percibir una disolución del género que viene desde muy antiguo y que sigue activa.

El proyecto pretende asimismo delimitar las nociones de *real* y *realidad* para volverlos funcionales al trabajo a realizar y a la vez indagar sobre las relaciones entre los mismos y el denso concepto de realismo.

Por otro lado se intenta evidenciar las relaciones entre la *hibridez* y la *contaminación* con la nombrada disolución.

Las problemáticas del realismo en la novela se investigarán a la luz de la escritura y sus nexos con lo referencial. En ella se rastrearán las ascendencias de disolución del género novela, dado que los autores ya trabajan en un marco desbordado, un marco que se instaló hace casi un siglo y ha seguido proliferando en linajes variados hasta el siglo XXI.

Se trata trabajar categorías que permitan una permanente *revisitación* del concepto y por eso mismo, un enriquecimiento de métodos, abordajes y lecturas.

Las *marginalidades* y los *márgenes* son conceptos muy presentes en las investigaciones individuales de los participantes de este proyecto (de la marginalidad social presente en las historias narradas al margen físico de los libros como espacio significativo.) El margen es un anclaje concreto desde el cual poner en acto el punto de partida. Por tal motivo se intentarán definiciones puntuales para los recorridos y los trabajos de cada uno, que luego podrán relacionarse en artefactos teórico-críticos productivos.

**7. LISTA DE ACTIVIDADES REALIZADAS DURANTE EL PERÍODO**

1. Actividades preparatorias de análisis y discusión de aspectos teóricos y metodológicos.
2. Revisión de bibliografía literaria, teórica y crítica
3. Elaboración de constelaciones temáticas centrales y periféricas conectadas a las primeras.
4. Determinación de estrategias y procedimientos constructivos para el abordaje de las mismas.

5. Delimitación del corpus según la línea de trabajo de cada investigador.
6. Revisión y ajuste del marco teórico y metodológico inicial, si fuere necesario
7. Recopilación, análisis e interpretación de informaciones referidas a las diferentes cuestiones a abordar.
8. diseño y dictado de seminarios de grado durante el 2010

Durante el año 2010 los miembros del equipo se abocaron a la elección de los textos y autores que trabajan con algunos de los conceptos elegidos y a la determinación de desvíos y coincidencias para obtener un corpus de definiciones que a través de una lectura crítica nos permitiera una síntesis de cada aproximación y un ensamble en una definición operativa para nuestro trabajo. Durante 2011, se trabajó en la elaboración de informes, ponencias y tesis de maestría, centrados en dos conceptos que fueron prevaleciendo sobre los otros: la hibridez y la zona de densidad, concepto que se fue delineando en discusiones del grupo de investigación a partir de una propuesta de Repetto que lo ideó en relación con su tesis sobre Leónidas Lamborghini.

Otra actividad fue la de re-diseñar el Seminario de grado “*La letra con sangre entra: Violencia, política y construcción del detective en el género policial.*”. El nuevo diseño que se llevó a cabo permitió explorar algunos de los conceptos abordados este año – cuerpo, experiencia, poder/contrapoder- en sistemas relacionales que consideramos pertinentes. En el segundo cuatrimestre de 2010, se realizó el Seminario de grado n°6.

## **8. ALTERACIONES PROPUESTAS AL PLAN DE TRABAJO ORIGINAL**

Si bien se realizó una revisión y un ajuste del marco teórico y metodológico inicial, en general se llevaron a cabo las propuestas de trabajo con una modalidad basada sobre todo en el intercambio de informes entre los participantes del proyecto, por medios virtuales. Dicha manera colaborativa se demostró útil en un periodo en que resultó por horarios apretados de cada uno, reunirse de modo presencial.

## **9. PRODUCCIÓN DEL PROYECTO**

Las reuniones del equipo de investigación centraron su desenvolvimiento en la planificación de actividades, informaciones útiles a la problemática del proyecto, la

discusión sobre la pertinencia de lecturas, con el intento de continuar la selección de material teórico crítico para cada una de las líneas de investigación.

Si bien el equipo se había conformado a partir de cuestiones académicas que resultaban de interés común, como la coherencia intercátedras de temas y aproximaciones, cada uno de los investigadores inició sus proyectos personales, no dejando de lado el marco que se propuso en un comienzo, con continuos replanteos de los criterios que han permitido ajustar las líneas de investigación.

La posibilidad de reunión se vio menguada en 2010, por las dificultades en hacer coincidir los horarios del equipo de trabajo, dado que algunos los integrantes poseen ocupaciones extrauniversitarias. Probablemente la principal dificultad del grupo residió en ese aspecto, si bien ello generó una nueva dinámica, la del trabajo en subgrupos. Durante 2011, se realizaron reuniones quincenales centradas en discusiones de temas específicos propuestos por la directora y codirectora. El grupo se ha mantenido en contacto a través de correos e intercambios del material. Luego de la etapa de organización de las ideas, propuestas y segmentos de interés que cada uno de sus integrantes venía desarrollando, los conceptos teóricos trabajados se pusieron a trabajar y se evidencian en las producciones escritas de los miembros del equipo que figuran en anexo.

## 1. Publicaciones

*Publicaciones: Indicar apellidos y nombres de todos los autores, entre comillas el título del artículo, luego subrayado el nombre de la revista, año, volumen, número, y páginas. Para libros subrayar el título, y consignar lugar, editorial, y año.*

### 1.1. Libros resultados del proyecto de investigación

### 1.2. Capítulos de libros

### 1.3. Publicaciones en revistas de ciencia y técnica con referato externo:

#### 1.3.2 Artículos publicados en revistas Nacionales con referato no incluidas en el CAICYT

-García Saraví, Mercedes “El canon de la periferia: EL archivo literario de Misiones”. ENTRELETRAS 2da. Epoca. Año 1 N°1 2010. (con referato) ISSN 1853-2535

-Mazal, Osvaldo. “Notas al Pie” ENTRELETRAS 2da. Epoca. Año 1 N°1 2010. (con referato) ISSN 1853-2535

-Repetto, Carolina "Las misivas y la conversación. Equipaje y capital simbólico en los Diarios de Francisco de Miranda" ENTRELETRAS 2da. Epoca. Año 1 N°1 2010. (con referato) ISSN 1853-2535

#### 1.3.3 Artículos publicados en revistas Internacionales con referato

-Repetto, Carolina. "Trento: Los márgenes de un manuscrito de Leónidas Lamborghini". Artículo para Revista *Escritural*, publicación semestral de CRLA de la Universidad de Poitiers.

### 1.4 Publicaciones en Congresos (con evaluación)

#### 1.4.1 Con publicación de trabajos completos

- Actas del Coloquio internacional "La mémoire e ses représentations estétiques en Amérique Latine » del 11 al 13 de febrero 2010. Rennes, Francia. Ponencia: "El canon de la periferia. El archivo literario de Misiones" García Saraví, Mercedes. en colaboración con Lemes, Karina
- Actas VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010. Ponencia: "Primeras aproximaciones a la novela argentina contemporánea" Carolina Repetto- M. Aurelia Escalada
- Actas VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010. Ponencia: "Leyes de un silencio.(De algunas aproximaciones al sujeto autobiográfico de *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza)." Nahuel Cristobo
- Actas VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010. Ponencia: "Fogwill: Una política literaria" Mauro Figueredo.
- Actas VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010. Ponencia: "Piglia y Saer: más allá de la novela." Osvaldo Mazal.
- IV Jornadas Nacionales de Minificción: *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano. Homenaje a David Lagmanovich (1927-2010) 2,3 y 4 de noviembre de 2011, Mendoza*. Ponencia: "Falsificaciones, de Marco Denevi: la traducción y el apócrifo, aportes al género microrrelato". Mercedes García Saraví- Gabriela Isabel Román
- Actas de II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas La Plata del 3 al 5 de octubre de 2011 "Laberintos y zonas de densidad: Barcelona y La Plata en dos novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán y Néstor Ponce". Carolina Repetto- Mercedes García Saraví.
- Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina "Ceviche: una nueva cocina del policial" Resistencia, Chaco, 5, 6 y 7 de octubre de 2011 María Aurelia Escalada- Mercedes García Saraví
- Actas del XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina "De la imposible búsqueda en el desierto" Resistencia, Chaco, 5, 6 y 7 de octubre de 2011 Nahuel Cristobo.
- Actas del IV CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011 Ponencia: "La cocina del crimen: *Ceviche* de Federico Levín". María aurelia escalada- Carolina Repetto
- Actas del IV CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011 Ponencia : "Piglia y Saer: De cómo centrarse y descentrarse" . Osvaldo Mazal

#### 1.4.2 Con publicación de resúmenes

- Actas del Coloquio internacional “La mémoire e ses représentations estétiques en Amérique Latine » del 11 al 13 de febrero 2010. Rennes, Francia. Ponencia: “Utopías latinoamericanas : del locus amoenus a la complejidad postindustrial”. Carolina Repetto-Osvaldo Mazal.

### 3. Formación de Recursos Humanos

- 3.1. Dirección de Tesis de Doctorado Concluidas
- 3.2. Dirección de Tesis de Doctorado en curso
- 3.3. Dirección de Tesis de Maestría Concluida
- 3.4. Dirección de Tesis de Maestría en curso
- 3.5. Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización
- 3.6 Dirección de Trabajo Final Integrador de la Especialización

### 5. Ponencias y comunicaciones

- Coloquio internacional “La mémoire e ses représentations estétiques en Amérique Latine » del 11 al 13 de febrero 2010. Rennes, Francia. :“El canon de la periferia. El archivo literario de Misiones” García Saraví, Mercedes en colaboración con Lemes, Karina
- VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010 “Primeras aproximaciones a la novela argentina contemporánea” Carolina Repetto- M.Aurelia Escalada
- VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010 “Leyes de un silencio.(De algunas aproximaciones al sujeto autobiográfico de “El desierto y su semilla” de Jorge Baron Biza).” Nahuel Cristobo
- VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010 “Fogwill: Una política literaria”Mauro Figueredo.
- VIII Congreso nacional y III internacional de la Asociación Argentina de Semiótica. 6-7-8 de octubre de 2010. “Piglia y Saer: más allá de la novela.” Osvaldo Mazal.
- Coloquio internacional “La mémoire e ses représentations estétiques en Amérique Latine » del 11 al 13 de febrero 2010. Rennes, Francia. Ponencia: *Utopías latinoamericanas : del locus amoenus a la complejidad postindustrial*. Carolina Repetto- Osvaldo Mazal.
- IV Jornadas Nacionales de Minificción: *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano.Homenaje a David Lagmanovich (1927-2010) 2,3 y 4 de noviembre de 2011, Mendoza*. Ponencia: “*Falsificaciones*, de Marco Denevi: la traducción y el apócrifo, aportes al género microrrelato”. Mercedes García Saraví- Gabriela Isabel Román
- II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas La Plata del 3 al 5 de octubre de 2011 “Laberintos y zonas de densidad: Barcelona y La Plata en dos novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán y Néstor Ponce”. Carolina Repetto- Mercedes García Saraví.
- XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina “*Ceviche: una nueva cocina del policial*” Resistencia, Chaco, 5, 6 y 7 de octubre de 2011María Aurelia Escalada-Mercedes García Saraví

- XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina “De la imposible búsqueda en el desierto” Resistencia, Chaco, 5, 6 y 7 de octubre de 2011 Nahuel Cristobo.
- IV CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011 Ponencia: “La cocina del crimen: *Ceviche* de Federico Levín”. María aurelia escalada- Carolina Repetto
- IV CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011 Ponencia : “Piglia y Saer: De cómo centrarse y descentrarse” . Osvaldo Mazal

## **6. Trabajos inéditos**

### **7. Síntesis para la difusión de los resultados en Internet**

Los trabajos de investigación de los integrantes de este Proyecto se han centrado en la narrativa de autores argentinos contemporáneos. De esta manera se propone visitar nuevamente la novela negra argentina contemporánea, en de la hibridez que la caracteriza y los nuevos sentidos que surgen en torno a la ciudad como escenario privilegiado por este género, cuya poética se reinventa a partir de innovadoras estrategias narrativas, de puntos de vista novedosos y de la coexistencia de matices y elementos provenientes de otros discursos y prácticas sociales y las nuevas formas de pensar y narrar lo cotidiano, complejizan, distorsionan, replantean la relación crimen-verdad-justicia, a medida que se modifica el panorama y la motivación de los acontecimientos.

Otra línea de investigación se centra en la producción de Fogwill y los nodos estéticos para dislocar los mecanismos reproductores del arte y cuestionar ciertos posicionamientos en el campo intelectual y, al mismo tiempo poner en evidencia la dialogía Arlt/Fogwill establecida en base a la ciudad como punto neurálgico, estratégico, ético, dialogía que permite repensar las discursividades acerca de la construcción semiológica de la ciudad, lo que implica volver a repensar las maquinarias antes mencionadas en otra cartografía.

La línea de investigación centrada en la producción de Baron Biza da cuenta de una lectura sobre su novela planteando la relación entre “novela autobiográfica” y “rostro”, como dos caras de la misma moneda, como dos construcciones significantes que organizan en un mismo universo –desértico- una forma, una identidad difusa entre dos cuerpos, entre dos espacios, que intenta reconocerse en distintos espejos cognitivos, reconstruyendo un estadio del espejo desde la narración de sí.

La tesis de maestría de uno de sus integrantes se centra en la pregunta acerca del porqué dos de los novelistas más representativos de finales del siglo XX argentinos, Saer y Piglia, no tienen como preocupación principal la construcción de novelas sino más bien el escribir novelas es para cada uno de ellos nada más que un instrumento, una de las dimensiones de un proyecto más

amplio que los define en relación con la creación, la representación, el conocimiento, lo ideológico y el poder.

Otra tesis de maestría tiene como propuesta de investigación analizar la irrupción de la narrativa en la literatura argentina de Leónidas Lamborghini en el conjunto de su obra literaria e intenta indagar acerca de las relaciones entre el trabajo metaliterario con los géneros y la génesis intertextual de esa narrativa. Por otra parte se profundiza en la comprensión del proceso de creación del autor a partir de un margen, entendido como *diferencia*, plusvalor, pero también, desde un punto de vista derridiano, como lugar de la apropiación del “afuera de la escritura”. A lo largo del trabajo se busca comprobar la existencia en el proceso escritural– a partir de textos ajenos y autógrafos- de un margen pensado como espacio de creación en el que Lamborghini, distorsiona, subvierte, produce plusvalor (en la apropiación) que vuelca en su propia narrativa.

Firma Director de Proyecto .....

Aclaración: .....

Fecha de presentación del Informe de Avance – Final. ....

Presentar dos copias en papel y acompañar en soporte digital incluyendo los Anexos.

## ANEXO

### Zonas de densidad

#### Carolina Repetto

Antes de comenzar, una premisa: el concepto que aquí abordamos e intentamos delimitar brevemente ha sido trabajado a lo largo de estos dos años por el equipo de investigación, integrándolo a sus análisis y poniéndolo en acción en los diversos aparatos críticos.

Blanchot (2002: 7) ha dicho que un libro, aun fragmentario, tiene un centro que lo atrae. Se trata de un centro no fijo que se desplaza “por la presión del libro y las circunstancias de su composición”. Es un centro que se sigue desplazando y se hace cada vez más central, imperioso y a la vez más escondido.

Así como Bajtin extrapoló su concepto de cronotopo de la teoría de la relatividad nos atrevemos a acudir a la noción de zona de densidad que estamos proponiendo para nuestro análisis, a partir de un concepto usualmente utilizado en la economía, a la agricultura, al diagnóstico médico, a la urbanística, a la astronomía. En todas ellas, implica (con signo positivo o negativo) una idea de fuerza centrípeta que genera acumulación hacia un centro.

Pero, ¿Qué se genera en la zona de densidad? Podría decirse que se trata de una acumulación, no sólo de elementos sino también de lazos entre los mismos, o mejor aún, esos lazos en el cruce de sus propias órbitas o recorridos, son los que vendrían a sostener la plurisignificación textual.

Los elementos que se acumulan en la zona, vienen a ella desde lejos, orbitan por caminos lejanos hasta que llegan al punto de encuentro, a la densificación que alguien en plan de demiurgo taimado les otorga. De ese modo, sucede con hechos del mundo y hechos que tienen la referencia en la ficción.

La escritura de Lamborghini, en la poesía pero sobre todo en su prosa, se caracteriza por nosotros por logradas zonas de densidad. En el texto de *Trento*, se observan numerosas zonas y a continuación se trabaja con algunas de ellas, como las referidas al relato de los hermanos Eusebio y Eustaquio, y a los nombres de los personajes más importantes.

La zona de densidad une en un breve paso del relato, con un detalle, varias historias que vienen de referentes reales o literarios a encontrarse en un espacio compartido. Son aquellos lugares de la escritura en los que se aborda desde diferentes niveles sintáctico y léxico diferentes voces, miradas, y dan lugar a corpora que se entrecruzan, puntos de convergencia o punto de choque, tensiones, osmosis, simbiosis, en suma: intercambios. En ese sentido, en lo profundo de las zonas de densidad presentes en *Trento* yace el método paródico de Lamborghini, ya que los nexos entre dichas zonas y otros textos y los cambios que allí, en el entre medio se producen, despliegan (o permiten al menos atisbar su despliegue) el proceso de reescritura.

Pensar las relaciones entre los elementos más que los elementos mismos profundiza y a la vez da cuenta de la importancia de las zonas densas en su escritura. En efecto, es esa disposición de conexiones en la zona lo que produce una determinada cadena significativa (Lacan, 1957) que renueva constantemente el sentido de un significante puesto en relación con el significante siguiente o precedente. En una zona de densidad se cruzan cadenas significantes en donde el sentido insiste, pero este no está en ninguno de los elementos de la cadena ni en una sola cadena, sino *entre ellos*. El almohadillado muestra en la zona cómo cada término es anticipado en la construcción por otros y solo encuentra su sentido en un ida y vuelta. (Lacan, 1956). Al descubrir la existencia de zonas de densidad, se comprende también la profundidad dada por lo que sucede en los intersticios. La zona densa de LL atrae hacia sí pero en el dispositivo (como lo imaginan Deleuze y Guattari) de sus elementos se devuelve y proyecta hacia el afuera.

La zona de densidad en Lamborghini es precisamente ese *en-conexión-con* del dispositivo, dado que une elementos dislocados en tiempo y espacio para re-componer el sentido, integrándolos en cadenas significantes. Así por ejemplo, las cuatro “Variaciones de los escritos de Eusebio” en *Trento* deben considerarse como un eslabón de una cadena, más que pensarse como únicas. Se trata en realidad de una reescritura de “Cíclope” que Lamborghini realizó a partir del Polifemo de Góngora, publicada en *Las reescrituras* (1996) <sup>1</sup>

El margen, como ya he dicho, es el gran generador de zonas de densidad. Allí se despliegan los elementos que luego en el texto editado van a ocupar un solo lugar, ya

---

<sup>1</sup> Véase más adelante el desarrollo del análisis de la Variaciones en “Del verso al relato. Continuidades y rupturas en los manuscritos de LL” pág. 97.

sea bajo la apariencia de un nombre, ya bajo la fuerza del procedimiento formal, que atrae a su centro materiales múltiples. Tal como la condensación en la elaboración onírica propuesta por Freud, condensación que lejos de verificarse por exclusión, constituye puntos de convergencia y entraña multiplicidad de significaciones, la zona de densidad produce dispositivos abigarrados de elementos que proyectan sentidos nuevos al ligarse a otros elementos del dispositivo. Volver a Freud y a la elaboración onírica podría parecer forzado si no fuera por los pre-textos de *Trento*, donde se despliegan como en un “escritorio de autor” todos los elementos que una fuerza centrípeta lleva hacia el punto denso de la escritura. Hay en el texto un paralelo entre sueño y escritura en la zona más íntima de *Trento*, las anotaciones de Procopius que se explora más adelante en esta tesis, donde desplegaremos varios casos de zonas de densidad.

Y si de intimidad se trata, el margen es el íntimo espacio de diálogo de Lamborghini con los autores que lo acompañan. La escritura en el margen es un territorio donde condensar una visión sobre las cosas, sobre la literatura, la política, sobre su propio texto. Un lugar donde se refugia una cierta hipótesis teórica que luego se despliega hacia adentro para densificarse, después de haber ido más allá del margen para apropiarse de la voz ajena.

El juego con el espacio marginal en *Trento* también parte de la composición, del dispositivo. Los manuscritos permiten dar cuenta de esta lectura. Un análisis de los textos de Lamborghini permite descubrir procesos de condensación de alguna formas similares a los que Genette (1989, pág. 309 y ss.) propone para pensar las formas de reducción apoyadas en el texto de una manera indirecta y mediatizada por la memoria como síntesis autónoma y a distancia sobre el conjunto del hipotexto. Es habitual en toda su obra -no solo en su narrativa- la deconstrucción de ciertas estructuras estilísticas, con lo que produce algo nuevo que sin embargo mantiene algo del modelo, pero visto en una perspectiva diferente. Esto se produce por diversos métodos en *Trento*: la distorsión de escritos a los que cambia una frase o un palabra (como en los fragmentos históricos de Huarte o Thorndike), la inclusión de un texto completo y citado, como *El asno de oro* de Apuleyo en un contexto diferente. Pero es la fragmentación más allá del límite de la frase (como en las Variaciones, reescrituras de Góngora), la que permite ver la condensación en su modo más intenso. Y cuando escribo intenso, hablo de la intensidad como la definida por Deleuze y relacionada con

la variación que genera el surgir de diferencias en una sucesión. En lugar de repetirse lo mismo, lo que se repite es lo diferente. Habría una transversalidad de las diferencias que no están solo en las sucesiones sino que resuenan en otras series, y ese carácter de multiserial de lo intensivo permite advertir aspectos en su escritura que muestran los entrecruzamientos de diferencias, y vienen a determinar una intensidad que refiere a otras series, y le da esa tensión característica de las intensidades.

**“El margen como lugar de producción en la narrativa de Leónidas Lamborghini: los manuscritos de Trento”** (Directora: Dra. Graciela Goldchluk, Tesista: Carolina Repetto)

Lo siguiente es un fragmento de la tesis presentada para evaluación en la Maestría en Literaturas española y Latinoamericana en diciembre de 2011.

### **Resumen**

Este trabajo analiza la irrupción de la narrativa en el conjunto de la obra literaria de Leónidas Lamborghini e intenta indagar acerca de las relaciones entre el trabajo metaliterario con los géneros y la génesis intertextual de esa narrativa. Por otra parte profundiza en la comprensión del proceso de creación del autor a partir de un margen, entendido como *diferencia*, valor agregado, pero también, desde un punto de vista derridiano, como lugar de la apropiación del “afuera de la escritura”. A lo largo del trabajo se busca comprobar la existencia en el proceso escritural– a partir de textos ajenos y autógrafos– de un margen pensado como espacio de creación en el que Lamborghini distorsiona, subvierte, produce plusvalor (en la apropiación) que vuelca en su propia narrativa. Asimismo y a partir de la consulta, el relevamiento y la descripción del material prerredaccional de *Trento* se muestra cómo la génesis de la escritura lamborghiniiana se encuentra en esas glosas de los márgenes de sus manuscritos.

### **Palabras clave**

Leónidas Lamborghini - margen - Trento - Manuscritos - Crítica genética

### **Preliminar**

He imaginado a menudo a Lamborghini como un pescador en un río de palabras, y en la acción de sacarlas de la corriente *como* al azar y componer con ellas sus poemas o su narrativa, el lenguaje es un fluido que no forma, sino es formado por el trabajo del poeta.

Lector de Baudelaire, de Dostoievski, de los futuristas o de Ungaretti, su escritura es la actividad de quien sueña: los textos previos reaparecen como el contenido onírico del soñante que, una vez abandonado en el desierto de la vigilia sin imágenes, sobrevive a esa falta de soporte condensando en sí una pluralidad de sentidos yuxtapuestos, no visibles pero que insisten, agujero negro que todo lo atrae. Esa es la zona de densidad que intento delimitar, y ese el margen que elijo desplegar, inventándole otros pliegues.

### **Parecido no es lo mismo (presentación)**

Este trabajo pisa, como pisan los habitantes de la frontera desde donde escribo -Posadas, Misiones, río de por medio con el Paraguay, tierra roja con el Brasil- de un lado y del otro de los márgenes de *Trento* el texto de Leónidas Lamborghini, y postula que su narrativa, que la crítica soslaya o ha soslayado hasta hace poco tiempo, se instala programáticamente en un continuum con su obra poética. Me propongo pensar el margen como límite y como campo de encuentro y a menudo de lucha. Pero ante todo me obligo a definir el denso concepto de margen, que será, en este trabajo, el lugar virtual pero también material de la apropiación y de la creación, en cuanto es el margen anotado de las obras leídas y el espacio blanco para las notas de manuscritos y dactiloscritos. En el comienzo de las reflexiones que desde hace algunos años he realizado sobre los textos narrativos de Leónidas Lamborghini, se encuentra ya la pregunta sobre el margen, después de una entrevista que nos concediera a los editores de una revista de crítica literaria, *Aquenó*, publicación de un grupo de investigación sobre la novela argentina de los 90.

Con el paso del tiempo y de las lecturas, se fue afianzando la posibilidad de trabajar el concepto de margen como problema central en la manera en la que Lamborghini compone su novela *Trento* y las relaciones que se pueden establecer entre ésta y su obra poética, cuestión a la que podía acercarme con mayores recursos por contar con los manuscritos de la novela que Lamborghini me cedió después de que yo colaborara en su transcripción y edición. Es el lugar donde se concretan los primeros procedimientos de distorsión-principalmente relacionados con la repetición y el quiebre de la sintaxis- que apuntan a mostrar la diferencia en la similaridad, idea cardinal de toda su obra. Pero también, para el poeta, hay una característica especial en ciertos textos modélicos; la existencia de un margen -lo no dicho-, entendido como un lugar de ganancia, un campo de apropiación para las otras escrituras, justamente en el escamoteo. A partir de esta cuestión, fui derivando cuatro definiciones de margen que resultan operativas: la primera, ve el margen como aquello que nombra el espacio material de los libros ajenos y los manuscritos como primer lugar de las reescrituras; la segunda, lo observa como espacio intertextual e intergenérico que cuestiona las fronteras del género y de los textos; una tercera lo considera como espacio marginal en el mundo intelectual en el que se posiciona el autor, espacio que es atravesado por sus

propias intervenciones que subvierten y crean lazos con la esfera política. Una cuarta definición, a la que no es ajena la idea de diferencia y valor agregado - ese valor adicional que adquieren los bienes y servicios al ser transformados durante el proceso productivo- proveniente de la economía y que en cierto modo resulta la síntesis de las tres anteriores, ve el margen en su conjunto como el espacio creador del autor. Todas estas concepciones, lejos de excluirse, se yuxtaponen, como en la escritura de los manuscritos de Lamborghini, regidas por el auténtico palimpsesto de su práctica escritural, productora de zonas densas de sentido y proliferantes.

El margen, aquello que retorna al capitalista como ganancia, el margen de beneficio, me permitió en un principio pensar no tanto la actitud sino, sobre todo, la práctica de LL ante un texto leído y “parodiable”. Una cierta producción literaria tiene en sí, como trabajo realizado -que se ha vuelto modelo, estereotipo, texto cerrado- lugares no explotados que el escritor recupera y reescribe. El uso de los otros textos, manifiestos o aludidos, produce entonces un margen de beneficios, un valor agregado. Lamborghini lector capitaliza la producción anterior y en la reescritura en el margen encuentra su *beneficio*. Dada la manera en que utiliza los márgenes de su propia escritura estos se vuelven los espacios de la producción, a partir de una apropiación que se reescribe por primera vez allí y se expande en nuevos materiales. La idea de margen como ganancia, sin embargo, permanecería en el universo de lo económico, sin mayor profundidad o vía de salida, si no la entretejiéramos el texto de Derrida, “Tímpano”(1998b), en el que a partir de una cita de Hegel sobre el límite transgredido y el espacio apropiado para sí, trabaja los conceptos de desbordamiento y de apropiación. Son ideas como la de “asegurar el dominio del límite” las que me han permitido pensar en la escritura de los borradores de Lamborghini en cuanto *apropiación*, poniendo bajo otra luz la concepción de margen económico. Los textos en el límite de los “otros” no son sólo presencia inerte, meros escenarios. Actúan. El “más allá” de la escritura lamborghiniana está presente no solamente como contexto sino también como eso otro que debe ser apropiado. “Dominar el margen y pensar su otro”, como afirma Derrida al hablar acerca de la filosofía, es en Leónidas Lamborghini una acción de lectura que permanece en ese margen provisorio y cambiante de la escritura del manuscrito, antecedente de la acción de despojo del otro y de don, al reescribirlo.

La negación de la primacía de un original sobre la copia, de un modelo sobre la imagen, ese exaltar el reino de los simulacros y de los reflejos del que habla Deleuze

(2002: 115) recorre la obra de Lamborghini desde el taller de desguace que es su poesía, hasta las explícitas referencias en sus ensayos. Y la repetición en sus textos – entendida como diferencia a partir de la introducción de un desequilibrio en la disposición del material original - evidencia la singularidad insustituible que a cada paso se manifiesta. A través de la distorsión, que elabora no solo en su poesía sino también en su narrativa, se pone en acto un deslizamiento de procedimientos que, tal como lo pensaban los formalistas rusos, lejos de desaparecer de un género a otro, llegan desde el margen para ocupar una posición central en el texto que escribe. De este modo, el dominio del margen significa en Leónidas Lamborghini una apropiación pero también un intenso trabajo con la dominante. . Así, ciertos procedimientos compositivos que en su poesía insisten sobre los aspectos formales, en la narrativa enmarcan cada “cuadro” de *Trento* en grandes espacios de sentido, y le dan al aspecto semántico una continuidad mayor que a la poesía, conservando sin embargo un fuerte anclaje en la disposición, como se verá en este trabajo.

*Trento* es voluntario archivo de todos los textos parodiados, de citas con o sin referencia, y el lector corre el riesgo de desbarrancarse en un rastreo casi infinito de las mismas. Sin embargo el exceso de buscar cada detalle se ha reemplazado o más bien desplazado aquí en la indagación acerca del *cómo* se parodia, y no tanto del *qué* se parodia. ¿Qué modifica en un texto de Catulo, cómo retuerce el sentido (el cogote, diría Lamborghini) de un poema amoroso, qué engarza en la palabra para que se vuelva visión dejando el automatismo de lo conocido? Hay ese margen/tímpano/ tambor que resuena (que suena al menos dos veces) en la lectura y la reescritura, una insistencia en el tam-tam hasta que alguien escuche. Es el margen como campo de apropiación y recreación.

### **El margen como problema**

*El límite y la transgresión se  
deben entre sí la densidad de su ser*  
Michel Foucault ( De Lenguaje y Literatura)

*Juego, penetro la materia del Modelo.  
Traspaso sus límites. Su magma verbal se agita.  
Su gramática estalla.*  
L.L. (El jugador, el juego)

Lamborghini concibe su obra a partir de lo que voy a denominar el *margen*. Se trata de un proceso de creación a partir de la lectura de los textos ajenos o autógrafos, que comienza como comentario de un espacio en blanco físico y que prosigue como proceso a lo largo de su escritura. Así, el margen en la génesis de su narrativa y las relaciones que establece con su obra poética, es uno de los problemas más interesantes – y más originales- que se enfrentan al trabajar la obra de Lamborghini. Se configura como problema por razones que van desde el meticuloso trabajo de Lamborghini con la palabra, la disposición del texto en el papel en blanco y el uso creativo de los márgenes, hasta la repercusión que tiene en sus lectores críticos su obra y, por lo tanto, (agregué comas) la percepción del autor como poeta, al incluir -como hemos visto- su obra en prosa o sus textos teatrales en el género poesía.

He imaginado aquí el margen con las características del concepto tomado de un específico universo en el que el margen es entendido como *diferencia*, valor agregado que permitiría entender la recurrencia de los procedimientos lamborghiniños tales como la repetición, la distorsión y la variación a lo largo de sus novelas. Dos aproximaciones al margen vienen a abonar el concepto.

Derrida, en el paralelo entre “Límite” y “pasaje”, centra una idea, la del margen productivo, invasor pero creativo, que permite pensarlo tanto en la actividad literaria como en la filosófica; hay que recordar sin embargo que se refiere a esta última actividad e imagina una apropiación paulatina del límite por parte de la filosofía, la cual dominando el margen puede pensar su otro (donde el otro de la filosofía es “lo que limita y de lo que deriva en su esencia su definición, su producción”). Aún así me permito establecer un paralelo con la escritura en general y la de Lamborghini en particular.

Por su parte, La concepción de Deleuze en cuanto al margen se manifiesta en este trabajo sobre todo a partir de la reflexión acerca de lo *anomal* en los bordes, ligado al devenir. Ese devenir que no es descendencia o filiación, sino una alianza sin genealogías y que solo se comprende por lo anomal, por lo rugoso y áspero que actúa en los márgenes. Sin intentar desarrollar los infinitos alcances del concepto conviene señalar algunos aspectos que se relacionan con este trabajo. El rizoma sin clasificación ni genealogías pone la reescritura en el mismo nivel que su modelo, la alianza con ese

fenómeno de borde que es lo anomal, permite comprender algunos de los devenires que la prosa de LL genera en el margen.

Nuestra hipótesis descansa en cuatro diversas dimensiones, en las que el margen es un concepto operativo para abordar la escritura del autor:

a) Un margen que refiere al espacio en blanco de los libros leídos de su biblioteca (como el primer lugar de las reescrituras) y un margen “activo” en el espacio en blanco de sus manuscritos y tapuscritos; este margen está pensado no ya como un borde o una frontera lineal, unidimensional, sino como un espacio que, a la manera del margen del libro, se cubre de apuntes. El primer gesto del escritor es el de un lector que comenta su lectura: la génesis de su escritura se encuentra en esos apuntes de los márgenes del libro leído y los márgenes de los textos de su producción que releídos, son sometidos a un proceso de reflexión y comentario.

Para abordar este aspecto examiné algunos escaneos de ejemplares de la biblioteca del autor y sus manuscritos desde la perspectiva del método genético. Indagar en la escritura en los márgenes de los manuscritos abre las puertas al proceso de creación por el cual se llega al texto editado y ligado a ello está el presente de la escritura, vivo y compitiendo con la actualidad efímera de la fecha puesta en cada folio, mostrando no solo su enciclopedia sino también la práctica cotidiana de la lectura de libros, periódicos y revistas que lo acercan al mundo.

Es por eso que parece tratarse de un margen vivo, movilizado entre el afuera de las voces y eventos y un interior siempre en expansión.

b) un margen pensado como espacio intergenérico (con uso de procedimientos que vienen de la poesía) y como espacio intertextual que, borroneando, cuestiona la frontera del género. En ese margen Lamborghini acude tanto a textos ajenos como a textos propios que vienen de su poesía, para volcarlos en su narrativa. Para reescribirlos se funda en el concepto de “distorsión”, concepto que estructura – desestructurando- sus relatos. En ese sentido las dominantes de la poesía (en el sentido que los formalistas daban a este término) se han deslizado hacia un lugar periférico pero no han desaparecido, antes bien siguen activas y con otra función. La distorsión de este margen particular se produce a partir de una permanente y programática transgresión en **al menos dos** niveles en el juego con otros géneros y otros textos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Juego que Lamborghini ha intentado jugar con “el modelo” y que ha intentado explicar a regañadientes en *El jugador, el juego*. 2007. Hay concepciones que del Juego tiene Derrida (1990), en cuanto

El primero de ellos es el nivel lexical que, a través de juegos de palabras y trabajadas ambivalencias con las que aborda temas políticos y sexuales -generalmente anclado en textos precedentes-, construye un texto distorsionado que reenvía al modelo parodiado.

El segundo es el de la sintaxis: en él se evidencian las rupturas en los períodos, los cortes abruptos, las alteraciones en las relaciones sintácticas al estilo de las vanguardias históricas. El quiebre de las unidades del discurso que se ve por ejemplo en el uso del encabalgamiento del verso, pasa a la prosa en las iteraciones, deformando el nivel del sentido como se verá en el desarrollo de este trabajo. Lo mismo sucede con la puesta en abismo a partir de las subordinaciones o la interrupción (o borramiento) del régimen de las preposiciones.

Puede pensarse este proceso también desde lo que suele denominarse una “intervención”, al modo de las nuevas vanguardias que desde la plástica proponen la intervención en objetos diversos para, a través del extrañamiento, homenajear/parodiar dicho objeto. De la misma manera en que en arte una intervención a menudo ha sido pensada como vandalismo, la reescritura es en Lamborghini también un gesto que desde el escritor ha sido pensado con el valor provocatorio de la cercanía con el plagio, de la modificación de la palabra consagrada, del abrupto y revolucionario cambio de registro de lo alto a lo bajo. Es con esa política que Lamborghini lector reescribe en el margen, comenta, degrada con diversos procedimientos, textos literarios en los que ve el “margen”, entendido como posibilidad de creación que el otro texto deja.

c) La tercera dimensión del margen es la que ideológicamente ha elegido Lamborghini para posicionarse como autor, que se ve atravesado por el efecto subversivo de la distorsión de sus textos: los recursos aplicados a las reescrituras producen lazos con la dimensión política que está presente y se espesa y construye a partir del constante socavar de la parodia distorsiva. Atravesado por lo político, la organización del pre-texto<sup>3</sup> emprendida, pone en evidencia el artefacto del que se vale para parodiar un modelo -en el sentido de desarmar la visión única y total de ese modelo- que como se verá más adelante, se

---

“intersticio”, en cuanto falta de ajuste que se acercan a las prácticas del escritor como se verá en el siguiente apartado.

<sup>3</sup> nota: La noción de pre-texto proviene de la crítica genética y apunta principalmente al borrador de trabajo, una vez intervenido por la mirada crítica, puesto en relación con la producción de escritura (Lois, 2005). Esta mirada crítica que convierte al borrador en pre-texto, puede incluir en la misma categoría textos pre-publicados o, como en este caso, textos de otros que se incorporan en la propia escritura.

remonta a una visión brechtiana del texto dramático/espectacular. A pesar de lo difícil de abarcar un aspecto tan amplio en un estudio como el presente, resulta imposible soslayarlo ya que esta dimensión del margen presente en los textos de Lamborghini está tan ligada a la escritura y a la reflexión permanente del escritor acerca de los procesos sociales en que sus textos se insertan, que resulta impensable escindirlo de la producción del escritor.

**d) El margen como diferencia.**

Como se dijo anteriormente, la “diferencia” y el “margen” tienen una estrecha relación en el ámbito económico. La metaforización a la que he sometido ambos términos en este trabajo no debe impedir sin embargo, pensarlas como elementos operativos que permitan desplegar ciertos procesos que se observan en su puesta en práctica en los manuscritos de LL. El valor adicional que adquieren los bienes al ser transformados por el proceso productivo, está entendido en este trabajo como esa diferencia creadora, como desarrolla en las líneas que siguen. Por último, los conceptos de margen y parodia en este trabajo se tangencian. Y la reescritura paródica puede entenderse en términos de actividad en el margen como se verá más adelante. Desde este marco, las definiciones generales de parodia se afinan para dejar paso a una que explique cómo la ponía en práctica Lamborghini, a partir del concepto de dominante. Es decir, en esa zona de densidad<sup>4</sup> donde se juegan la variación y las distorsiones, estas se pueden analizar a partir de las dominantes del género y sus variaciones.

El concepto de principio dominante, que ayudaba a los formalistas a dejar sentados los problemas de la evolución literaria teniendo en cuenta los artificios literarios, resulta operativo en este trabajo para pensar el pasaje genérico en LL de poesía a narrativa, lo que significaría hablar del tránsito de un género en el que domina la forma entendida como sonido y ritmo, a otra cuya dominante es el sentido. Allí donde el uso del espacio en blanco de ciertos poemas se vuelve exasperado, al reescribirlos para *Trento*, la exasperación se vuelve de signo contrario: La página es ocupada completamente por el texto, sin solución de continuidad salvo signos de puntuación. ¿El sentido avanza sobre la forma? El trabajo del poeta en realidad continúa siendo la

---

<sup>4</sup> Para la definición de Zona de densidad véase en este trabajo la pág. 69 .

búsqueda de nuevos procedimientos para montar y elaborar los materiales verbales atendiendo particularmente a su disposición en el espacio de la hoja.<sup>5</sup>

Tomaré entonces el concepto de parodia desde su punto de vista , como escritura paralela a un texto modelo y como modo de producción, en cuanto escritura proliferante en los bordes, y con esto no solo me refiero al producto, sino también a la práctica escritural material que aprovecha los márgenes para instalar a las voces que reescribe. En este sentido, la visión desde la crítica genética desplazaría un concepto que históricamente estuvo más ligado a un modo de leer -que es el enfoque que acerca el concepto de parodia al de intertextualidad, con el acento puesto en la capacidad del lector de establecer relaciones objetivas entre los textos, como las describe Borges en “Kafka y sus precursores”- a un polo que hace foco en el modo de producir y que, como hubiese deseado Bajtin, no deja de lado al autor que escribe ese nuevo texto. (Cf. Ferrer 2009)

La reescritura en LL es una dialéctica entre escritura y lectura, ya que escribir es volver a leer y leer es la condición material necesaria para escribir. El terror a la página en blanco no existe porque no hay tal página en blanco, el primer borrador es el margen y las entrelíneas de un libro impreso. Se trata de los mismos procedimientos que la crítica percibió en la poesía y que resultan operativos para leer la prosa. Estos son, principalmente, la intrusión, la distorsión y la intervención.

### **Bibliografía**

Pastor Platero, Emilio. (2008) (Compilación y bibliografía). *Genética textual*. Bellemin-Noël, Jean - De Biasi, P.M. - Debray-Genette, R. – Grésillon, A – Hay, L. – Lebrave, J. L. Introducción, Madrid: Arco Libros.

Deleuze, Gilles (2002a). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu

(2002b) *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Valencia: Ed. Pre-textos

(2002c) *Kafka. Para una literatura menor*. Madrid: Editora Nacional.

(2005) “Repetición y diferencia” en *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama.

Derrida, Jacques, (1990) *La Escritura y la Diferencia*. Madrid: Editorial Anthropos

(1998a) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

---

<sup>5</sup> En *El jugador, el juego* el mismo Lamborghini afirma que la puntuación en la reescritura por intrusión –concepto que le interesa como mecanismo de ruptura- genera un efecto de quiebre, y de un balbuceo –otro concepto que desarrolla en su escritura- con el objeto de ensayar las posibilidades y los límites del lenguaje. (Lamborghini, 2007: pág. 18)

(1998b) *Márgenes de la filosofía* Madrid: Ediciones Cátedra.

(2005) *Déplier Ponge, Entretiens avec Gérard Farasse*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Barthes, Roland (1976). *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos* Buenos Aires: Siglo XXI ed.

Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.  
2003: *Trento*, Buenos Aires, Paradiso.

Congreso Regional de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura: "Cultura Escrita y Políticas Pedagógicas en las Sociedades Latinoamericanas Actuales"

11, 12 y 13 de agosto de 2010

Universidad Nacional de General Sarmiento

## **La memoria literaria de la provincia de Misiones**

Mercedes García Saraví

Universidad Nacional de Misiones

[mgarciasaravi@arnet.com.ar](mailto:mgarciasaravi@arnet.com.ar)

Convencida de que lo más útil es el relato de experiencias en Crítica Genética, voy a describir dos instancias en las que he desarrollado mis trabajos hasta la fecha. Son situaciones extremas que me han demandado paciencia y constancia. La primera, fue a partir de la muerte de mi padre, poeta. En 1994, y siguiendo expresas instrucciones dejadas por él, recibí la pesada herencia de su archivo personal. Si bien había sido relativamente ordenado en sus papeles, el paquete, mal embalado, por manos inexpertas entre las que me incluyo, consistía en 15 enormes cajas con papeles de índole diversa, sin considerar la biblioteca. La organización de ese montón de documentos se fue revelando como un nebuloso laberinto de textos al que podía ingresarse por infinitas puertas. El problema, pues, eran los límites, las fracturas y los añadidos. Cuando creí que el *orden* establecería un itinerario posible, descubrí que los documentos se escurren y se contaminan. Rectos y versos demostraban muchas veces su extrañeza. Nada estaba firmemente anclado en la carpeta en que cuidadosamente lo habíamos colocado y los rizomas del trabajo *derivaban* a la luz de la contingencia. Con miradas de soslayo hacia el entrevero, se fueron estableciendo análisis sobre la correspondencia, más de 3000 cartas emitidas y recibidas durante 50 años, y que me ratificaban la conciencia autoral de García Saraví. Estas cartas me permitieron trazar un mapa del campo intelectual en el que se había desplegado su actividad.

Otras entradas se centraron en la lírica en sus diversas especies, en las libretas y cuadernos, en la narrativa, el ensayo y la producción teatral. También se inquirieron modalidades de acceso a los medios de comunicación con más prestigio en su tiempo, como la radio – en dos vertientes: los programas grabados en Radio Nacional, y los guiones que a tales efectos se habían producido. La posesión de la biblioteca admitió, en

cruce con las “carpetas de citas” y las “libretas de palabras” una verdadera lectura de los procesos de intertextualización en el nacimiento de los epígrafes y sus intersecciones con los géneros de la oralidad secundaria, como charlas y conferencias.

Fueron 10 años rondando en la memoria y el recuerdo, y aunque quedaron muchas aristas al descubierto, tanto tiempo dedicado a un *corpus* único pudo provocar saturación y repeticiones. Corrí, pues, un velo necesario y di un descanso parcial a tanta filial reverencia y en 2006 dejé que esos papeles descansaran en paz.

No sabía en lo que me metía cuando pergeñé el nuevo proyecto, al alejarme de la unicidad autoral, y tratar de recuperar los manuscritos de los autores provinciales. La presunta ventaja de la breve existencia del estatuto de lo literario en Misiones se vio afectada por otras peripecias y problemas que trataré de resumir a continuación.

Esta investigación se sustenta en la necesidad de recopilar, conservar, organizar y analizar los *dossiers* manuscritos de autores misioneros. La labor de instauración del Archivo de Autores misioneros que propongo se instala en diálogo constante con otros proyectos de la Facultad e implica una sólida red de acuerdos teóricos, críticos y metodológicos iniciales, un arduo rastreo e identificación de los documentos, además de la tramitación ante deudos y poseedores actuales de los respectivos préstamos del material.

Misiones es una provincia de frontera; limita, en un 90% entre Brasil y Paraguay. Ha sido sesgada por un largo trayecto político como *territorio nacional*, ya que se constituyó en provincia en 1953. Esta ubicación ha producido largos y fructíferos debates que aproveché con un sentido pragmático. La multiculturalidad modeliza su habla, filtrada por el ancestral guaraní, las lenguas de la colonización – español y portugués – e, incorporadas en distintos momentos, lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, etc.

La literatura provincial no es un espacio homogéneo, sino un cruce de voces y de discursos, potenciado por ese anclaje heteroglósico, y en la que es factible describir variados puntos de diversificación. La provincia corporiza una semiósfera fluyente de pasajes, traducciones y palabras.

Hemos partido de un conjunto de interrogantes ¿Es posible describir el proceso de una escritura? ¿Cómo se desarrolla dicha escritura en un campo intelectual de provincia? ¿De qué manera el contexto condiciona la producción, circulación y consumo de la obra

literaria? ¿Cuáles son las estrategias que ejecutan los autores para resistir, superar, soslayar o dejarse llevar por dichas imposiciones?

Partimos de la creencia de la posibilidad de establecer un *Archivo* como eje conservador y capitalizador de la memoria<sup>6</sup>, al registrar un pasado que sustente el porvenir. Los manuscritos traen de vuelta el aura<sup>7</sup>, que Benjamin vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica, aunque su recopilación implica diversas constricciones. Las concepciones de *corrección*, y de *inspiración*, predominaron y predominan en los imaginarios de los neófitos y de algunos iniciados, por lo que ha imperado cierto pudor a la hora de facilitarnos borradores que evidenciaran un proceso escritural arduo, y muchas veces, frustrado. Esta dificultad ha sido constante, combinada con el factor temporal y la diseminación familiar que ha esparcido y extraviado los documentos.

La tarea también ha permitido identificar una red que patentiza los lazos y representaciones en el medio intelectual en que cada autor está inserto. El manuscrito, como producto histórico, relaciona la situación del escritor, su concepción del mundo, las tensiones con los distintos campos, y el grado de adhesión a las convenciones de su tiempo y de la comunidad a la cual pertenece.

Cada sociedad se idea a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras, y orienta, regula y legitima las prácticas según esa *doxa* peculiar. Los autores construyen y son construidos mientras que invención y transformación transculturadoras operan con tanta fuerza como la tradición.

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. De algún modo, este corpus contribuye a elaborar ciertas características del *nosotros* y se entreteje con aquellas que operan en la dimensión de lo nacional y lo universal. Establece, a la vez, una imagen del *otro*, el espejo invertido.

El perfil de *lo misionero* se remonta a las formas discursivas incipientes en el siglo XVIII, las crónicas de viajeros. En el siglo XX, el relato, el periódico, y el cine erigieron y difundieron las imágenes de Misiones. El discurso hegemónico provincial se consolida, a partir de Quiroga, como un repertorio selvático atravesado por el caudaloso Paraná. La tierra colorada despierta el designio moderno de influir sobre la

---

<sup>6</sup> Cfr. Derrida, *Mal de Archivo*.

<sup>7</sup> Benjamin, Walter. “*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*”, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

naturaleza y dominarla, a la vez que representa un paisaje exótico y exuberante. Los componentes del gótico y el *fantasy* estallan en las potencialidades de nuevas representaciones del tópico agreste, en donde se funde lo tradicional costumbrista con una impronta de vanguardia. El cine de los años '50 refuerza ciertos estereotipos de lo fronterizo- misionero vía las películas de Armando Bó<sup>8</sup>, y la versión fílmica de la novela *Río Oscuro* de Alfredo Varela que hizo Hugo del Carril, en 1952 bajo el título de *Las aguas bajan turbias*.

Luego de la guerra de la Triple Alianza y la firma del Tratado de Límites, en 1881 se instituye el Territorio Nacional de Misiones. Posadas se federaliza en 1882, sobre el asentamiento de Trincheras de San José. El comercio de la yerba y la madera estimula el reconocimiento del territorio, ya explorado en siglos anteriores por Azara, Bonpland y otros viajeros europeos. A partir de las observaciones derivadas de la mensura, a principios del siglo XX, se producen testimonios y cartas que irán estableciendo y ratificando una serie de tópicos locales como la selva, el mensú, el capanga, la bailanta de la Bajada Vieja, la Flor de Lis, etc., a la vez que revitalizan la imagen del territorio e instalan sus orígenes legendarios a partir de los jesuitas. Las mejoras en los transportes fluviales y ferroviarios favorecen la afluencia de científicos, periodistas, sacerdotes, hortelanos, turistas y escritores. Empresas navieras se instalan en Posadas y se crean el puerto, la Aduana, la Subprefectura. Entonces, los colegios secundarios recién fundados se nutren de profesores con acendrada vocación artística provenientes de otras provincias. Ellos van a ser la vía de entrada de la materia literaria, dada a conocer en periódicos que monopolizan la vida cultural posadeña. La lírica empieza a despuntar con estos reciénvenidos de exaltada pluma.

Lugones y Quiroga llegan en 1903, en una misión de estudios. La instalación de éste en San Ignacio y las publicaciones desde 1917 de sus cuentos, sellan la narrativa con su marca. Su presencia señala una bisagra entre la escritura descriptiva de aficionados con pinceladas vagamente líricas y la instauración de los géneros literarios como manifestaciones diferenciadas y autónomas.

Entonces, en 1936, un trío de muchachos posadeños publica el libro que da apertura a la lírica local. Se trata de *Triángulo*, publicado por Juan Enrique Acuña (Posadas, 1915- Buenos Aires, 1988), Manuel Antonio Ramírez (Buenos Aires, 1911 - Posadas, 1946) y

---

<sup>8</sup> Sólo por citar algunas, *Fiebre* (1972), *La burrerita de Ypacarai* (1962), *El trueno entre las hojas* (1958), con la notoria Isabel Sarli como protagonista. No caben dudas de que los jóvenes varones argentinos concibieron una idea particular de esta frontera.

César Felip Arbó (1913-2002?). La referencia geométrica deja conformado un grupo literario en el que cada autor representa un ángulo, por combinación de lados y vértices. Esto muestra el inicio de una voluntad autoral por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural en diálogo y conflicto con Quiroga.

Según Guillermo Kaul Grûnwald<sup>9</sup> los representantes del grupo *Triángulo* ejercieron la tarea fundacional de proyectar sobre los parámetros locales las propuestas estéticas de las escuelas contemporáneas centrales, sin perder el enclave estratégico del sentido de la tradición.

En la correspondencia<sup>10</sup> Ramírez – Areco<sup>11</sup> que hemos trabajado, se descubre un nutrido número de jóvenes que coincidían en su afición literaria, y sobre todo aparecen los nombres de diversos periódicos que albergaban las colaboraciones de las plumas noveles. La presencia de Macedonio Fernández como juez desde 1910 a 1913 no resulta perceptible. La abundancia de diarios y la insuficiencia de libros que ha sido uno de los perfiles culturales de la provincia, se enraízan con las dificultades económicas de los escritores, además de la carencia de un sistema de distribución del producto literario. Asimismo, este epistolario describe situaciones vitales del corresponsal en pueblitos interiores: Bonpland, Candelaria. El juego de preguntas, respuestas, alusiones, permite intuir el tono y los tópicos de las cartas de Areco, que no forman parte de nuestro acervo. Se trenzan en ellas las dimensiones privadas, a veces indescifrables, dadas por ciertos nombres propios, bromas de varones, alusiones a episodios evocados, etc., y múltiples aristas de lo público.

De estos autores inaugurales el que nos ha dado mayores frutos documentales es Acuña, notoriamente el que mayor conciencia autoral desplegó. Su hija y nietas se han mostrado orgullosas guardas de los materiales y ayudaron desinteresadamente al trabajo, dejándonos en préstamo por largos períodos, paquetes de diversa índole, organizados y configurados por el propio Acuña. Él ha sido poeta, narrador y especialmente, titiritero. Escribió *Aproximaciones al arte de los títeres*<sup>12</sup>, cuyos tapuscritos estamos indagando.

---

<sup>9</sup> Kaul Grûnwald, Guillermo. *Historia de la literatura de Misiones*. Editorial Universidad Nacional de Misiones

<sup>10</sup> Se trata de unas 17 cartas, escritas entre 1936 y 1942, por Manuel Antonio Ramírez, periodista y escritor nacido en Buenos Aires en 1911 y muerto en forma trágica el 22 de noviembre de 1946 en Posadas.

<sup>11</sup> 1915-1994. Nació en Santo Tomé, Corrientes. Pintor, poeta, músico, escultor. Considerado un continuador de la línea lírica renovadora iniciada por el grupo *Triángulo*.

<sup>12</sup> Editado en 1998 por la Editorial de la Universidad Nacional de Misiones

Hasta el momento, hemos trabajado con materiales en soporte papel, versiones grabadas en cinta abierta –de gran complejidad para procesar, dado que la aceleración de la tecnología afecta primeramente a los aparatos perimidos. En la ciudad logramos encontrar un único equipo – en radio Provincia – adecuado para la lectura y transcodificación de dichas cintas. Estas grabaciones de instancias variadas de montajes y espectáculos de títeres, serán el sustento de una serie de reflexiones que presentaremos en el próximo congreso de Semiótica, en octubre, en Posadas. Estamos trabajando, asimismo, con manuscritos de una colección de cuentos y de obras de teatro. De Ramírez y de Felip Arbó no se han obtenido originales. Por suerte, la vecindad provinciana nos ha dado algunas pistas: integra el proyecto una sobrina nieta de Felip Arbó, quien indagó entre sus parientes, y ninguno tiene papeles; acerca de Ramírez, de muerte precoz en un supuesto lío de faldas, aunque en realidad se trataría de un entrevero político, dicen los que saben que en el archivo Areco estarían montones de copias de sus poemas inéditos. Areco, conocido promotor cultural de diversa inspiración, que se destacó como pintor, escritor y músico. Autor de *Misionerita*, canción consagrada como Himno de la Provincia, fue Secretario de Cultura durante la época de Frondizi. Por esos años se erigió un anfiteatro, a la orilla del río, destinado a competencias deportivas y exhibiciones folklóricas, que lleva el nombre de Manuel Antonio Ramírez. La paradoja es la distancia entre el espacio y el poeta, se trata de un lugar de la memoria que no atrae remembranza alguna.

La herencia de Areco está en pleito y sus herederos no permiten el acceso a un acervo embaulado en prolongados conflictos entre tíos y sobrinos, que disputan tanto las posesiones inmobiliarias cuanto montones de papeles que se consumen inánimes.

Desde el inicio, y conscientes de que esta indagación habría de discurrir según la lógica de los encuentros, ampliamos el territorio de búsqueda de materiales entre los herederos de autores de la ciudad y la provincia. Ya una colega - la Dra. Carmen Santander- había indagado y organizado el dossier de Marcial Toledo, sin duda uno de los puntales de la literatura provincial.

La ciudad mediterránea de Oberá albergó durante toda su vida a Hugo Amable (Santa Fe, 1925 - Oberá, 2000), que desplegó su nutrida actividad literaria, radial, ensayística, y como investigador y profesor en la Universidad. Amable fue un notorio lingüista, especializado en los estudios sobre el habla local. Sus papeles se “repartieron” con

variada suerte entre los cinco hijos y la viuda, reticente a entregar borrones, tachaduras, y que sólo concede vista a “limpios” apenas mancillados.

De este autor, por ejemplo, lo más fructífero fue una novela de 1998, *Entre líneas*, escrita a cuatro manos y a la distancia con la chaqueña Luisa Lagrost. Este estudio se desprendió principalmente de la correspondencia<sup>13</sup> (la única voz, la de Luisa, permitió inferir las respuestas del coautor), y contribuyó a visualizar una modalidad del trámite de la autoría entre dos escritores marginales y dispares. En esas cartas se describían las perplejas reacciones de la mujer frente a la máquina, avatares de la relación con la computadora. Las cartas y las versiones tapuscritas de la novela documentan un trabajo mancomunado que evidencia diferentes niveles de temporalidad proyectados en el relato. En otras palabras, el corpus reconfigura el tratamiento del tiempo al interior del proyecto estético.

Se pueden organizar varios niveles: la correspondencia real, en donde se infiere no sólo un vínculo afectivo sino también una relación intelectual. A pesar de una serie de complejidades se funda un proyecto común, puesto que los autores pertenecen a campos culturales, generacionales y profesionales distintos.

Otro nivel se verifica en las versiones manuscritas de la novela, producto de ese intercambio polifónico y que exhiben en su dimensión gráfica una diacronía de escritura en proceso. Cada instancia permite cotejar cómo se cimienta un estilo de escritura que pierde las huellas de lo individual para dar pie a un modelo autoral bifronte.

Ese proyecto se gesta a pesar de tensiones de diversa índole relacionadas con temporalidades y planteamientos tanto artísticos como generacionales que modifican la concepción de autor y de autoría. La alternancia entre escritura de programa y escritura de proceso se complejiza al tratar de fusionar estilos, procedimientos y prácticas discursivas que manifiestan posturas disímiles frente a la concepción de lo literario.

Este dossier se constituye, pues, como un compendio de tiempo y de memoria y se ancla en la correspondencia al más clásico estilo. No sólo se respetan los tópicos formales, sino que el propio género da pie al título y al argumento de la novela. Como un juego especular, las cartas se incorporan a la obra como tema y como componentes del montaje polifónico que la sustenta y le confiere unidad. El recurso alcanza

---

<sup>13</sup> Contamos con 69 cartas de Lagrost, entre las cuales se deslizaron sólo dos de Amable, ya que las demás están trasapeladas. Tras la muerte del escritor, la viuda devolvió a la co-autora el epistolario completo recibido.

verosimilitud por la ubicación temporal de los acontecimientos, en un período que va de 1915 en adelante, y al mismo tiempo, de 1995 hacia atrás.

Los autores se agencian de una novedosa manera de organizar el tiempo del relato, complejo por sus permanentes tensiones anafóricas y catafóricas. Se puede pensar que esta configuración a partir de una concordancia discordante de la trama, en donde la contingencia contribuye a la progresión del relato, es uno de los aspectos más logrados del proyecto estético.

El título de la novela desliza una sugerente lectura de la frase hecha, a partir de la fusión entre el proceso en tanto realidad material “entre” dos espacios, dos autores, dos generaciones, dos géneros y la ficción, que exhibe una relación amorosa entre dos géneros, dos generaciones, dos autores y dos espacios.

La correspondencia también revela las instancias posteriores a la conclusión de la novela, esto es, contratación de editorial, búsqueda de prologuista, cuestiones relativas a la presentación, difusión y circulación.

El factor económico es el eje transversal que guía las consultas con las editoriales y lleva a expandir el terreno de averiguaciones hasta la provincia de Salta. Hay constancia de fallidos trámites con la editorial de la Universidad Nacional de Misiones, que hubiera conferido un barniz de seriedad y prestigio al libro.

En cuanto al prologuista, las indicaciones de Amable guían a Lagrost en su acercamiento a Luís Aledo Meloni, figura relevante del ámbito intelectual chaqueño. Finalmente, el prólogo es escrito por un colega universitario de Amable; así, la universidad se constituye en un sello de garantía y legitimación. Nuevamente, se aprovecha el capital cultural de Amable, a través de sus vinculaciones académicas.

En cuanto a la presentación de la obra, en el epistolario apreciamos que por lo menos se estipularon una en Misiones y otra en Salta. La primera se concretó y la segunda se canceló por cuestiones económicas. Lagrost apela a la experiencia de Amable para planificar el ritual de presentación, sugiere un reparto de tareas y propone fechas que le convienen. El espacio elegido, la Feria del Libro de Oberá, es un acontecimiento que marca el calendario cultural de la ciudad. Se trata de un notable esfuerzo de un grupo de inquietos intelectuales del “interior” provincial en constante marcación de un territorio que se manifiesta diferente del “central” posadeño.

Amable es uno de sus principales impulsores. Por lo tanto, el público y los invitados especiales que suelen constituirse en garantías de calidad y refuerzo de las relaciones

simbólicas, responden a la convocatoria del obereño. De ahí la sensación que manifiesta Lagrost de ser ajena, de no pertenecer a ese ambiente. En esta pareja-despareja, se corporizan relaciones de poder.

En muchos sentidos, este proyecto persiste en la intencionalidad de construir un posible archivo genético de autores provinciales, restringido por los desafíos del objeto. Cada autor, por tanto, requiere un tratamiento particular, ligado a los documentos factibles. Hemos comprobado que es muy fructífero el trabajo con los paratextos, sobre todo la correspondencia, hasta ahora uno de los conjuntos que mayores frutos nos ha dado. En cierto modo, más que nada estamos indagando en un campo virgen, una historia que tiene que ser escrita. Porque es de imprescindible desarrollo, en paralelo con el eje genético, el despliegue de las articulaciones de la esfera cultural que albergan, estimulan y determinan los grados de proliferación de la materia creativa.

Hasta el momento, entonces hemos desplegado trabajos sobre los modos de circulación de manifestaciones literarias incipientes, las alianzas con las esferas de poder político, los conflictos entre grupúsculos y autores y las diversas estrategias para hacerse visibles.

Estos autores, estos escritos, instalan el derecho a significar desde la periferia geográfica, del privilegio y del poder. El corpus modula una semiosis convencionalizada en un conjunto de marcas que generan códigos vertebradores de la matriz orgánica del *adentro* y el *afuera*. El modelo político, el canon literario se organizan según dicha matriz, muchas veces con apelación al negativo como principio.

Hemos tratado de trenzar papeles, monumentos y calendarios para construir/diseñar/sostener una memoria, concebida en el fragor de las luchas y conflictos que estos intelectuales tuvieron que enfrentar a fin de inscribir a la periferia en un canon que solo los acepta en sus bordes, envueltos en las trampas del color local.

## **Bibliografía**

Ainsa, Fernando: (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Ediciones Trilce.

(2008) *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.

Almeida Salles, Cecilia: (1992). *Crítica genética: uma introdução, fundamento dos estudos genéticos dos manuscritos literários*. São Paulo, EDUC.

Bellemin-Noel. J. (1972). *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.

- Bourdieu, Pierre: (1983). *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Folios, pp. 11-35.
- Benjamin, Walter. (1989) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.  
(1991). “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, pp. 111-134.
- Bhabha Homi (2002) *El Lugar de la Cultura* Ed. Manantial: Buenos Aires.
- Bordini, Maria da Glória: (2003). *Acervos sulinos: A fonte documental e o conhecimento literario*. 129-139, en De Souza, Eneida Maria – Mello Miranda, Wander. *Arquivos literários*. São Paulo, Atelié Editorial, Traducción propia.
- Bustarret, Claire: (1996). “*Instrumentos de la escritura*”. Génesis 10, Paris, Jean Michel Place Traducción de Carolina Repetto.
- Colla, Fernando (2005). (ed) *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-Americaines.
- Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994, en un coloquio internacional titulado, *Memory: The question of Archives*. Société Internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse. Freud Museum y Coultaurd Institute of Art <http://xoomer.virgilio.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>
- Díaz, José Luis: *Quelle génétique pour les correspondances?* P. 11-31 Génesis 13, Paris, Jean Michel Place 99
- Dord-Crouslé, Stéphanie: “*Entre programme et processus: le dynamisme de l’écriture flaubertienne. Quelques points de méthode*”. Génesis nº 13, Paris, Jean Michel Place pp. 63 y ss.
- Foucault, Michel: (1975). *El autor como productor* Taurus Ed., Madrid Traducción de Jesús Aguirre.  
(1969): *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Genette, Gerard: (1988). *Figuras II*. Barcelona, Lumen.
- Greimas, A. J. (1989). “*El contrato de veridicción*” en *Del sentido II* Madrid, Gredos, Kaul Grünwald, Guillermo. 1995. *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.  
(1996). *La semiósfera I* Madrid, Cátedra.
- Máiz, Ramón: (2007). *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo.
- Nora, Pierre. (2008) *Les lieux de mémoire*. Montevideo. Ed Trilce. Traducción de Laura Masello.
- Nyssen, Henri. 1993. *Du texte au livre: les avatars du sens*. Paris, Éditions Nathan.
- Palermo, Zulma: 2003. “*La cultura como texto: tradición/innovación*”, en *Culture et discours de subversión, Rev Sociocritiques*. Univ. de Montpellier.
- Rama, Angel: 1987. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- Recondo, G. (1999) “*Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia*” R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía.
- Ricoeur, Paul: 1999. *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.
- Said, Edward. 1996 *Representaciones de intelectual*. Buenos Aires, Paidós, Tr. De Isidro Arias.
- Santander, Carmen: *Marcial Toledo, un proyecto literario intelectual de provincia*. Tesis de doctorado, UNC.

*Álbum de revistas literarias y culturales de misiones desde la década del sesenta.* UNaM., Programa de Semiótica, Secinv, FHyCS. CD.

Segala, Amos- Tavani, Giuseppe: *Methodologie et Pratique de l'edition critique des Textes Litteraires Contemporains* (Colección Archivos). Université de Paris X Nanterre. Centre de Recherches Latinoamericaines. Association Archives de la Literature Latino Americaine, del Caraïbes et Africaine du XX siècle. Amis de Miguel Angel Asturias. Janvier 1985. Cahier n° 8

Todorov, Tzvetan: 1991. *Los géneros del discurso.* Caracas, Monte Ávila, Traducción de Jorge Romero León.

VVAA: 1988. *Teoría de los géneros literarios.* Madrid, Arco,

VVAA (Noé Jitrik comp.) 1997. SyC n° 8, Buenos Aires.

## **Piglia y Saer: De cómo centrarse y descentrarse**

Héctor Osvaldo Mazal. Universidad Nacional de Misiones

Se ha hablado tanto de la dupla Piglia-Saer... Pero seguro mucho menos que de Borges y Arlt. Para agregar un poco más a la organizada confusión que la crítica suele ir configurando en estas cuestiones, con sus paralelismos y proliferaciones y putativos parentescos, podríamos arriesgar una proporción algebraica, y decir que Saer es a Borges como Piglia es a Arlt. Comparación que presenta ventajas y desventajas: por un lado nos organiza una especie de cuadrado semiótico, pone en cierta forma a Saer y a Borges, por ejemplo, del lado del estilo entendido con toda la profundidad del caso, y a Piglia y Arlt entre aquellos que juegan con los reflejos paranoicos del mundo. Hasta podría ser la base de dos genealogías, a la manera de esas oposiciones binarias que los argentinos, anacrónicos estructuralistas *avant la lettre*, tanto amamos: unitarios y federales, conservadores y radicales, peronistas y gorilas, kirchneristas y antikirchneristas, floridistas y boedistas, realistas y formalistas, objetivistas y neobarrocos... piglianos y saerianos.

La desventaja de este tipo de operaciones es que, si uno sigue sacando los corolarios de eso que podríamos denominar una hipótesis apenas divertida, terminamos separando lo que, en otra dimensión, está unido por ataduras invisibles. De esas ataduras invisibles entre las textualidades de Piglia y Saer quiero hablar hoy.

Porque entiendo que ambos armaron con minuciosidad dos inmensos dispositivos de escritura que aparecen como muy diferentes, pero que esencialmente son mellizos. Porque cada uno de ellos configuró un territorio muy potente, para anclarse en él y paradójicamente poder salir. Y ambos consiguieron que esas fugas fueran tan importantes como las pertenencias al territorio. Ya escribí una tesis de maestría que bordeó esa cuestión entre otras, ahora me centro en ella para sintetizarla.

Cuando hablo de territorios y de líneas de fuga, por supuesto que estoy parado sobre los hombros de Deleuze. Y también cuando menciono los dispositivos de escritura. Piglia y Saer armaron sus dispositivos narrativos en referencia a una visión compartida sobre el lugar contemporáneo de la novela: el agotamiento irreversible de las poéticas realistas, la decadencia de la tradición balzaciana y de sus múltiples líneas hereditarias.

Veamos primero el territorio que Saer construyó, para entrever después las especificidades de las líneas con las que se fugaba de él. Saer, desde su primer libro de cuentos, *En la zona*, configuró una Zona y una Tribu o “sociedad ficcional”, como con fortuna la denominó Beatriz Sarlo (2007: 295). Creó un mundo mítico, a la manera de una cronotopía fundamental. Ya Pichón Garay, uno de sus *alter ego* escritores, en la narración “Discusión sobre el término zona” (uno de los “Argumentos” incluidos en el libro *La Mayor*), significativamente a punto de irse a París, como Saer casi a la misma edad, y a manera de declaración en el medio de una discusión literaria, afirmaba que un hombre debe serle “...siempre fiel a una región, a una zona”. Pero en todos los casos, aclaraba Saer, “...el territorio en el que un narrador instala sus ficciones, solo tiene un parentesco lejano con el espacio o geografía habitados por los seres de carne y hueso que chapaleamos en lo empírico” (2005: 240) Esa Zona era una espacio-temporalidad mítica, que brindaba los estratos en los que a la vez podrían desplegarse y dispararse, atravesando toda la textualidad, las infinitas líneas de la “especulación antropológica”, entendida por Saer como una compleja experiencia de escritura. La Zona (la ciudad de Santa Fe y la región aledaña) y la Tribu (formada fundamentalmente por un grupo de intelectuales santafesinos y representada usualmente en escenas de tipo dialógico: encuentros y charlas entre amigos, asados, caminatas compartidas) eran contadas por esa tercera persona que es pura ficción literaria. No como sinónimo de objetividad, sino como visión intermedia entre las del individuo aislado y la de Dios, decía Saer: “Sería un punto de vista miope o ciego, en el que nadie, ni el protagonista, ni siquiera el narrador, es consciente de los acontecimientos”, por lo que el sentido para narrador y protagonista, es “una especie de ilusión”. Pero gracias a esa tercera persona, “...el acontecimiento se vuelve mito, situación ejemplar, y todo transcurre como si fuera la primera vez, en el chapaleo de lo empírico donde domina la incertidumbre universal” (Cfr. 1999: 189-191).

De la misma manera que el proceso de la mirada del narrador en una primera instancia “ejemplarizaba” los acontecimientos y así los volvía míticos, la generación de lugares, situaciones y personajes arquetípicos implicaba un trabajo con lo mítico en cuanto esencial y ejemplar. Y a la vez rebalsaba el estereotipo mediante la desmesura, en una superación del realismo entendido como adherido a cualquier “justeza promedial” de lo típico y a su representatividad social. Una superación que ya el mismo Lukacs (Cfr. 34-35) celebraba contradictoriamente en sus análisis de la construcción de la “verdad

objetiva” en las para él paradigmáticas novelas de Balzac, precisamente desde la desmesura de los personajes enfrentados.

Todo esto constituye en las narraciones de Saer solamente un primer nivel al que llamamos mítico, al que la experiencia de la narración agrega otro, que siempre problematiza al primero, e instaura la distancia, el desplazamiento entre mito y narración. Que disemina los estratos de significación de ese primer nivel mítico –la tribu, la zona- según las líneas de intensidad generadas por la actualidad de la experiencia narrativa. En palabras de Saer:

..el mito, con la supuesta claridad de sus figuras, es imprudentemente afirmativo, en tanto que el texto, en su enmarañada minucia, suscita, al mismo tiempo que la imprescindible exaltación, dudas e interrogaciones; a diferencia del libro, el mito, que creemos conocer de una vez y para siempre, nos dispensa de la reflexión y de la relectura. El mito es simplista y edificante; la novela compleja, y al mismo tiempo compasiva y cruel (2006: 82)

Y ese paso del mito al texto, a la narración, implica precisamente desmitificar el mito, romper la ilusión. Un proceso inverso a aquel que Lukacs describía como la esencia del verdadero realismo: analizar la realidad profunda, conocer sus determinaciones, y después recubrirlas artísticamente, armar la necesaria ilusión artística conectando esas determinaciones profundas con la superficie de la vida mediante una fábula. Saer, por el contrario, arma primero la ilusión en una dimensión mítica, con su Zona y su Tribu, y después se escapa de ella, la torsiona y la destruye con un trabajo narrativo centrado en la experiencia: en primer lugar la experiencia de la escritura, y sumergidas en ella, las de la percepción y el recuerdo. Allí, en el acto de escritura, como decía Saer se “empastan” lo empírico y lo imaginario. También se difuminan las fronteras entre el que mira y lo mirado, entre el sujeto y el objeto, en una experiencia de la narración abierta a lo incierto, al shock de lo real, que disuelve la afirmatividad del mito y lo vuelve relato. En suma, la construcción de un universo-escenario que brindaba estratos de significación, en un territorio en cierta forma “familiar” y “seguro” (con todas las salvedades acerca de lo que de extraño tiene siempre lo familiar en la experiencia de Saer), era desbaratada línea a línea por la escritura, con su entrecruzamiento de una multiplicidad de líneas trazadas por la percepción y el recuerdo, y que epifánicamente se encontraban, fugaz e irrepitiblemente, con lo “material”, más allá incluso de “lo real”, como afirmaba Saer en sus momentos más experimentales. Momentos que derivaron en

búsquedas frenéticas en la dimensión del presente de la escritura y de sus relaciones con el presente de la percepción, y por lo tanto en lo que suele llamarse una virtual disolución del relato.

Allí, en ese presente de la escritura, y más allá de los estratos significativos de la anécdota, la intriga, los personajes o el género, estaban las intensidades: de allí surgían los nuevos lenguajes en la literatura, decía Saer; no para contar lo que ya pasó, “sino que es la fuerza centrífuga de lo que está pasando –la experiencia poética- lo que rompe la camisa de fuerza del lenguaje tradicional y reagrupa otra vez los fragmentos a su manera.” (2004:207).

¿Y Piglia? ¿Cuál es su territorio, y cuáles sus fugas de ese territorio? En principio, y en términos geográfico-sociales, por decirlo de alguna manera, su territorio es más ancho y ajeno que el de Saer: una especie de realidad profunda del capitalismo a lo Lukacs, filtrada por el tamiz de Angenot. Lo que quiere decir que la materia o asunto central de la ficción pigliana es la realidad corrupta y paranoica de la sociedad capitalista-burguesa, lo que él llama su “núcleo paranoico”, el de un poder basado esencialmente en el crimen, la falsificación y el complot. Aunque la forma que adquiere esa realidad es más bien discursiva, es el Discurso Social de Angenot, en singular y con mayúsculas, y el dispositivo pigliano construye un modelo de novelista –de narrador en general- que opera como recolector de contradiscursos que se oponen a ese discurso hegemónico del poder, del Estado. O, más en general, ese narrador escucha y traduce todo tipo de relatos sociales, de voces marginales. Pero aclaremos: la clase de refracción artística que Piglia pone en escena al mostrar su textualidad explícitamente como un prisma que refracta lo social, es precisamente eso: una puesta en escena, el armado de un territorio, que está destinado a deshilacharse en un segundo momento. Porque esa puesta en escena, que se inscribe en lo que Deleuze y Guattari denominan la dimensión representativa del libro y sus estratos -que tratan con la significación y lo ideológico-, está permanentemente desterritorializada en una multiplicidad de líneas de fuga generadas por dos mecanismos fundamentales: el juego policial y la reescritura de otros textos, esenciales en este dispositivo como configuradores de la narración. Porque ambas dimensiones proponen un recorrido inmanente e infinito de lectura que integra toda la red textual pigliana y que no discrimina géneros, abarca tanto la ficción como la crítica. Y generan un trato permanente con el secreto: complejos complots a develar, atribuciones erróneas,

paráfrasis de otros textos o directamente plagios que convierten siempre a todo texto o frase original en una “historia escondida” que pugna por aparecer por debajo de la superficie que es siempre una falsificación... hasta supuestos homenajes que en realidad usan la figura invocada para hacer ficción y traficar teoría. El efecto resultante es una lectura paranoica, sospechosa, que convierte al lector en un investigador. Y éste debe estar atento no sólo a las pistas internas de cada texto, a su trama inmanente, sino a esas múltiples líneas de fuga que instauran recorridos en el rizoma completo de la obra pigliana, y en todas las exterioridades capaces de conectarse con ella. El lector-investigador debe ir relevando una densa carga de ideologemas piglianos, esas formas breves narrativas y críticas que se repiten y desplazan y cruzan de un texto a otro, de un ensayo a una novela, de una novela a la otra. Y esa lectura debe garantizar la circulación de las formas breves para (re)construir, de entre los heterogéneos materiales del archivo que es cada novela pigliana, la verdad social, que adopta la forma de un enigma cifrado en una multiplicidad de voces y de relatos. El dispositivo pigliano constituye así en toda su textualidad un inmenso rizoma tramado con los lazos de la ficción, la crítica y la autobiografía, en un principio a las líneas de los contradiscursos sociales y literarios que constituyen su territorio, y luego a la infinitud superpuesta de traducciones y falsificaciones que hacen estallar esa refracción de voces sociales en múltiples direcciones.

En síntesis: en Piglia la práctica de una estética del plagio y la apropiación, en el marco de la construcción tanto de sus textos críticos como de los ficcionales a partir de las figuras del complot y del secreto, configuradoras del género policial, disuelve el asunto de sus textos, la supuesta refracción de lo real social, en infinitas direcciones que se entremezclan en un palimpsesto de citas, ciertas o apócrifas, textuales o desplazadas, relativizando así cualquier posible afirmación que pudiera surgir de esas construcciones novelescas en relación con lo social-histórico. En Saer ese rol subversivo lo cumplía la experiencia de escritura, de su presente, como soporte de las experiencias de la percepción y de la memoria. Era esa experiencia la que centrifugaba los materiales del territorio constituido por su Zona y su Tribu, y abolía cualquier seguridad en la referencia o la significación. Así dejaba a la narración y a sus lectores bajo el dominio de ese dios de la experiencia que es el azar, los lanzaba a una intemperie expuesta a los vientos de la contingencia, del presente del acontecer.

**Bibliografía:**

- Lukács, Georgy (1966) “Arte y verdad objetiva”. En *Problemas del realismo*. México: FCE. (11-54)
- Saer, Juan José (1999) “Apuntes”. En *La narración- objeto*. Buenos Aires: Seix Barral (167-198)
- (2004) “La literatura y los nuevos lenguajes”. En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. (187-211)
- (2005) *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2006) “Nuevas deudas con el Quijote”. En *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral. (79-82)
- Sarlo, Beatriz (2007) “La condición mortal”. En *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI. (289-295)

**IV Jornadas Nacionales de Minificción: *Horizontes de la brevedad en el mundo iberoamericano. Homenaje a David Lagmanovich (1927-2010)***

Falsificaciones, de Marco Denevi: *la traducción y el apócrifo, aportes al género microrrelato*

**Falsificaciones [‘Forgeries’] by Marco Denevi: *Translarion and the Apocryphal. Contributions to the Genre of the Short-short Story***

Mercedes García Saraví y Gabriela Roman  
Universidad Nacional de Misiones

**Resumen en español:** Nuestro trabajo se propone indagar la colección de textos de *Falsificaciones*, de Marco Denevi, que dispara una serie de reflexiones en torno a la noción de microrrelato, el uso de la “traducción” como instrumento del discurso apócrifo y el juego de inversión de argumentos de la literatura clásica universal al interior del tramado. Estos aspectos, con formato paródico y el humor como soporte y mecanismo de escritura, respectivamente, consideramos representarían un aporte al género.

**Palabras clave:** Microrelato- traducción – apócrifo- parodia- humor.

**Resumen en inglés:** This paper examines the collection of micro-stories comprised in *Falsificaciones* by Marco Denevi. These short tales present a number of recurrent characteristics that revolve around issues such as the very notion of the short short story, the exploitation of ‘translation’ as a resource for apocryphal discourse and the inversion of classical literature that Denevi domesticates<sup>14</sup> into his own stories. We argue that these features, which are underpinned by the use of parody and humour, represent a contribution to the genre.

Keywords: short-short story (micro-story), Marco Denevi, the apocryphal, parody.

**El falso sistema**

---

<sup>14</sup> Venuti, Lawrence, *The Translator’s Invisibility. A history of translation* (London: Routledge, 1995).

Con la declaración explícita en el título de esta supuesta antología de múltiples ángulos, Denevi (1922 - 1998) se reconoce como un simulador de papeles, en el único terreno en el cual esa impostura no se considera un delito, el de la ficción. El diccionario de la RAE, indica que los sentidos de falso, falsificar, falsificación remiten a alteración o adulteración, a la falta de verdad o autenticidad. Sobre todo se hace hincapié en la falsificación de papeles, simulación de la verdad, con efectos relevantes, hechas en documentos públicos o privados, en monedas, en timbres o en marcas.

Puede afirmarse que en *Falsificaciones*, Denevi provoca una alteración en el campo de la literatura, ya que funda un sistema literario sostenido por autores imaginados, con variadas producciones. Incluye anexos, indicios, precuelas de textos consagrados, revisiones inversoras. “Recopila” fragmentos de hipotéticos manuscritos medievales e incurre en la osadía de agregar noches a las 1001. De este modo, traza una historia literaria. Salpican el pseudo-sistema actividades de tipo cultural como la publicación de revistas, la realización de festivales de Teatro (Festival de Stendal, de 1965). A propósito, *Ucronia*, la revista en ciernes fue toda una arquitectura en el aire, ya que nunca se publicó. Su título, además, da la pista de ese no-tiempo futuro

Usa toda clase de estrategias para que la literatura se exhiba en su trama de posibilidades al ampliar los límites de la ficción ficcional. No sólo inventa autores, sino que hace participar a hipotéticos lectores, confundidos en una maraña de literatos reales y críticos existentes<sup>15</sup>. Al citarse a sí mismo como heredero de esa tradición, provoca un nuevo rizo en el ya enredado ovillo de las referencias.

Resulta interesante verificar que, en el afán de rastrear las existencias de los autores citados Google remite a Denevi, Marco, *Falsificaciones*. Este efecto circular, de la serpiente que se muerde la cola, no ha sido previsto por el autor, es un añadido a los juegos de ficción y espejos cóncavos y convexos que ha provisto la tecnología. El autor declara su “falsificación” y se convierte en un hacedor de ficciones en dos niveles, inventar autores ficticios, y a la vez componer los textos que presuntamente éstos escriben.

---

<sup>15</sup> Un lector, que replica y reconviene a Carlos B. Quiroga, autor existente, y al crítico real de la literatura argentina Roberto Giusti. También hay autores que repiten en otro tiempo los clásicos: con clara reverberación del Pierre Menard borgiano.

Es posible encontrar un repertorio de diversos usos de nombres de autor que, como tales, ponen al servicio del libro identidades con funciones contractuales, “garantías” de calidad. De tal modo, despliega apropiaciones de anónimos verosímiles, de la alta Edad Media. Uno de ellos, del siglo XII, remite a una colección de poesía goliárdica conocida por Cancionero de Maguncia, que a la vez propone confrontar con un libro real de Friedrich Gontard. El otro anónimo, del siglo XI, lo adjudica a una antología china, *La China Galante*, recopilado y traducido por Paul Delfos (nótese la implicancia del apellido).

Párrafo aparte merece el NN que produce textos para la revista *Ucronía*. Esa abreviatura no es inocente en este país. Por más que la edición de 1966 sitúa al texto en época previa a la desaparición forzada de personas, no deja de producir escozor la sigla.

El pseudónimo, por otro lado, lleva en el prefijo la indicación de fingimiento, aunque se supone que el lector lo recibe como verdadero, salvo en esta pseudo miscelánea, en la que la acumulación de nombres imaginarios provoca el estallido del recurso. El seudónimo es una actividad poética, tal como una obra. También es factible atribuirle el leve uso de heterónimos, ya que en las series está dotando a individuos inventados de una identidad ficticia por vía temática, estilística, composicional.

No es menor el efecto de 'pseudo traducción', que implica la publicación de una obra con la intención de ganar audiencia y explotar la expectativa para beneficiar su cosecha literaria, o también, y sobre todo, teniendo en cuenta ciertos escenarios socio-políticos, atribuirle la autoría a un extranjero puede ser más bien una cuestión precautoria, casi de supervivencia<sup>16</sup>. En este caso, el texto que se viste de otro<sup>17</sup> sirve para desvelar los múltiples senderos que la escritura brinda. Al mismo tiempo, cuestiona dogmas en relación a lo absoluto, a las diferencias entre original y copia, a la valía de la verdad.

El gusto por la máscara y el espejo, el exhibicionismo indirecto, el histrionismo controlado, todo se une en este Denevi al placer de la invención de lo ficticio, de la metamorfosis verbal, del fetichismo onomástico.

A la manera de *parodia homenaje* -en términos de Domínguez-, reconocemos en el prólogo una primera entrada a un sistema literario que se encuentra trasgredido,

---

<sup>17</sup> Miranda, María Carolina. Un argentino entre gánsters: Europa y las Américas en la obra detectivesca de Roberto Arlt *Cruce de vías: una mirada oceánica a la cultura hispánica* (Rogelio Guedea (ed). Mexico: Aldus), pp 65-95.

inclusive transformado. La ficción se recubre de una tela confusa que el prologuista comienza a tejer, ya que es un traductor que crea un país imaginario, que juega con la información y descoloca al lector. La parodia aparece acá como esa imitación cómica de un género que linda entre lo ambiguo y lo metaficcional. Este rasgo atraviesa la obra y le otorga un toque original.

### **Denevi proteico**

El discurso adulterado de Denevi rompe los límites temporales, espaciales y genéricos; con ello, el texto se conforma de elementos que conllevan a la escritura proteica tan característica del microrrelato. Los tejidos adquieren formas genéricas diferentes - literarias y no literarias- y suelen establecer relaciones intertextuales.

Varios especialistas plantean diversas denominaciones a la hora de hablar de estos relatos como “cuentos cortos”, “cuentos muy cortos”, “ultracortos”, “minicuentos” etc. nosotros coincidimos con Silles en hablar de Microrrelato ya que éste puede ser entendido como un género que recubre una franja más amplia de textos porque aborda dos conceptos fundamentales: el de la brevedad y el de relato. Si bien, la condensación ficcional es un elemento central en el género, esta aproximación nos permite pensar en la participación de tipologías convencionalmente no literarias.

En *Falsificaciones* encontramos relatos que, si bien lindan distintos parámetros de extensión, se ubican en el juego metatextual del discurso ficcional y del histórico con un sello meramente narrativo, lo que nos permite reconocer el empleo de varios géneros, la convivencia de diversos tipos discursivos dentro de un texto a partir de una relación de participación sin pertenencia.

El microrrelato del autor no responde a una norma determinada, transgrede la ley de los géneros estables y canónicos para dar lugar a un texto heterogéneo cuyas matices muestran límites difusos<sup>18</sup>. Aquí, se da aquello que los teóricos llaman “naturaleza híbrida<sup>19</sup>” o “escritura extraliteraria<sup>20</sup>” ya que los relatos son trasgenéricos por naturaleza. En el último párrafo del texto *Mas vale hacer el bien que evitar el pecado*, leemos:

---

<sup>18</sup> Esta reflexión es tomada de Derrida, *La Ley del género* y de *El minicuento, ese (des) generado* de Violeta Rojo.

<sup>19</sup> Ottmar Ette cita a Lauro Zavala y adopta este término.

<sup>20</sup> Ver. Lagmanovich

-Con tu lengua de víbora- le replicó Yen Wanzi- sembraste la discordia en tu familia. Por tu culpa se divorcian matrimonios, se anularon compromisos, fenecieron amistades, gente que se amaba se detestó. A causa de tus chismes muchos hombres se vieron se vieron obligados a rasurarse la cabeza y hacerse bonzos. Más te hubiera valido ser como esta cortesana, que jamás ocasionó mal a nadie. (61)

En este supuesto anónimo del siglo XI observamos el diálogo entre el juez de los muertos (Yen Wanzi) y una “mujer que se creía virtuosa”, el reproche del ministro a la dama dispara una historia que el lector debe conocer o imaginar para completar el sentido del relato, dado que no dice qué dijo esta mujer para que se divorcieran matrimonios, se anularan compromisos, terminaran amistades, gente que se amaba se empiece a detestar, etc. El relato se presenta como una construcción semántica resignificada por la experiencia de los receptores, lo que nos permite pensar que aquel debe contar con una competencia textual y literaria general a la hora de abordar cada obra individual. Como sabemos, la función del lector en el microrrelato es fundamental ya que su colaboración imaginativa otorga al autor la posibilidad de elidir las referencias temporales, espaciales, las descripciones físicas y los pensamientos de los personajes. En cuanto a estos últimos, muchas veces aparecen en el discurso a la manera de estereotipo dado que el escritor prescinde de espacio para su construcción textual. Los autores de microrrelatos -dice David Roas- tienden a *presentar personajes anónimos, desprovistos de individualidad como una manera de intensificar la visión moderna y posmoderna del ser humano alienado, fragmentado.* (Roas. 2010: 17)

Volviendo al microrrelato trabajado, vemos que el remate consigue el efecto de desdoblamiento genérico -en cuanto a la “fábula con moraleja”- ya que la enseñanza (*Mas vale hacer el bien que evitar el pecado*) se ve ironizada en la idea de la prostituta que nunca hizo mal a nadie. El título aparece como una estrategia que refuerza la transgresión didáctico-moralizante del final del relato. A este respecto, Rojo dice que en este tipo de textos se da la parodia de géneros, en ellos, su sentido es desviado a través *un proceso de transformación que convierte la seriedad en humor, y el sentido moral en un pragmatismo a veces cínico e irreverente* (Ver Rojo. 2010: 251).

La reescritura de situaciones y formatos clásicos inciden en los microrrelatos denevinianos de modo paródico. Desde el punto de vista formal, vemos que el autor transforma tipos textuales reconocidos por los lectores mediante un juego con la fábula, la parábola, etc, como lo podemos observar en el ejemplo anterior; pero además reproduce mitos canónicos, fragmentos de otros textos donde el contenido se ve trastocado por la pluma del narrador. De esta manera, Denevi hace usos de la serie literarias como “Papeles de Ucronia”, “Apostillas a los clásicos”, “Les amours”, relatos de Leopoldo Garnerius, “Festival de Stendal”, entre otros, en las que se pueden visualizar cuadros genéricos, es decir, estructuras intertextuales de forma narrativa o de maneras de relatar ( Ver. Rojo. 2010: 249).

Con la parodia podemos encontrarnos con lo intertextual o metaficcional, con lo cómico y con la incorporación de la propia estructura del texto parodiado (Ver Domínguez, 2010). De esta manera, el autor genera series que rompen el canon e instauran una nueva lectura. En *Papeles de Ucronia*, *Apostillas a los clásicos* y *Les Amours* encontramos una reescritura de las narraciones clásicas y así leemos la otra cara de la vuelta de Odiseo, del romance entre Lanzarote y Ginebra, de la imagen de Antígona, etc.

A través de la parodia, el microrrelato de Denevi manifiesta una distancia crítica que cuestiona aquellas grandes narraciones de la literatura universal: en *La literatura* (correspondiente a *Apostillas...*) Demódoco relata las hazañas de los griegos de Troya tal como las podemos leer en la *Íliada*, en la *Odisea*. Pero en el recinto se encuentra Ulises quien desconoce estas historias:

Y Ulises piensa: ¿Qué es lo que ha contado Demódoco? ¿A qué Troya se ha referido, a qué griegos? No he conocido a nadie. Aquellos sudores, aquellas lágrimas, aquellos olores, aquellas voces, aquel fuego, aquel dolor, aquel miedo ¿dónde están? Ha balbuceado una estúpida parodia. Ahora sabrán estos jóvenes lo que fue Troya. (110)

El remate de este texto nos muestra una transgresión narrativa determinada por la anulación del discurso de este héroe por parte del auditorio, la hipertextualidad cobra resignificación mediante un pacto de lectura y reconocimiento que el autor genera con su lector.

Otra de las series que nos interesa mencionar corresponde a *Aphorismata* del apócrifo Leopoldo Garnerius, quien nos presenta un conjunto de textos muy breves que rondan entre el chiste, el juego de palabras, el sinsentido y porque no el absurdo. La condensación aparece como punto nodal en estos micro-mundos, las pocas palabras que componen cada tejido deja extendida la ficción a múltiples significaciones posibles.

### **A modo de conclusión.**

Reconocemos en Denevi una cadena de falsificaciones y adulteraciones que nos otorgan la posibilidad de crear mundos de ficción determinados por: la falsedad de la traducción, la transgresión genérica, y si se quiere la revisión literaria.

Con el microrrelato, el autor ejercita una escritura proteica que se filtra en los niveles formales y temáticos. Si dialogamos con los teóricos del género podemos observar que resulta complejo establecer una medida específica para género, esto nos permite pensar el microrrelato en Denevi, ya que hay número significativo de textos en *Falsificaciones* que rondan entre una y dos carillas de extensión, también están aquellos más breves aún como lo vimos anteriormente. Desde el punto del contenido, vemos que la intertextualidad -aspecto propio del género según varios autores- acompaña a la condensación literaria.

Es así que con sus Falsificaciones, Denevi nos sumerge en una simbiosis turbulenta, metaficcional y paródicamente plausible.

### **Bibliografía**

**Baker, Mona- Marlmkjaer, Kirsten:** (2001) "Pseudotranslation", en *Routledge Encyclopedia of translation studies*. London, Routledge. Pp. 183-185.

**Denevi, M (1969):** *Falsificaciones*. Buenos Aires: Caltayud-DEA

**Derrida, J.** "La ley del género", ("La loi du genre", en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982. Tr. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario C, UBA.

**Domínguez, Marta Susana:** (2010) *Las parodias satíricas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

**Lagmanovich, D** (2009), "El microrrelato hispanoamericano. Algunas reiteraciones" en AAVV: *Dossier Nanofilología: todo el universo en una sola frase*. *Revista Ibero Americana*. Nº 36. Madrid: Vervuert.

**Miranda, María Carolina.** Un argentino entre gánsters: Europa y las Américas en la obra detectivesca de Roberto Arlt *Cruce de vías: una mirada oceánica a la cultura hispánica* (Rogelio Guedea (ed). Mexico: Aldus), pp 65-95.

**Ottmar, E (2009):** “Perspectiva de la nanofilología” en AAVV. *Dossier Nanofilología: todo el universo en una sola frase. Revista Ibero Americana.* Nº 36. Madrid: Vervuert.

**Roas D (2010):** “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato” en *Poéticas del Microrrelato.* Madrid: Arco Libros.

**Rojo V (2010):** “El minicuento, ese (des) generado” en *Poéticas del Microrrelato.* Madrid: Arco Libros.

**Romano Sued, Susana:** (2005) *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción.* Córdoba, Ferreyra Editor.

**Silles, G (2007):** *El microrrelato hispanoamericano. Formación de un género en el siglo XX.* Bs. As: Corregidor.

Coloquio internacional “La mémoire e ses représentations estétiques en Amérique Latine » del 11 al 13 de febrero 2010. Rennes, Francia.

## **El canon de la periferia: el archivo literario de Misiones**

Por Mercedes García Saraví y Karina Beatriz Lemes

### Resumen

Intentaremos mostrar cómo venimos trabajando con la reconstrucción de la memoria literaria de la provincia de Misiones a partir de la recopilación de los manuscritos de sus autores más representativos. Hemos utilizado para nuestra lectura, en cruce con la crítica genética, las relaciones que Fernando Ainsa establece entre canon y periferia, espacios de la memoria y construcción de la utopía. Ainsa concibe la escritura como proceso genético que en su origen es personal, visceral y solitario, una búsqueda constante de identidad que se enriquece en contacto con el mundo, con la apertura de fronteras. Estas vinculaciones nos han permitido interpretar las prácticas sociales que fundaron actividades estéticas en la distancia de los centros de poder argentinos.

This paper shows some findings of our ongoing research project dealing with the recuperation of literary memory in the province of Misiones by analysing a compilation of the literary manuscripts by the most representative authors of this [northern](#) region. Here, we follow Fernando Aisina's notions of canon and periphery, of memory spaces and construction of utopias. Aisina sees the act of writing as a genetic process for it originates within a personal, visceral, and solitary realm. For Aisina, writing is also a permanent search for identity which becomes richer when in contact with the world, when frontiers open up. These concepts allow us to interpret the social practices, happening far away from [the centralized Argentine power](#), which gave birth to these aesthetic projects.

Key words: memory, periphery, canon, utopia, manuscript.

Misiones es una provincia de frontera; limita, en un 90% entre Brasil y Paraguay. Ha sido sesgada por un largo trayecto político como *territorio nacional* ya que se constituyó en provincia en 1953. Esta ubicación geográfica, política, económica,

cultural, lingüística, ha producido largos y fructíferos debates que aprovechamos con un sentido pragmático. Las condiciones de multiculturalidad modelizan su habla, filtrada por la convergencia de un idioma ancestral como el guaraní, las lenguas de la colonización – español y portugués – e, incorporadas en distintos momentos, lenguas europeas no latinas como el ucraniano, el alemán, el polaco, etc. El utópico proyecto jesuítico sembró en su paisaje una inscripción histórica y política inexcusable. En la misma ciudad de San Ignacio, a escasos minutos de las ruinas se asienta la casa de Quiroga, puntal de la referencia literaria provincial. Además, a pocos kilómetros de la triple frontera marcada por las cataratas del Iguazú, se yergue la mismísima ciudad de Eldorado, cuyo nombre evoca los sueños de la conquista. La huella de éstas y otras circunstancias se ubica en la base de la constitución de la identidad cultural misionera. Si imaginamos la literatura provincial como un cruce de voces y de discursos, potenciado por un anclaje heteroglósico, no podemos considerarla como un espacio homogéneo, ya que es factible describir variados puntos de diversificación. La provincia corporiza pues, una semiósfera de pasajes, traducciones y palabras que fluyen y confluyen.

La cultura es un núcleo de memoria colectiva, un artefacto de conservación, reelaboración y transmisión de textos. La memoria brinda un espacio de mediación, de re-conciliación del pasado con el presente, pero partiendo de éste, de las necesidades y prioridades de ahora. Cada sociedad se idea en tanto cuerpo plural, a partir de una noción de su pasado, asociado al presente y con proyecciones futuras. Se configura desde sus diferencias con otras, y orienta, regula y legitima las prácticas según esa doxa peculiar. Los autores construyen y son construidos mientras que invención y transformación transculturadoras operan con tanta fuerza como la tradición.

Las élites intelectuales de todos los tiempos han dotado de sentido a precondiciones heredadas: mitos, historia, lengua, cultura. De algún modo, este corpus contribuye a elaborar ciertas características del *nosotros* y se entreteje con aquellas que operan en la dimensión de lo nacional y lo universal. Establece, a la vez, una imagen del *otro*, el espejo invertido.

El perfil de *lo misionero* se remonta a las formas discursivas incipientes en el siglo XVIII, las crónicas de viajeros. En el siglo XX, el relato, el periódico, y el cine erigieron y difundieron las imágenes y la evocación de Misiones. El discurso hegemónico provincial se consolida, a partir de Quiroga, como un repertorio selvático

atravesado por el caudaloso río Paraná. La tierra colorada despierta el viejo designio moderno de influir sobre la naturaleza y dominarla, a la vez que representa un paisaje exótico y exuberante. Los componentes del gótico y el fantasy estallan en las potencialidades de nuevas representaciones del tópico agreste, en donde se funde lo tradicional costumbrista con una impronta de vanguardia. El cine de los años '50 refuerza ciertos estereotipos de lo fronterizo- misionero vía las películas de Armando Bó<sup>21</sup>, y la versión fílmica de la novela *Río Oscuro* de Alfredo Varela que hizo Hugo del Carril, en 1952 bajo el título de *Las aguas bajan turbias*.

En el campo literario, el grupo *Triángulo* da inicio en 1936 a una voluntad autoral por inscribir la lírica provincial en un proyecto estético inaugural en diálogo y conflicto con Quiroga. Se trata de un libro publicado por Juan Enrique Acuña (Posadas, 1915-Buenos Aires, 1988), Manuel Antonio Ramírez (Buenos Aires, 1911 - Posadas, 1946) y César Felip Arbó (1913-2002?).

El trabajo con los manuscritos que encaramos en la Universidad parte de la creencia de la posibilidad de establecer un *Archivo* como eje conservador y capitalizador de la memoria (Cfr. Derrida, 1994), al registrar un pasado que sustente el porvenir. Los manuscritos traen de vuelta el aura, que Benjamin (1989) vio atrofiándose en la era de la reproductibilidad técnica, aunque su recopilación implica diversas constricciones. Las concepciones de *corrección*, y de *inspiración*, predominaron y predominan en los imaginarios de los neófitos y de algunos iniciados, por lo que ha imperado cierto pudor a la hora de facilitarnos borradores que evidenciaran un proceso escritural arduo, y muchas veces, frustrado. Esta dificultad ha sido constante, combinada con el factor temporal y la diseminación familiar que ha esparcido y extraviado los documentos.

La tarea también ha permitido identificar una red que patentiza los lazos y representaciones en el medio intelectual en que cada autor está inserto. El manuscrito, como producto histórico, relaciona la situación del escritor, su concepción del mundo, las tensiones con los distintos campos, y el grado de adhesión a las convenciones de su tiempo y de la comunidad a la cual pertenece.

---

<sup>21</sup> Sólo por citar algunas, *Fiebre* (1972), *La burrerita de Ypacarai* (1962), *El trueno entre las hojas* (1958), con la notoria Isabel Sarli como protagonista. No caben dudas de que los jóvenes varones argentinos concibieron una idea particular de esta frontera.

Para esta ponencia, discurrimos a partir de un corpus integrado por: bocetos y borradores de una *nouvelle*<sup>22</sup> de Juan Enrique Acuña, provisoriamente titulada por nosotros *Jerónimo y Concepción*, la correspondencia sostenida entre Manuel Antonio Ramírez y Lucas Braulio Areco<sup>23</sup> entre los años 1936 y 1942 y las versiones mecanografiadas de cuentos, artículos periodísticos y cartas de Hugo Wenceslao Amable (Santa Fe, 1925 - Oberá, 2000).

Acuña, en los esbozos narrativos que denominamos *Jerónimo y Concepción* exhibe sus esfuerzos por constituir un espacio cultural a partir de su condición de autor en la periferia. Los bocetos muestran un predominio realista -con aportes del idioma guaraní, y descripción de paisajes posadeños y encarnacenos a orillas del río Paraná- que responden a la estética de la representación de su contexto. El relato de Acuña no se focaliza únicamente en el imaginario simbólico consensuado en el margen argentino de la ciudad de Posadas como última línea divisoria de una nación; va más allá, cruza fronteras y en el contacto con la ciudad de Encarnación, Paraguay, plasma la fluidez de los límites a través de las contribuciones lingüísticas, simbólicas y literarias que se generan en una nueva zona donde cohabitan ambos sistemas culturales. El paisaje fluvial de Acuña se aparta del selvático que consolidó Quiroga, al deslizarse aguas abajo, a la zona marginal de la ciudad de Posadas.

Era un atardecer tranquilo y melancólico. El otoño doraba dulcemente el aire, poblándolo de un presentimiento de naranjas, y se abandonaba con pereza de aroma frutal sobre el mundo, como una mano satisfecha de caricias.<sup>24</sup>

Acuña se define por el sentido de pertenencia a un área fronteriza que lo conduce hacia otras tradiciones y semiósferas. La descripción del ambiente produce un discurso con

---

<sup>22</sup> Según testimonio de la hija, el relato formaba parte de una colección de cuentos inédita titulada *Pioneers Oh Pioneers*.

<sup>23</sup> Areco, Lucas Braulio: 1915-1994. Nació en Santo Tomé, Corrientes. Pintor, poeta, músico, escultor. Considerado un continuador de la línea lírica renovadora iniciada por el grupo *Triángulo*, publicó *Verbo* (Poemas) (1935) *País de Silencio* (Poesía) (1981), *En la huella del tiempo* (1983) una nutrida *Antología*, *Nomenclatura* (Calles de Posadas y su raíz histórica). Realizó numerosas investigaciones históricas y de tradiciones musicales. Es autor de la canción *Misionerita*, himno provincial. Tuvo intensa actividad en la gestión cultural y como representante provincial en diversos ámbitos. Fue el impulsor del Festival de la Música del Litoral, ámbito de rescate de las manifestaciones de raíz folklórica. Recibió numerosos premios y distinciones.

<sup>24</sup> Manuscrito *Jerónimo y Concepción*. Se debe aclarar que en el mismo relato, el escritor no se detiene en las traducciones de las palabras en guaraní que emplea como parte del universo ficcional que construye.

*valor colectivo*, porque refuerza el sentido de comunidad. La caracterización de los tipos humanos configura un *realismo* propio alejado de los parámetros conocidos porque lo reelabora y no se deleita en la descripción remanida.

El concepto de frontera se torna dinámico porque se define no ya como límite protector de diferencias sino como espacio de encuentro y transgresión. En ella respiran los espacios interiores que protege, y en este acercamiento surgen nuevas situaciones lingüísticas, sociales, étnicas y culturales. También proporciona novedad e impulsa hacia lo desconocido. La frontera se difumina, tanto al interior como al exterior de la obra, y en lo profundo de la trama se plantea una miscelánea de idiomas, bordes, costumbres, pautas que suponen la hibridación cultural<sup>25</sup> y que esbozan un encuentro en la diversidad. En este vértice ubicaríamos el *grado cero* de su escritura, en la reformulación de la experiencia de ser parte de la cultura periférica, confluencia y manifestación de un adentro y un afuera.

- ¿Pero qué le pasará a esa Ña Kangüé, que no viene? – dijo mirando hacia lo alto de la barranca, y agregó, dirigiéndose a la mujer. ¿Nunca oyó hablar de ella en la Villa?

- ¿Ña Kangüé? – preguntó desconcertada la mujer.

- Concepción. Le dicen Ña Kangüé porque es flaca, puro hueso.<sup>26</sup>

Este segmento da cuenta de un ensamblado multicultural, en el que late el guaraní. Así se propicia la integración local, en donde el límite asegura la permeabilidad de bienes y personas, y corporiza una transculturación dinámica.

Por su parte, Manuel Antonio Ramírez, que sólo publicó los poemas impresos en *Triángulo*, ha alcanzado una equívoca fama póstuma. Tuvo el final más desgraciado: la tradición informa que fue muerto en duelo de faldas, aunque es más factible que tras las polleras se haya camuflado un conflicto político<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> RECONDO, G. "Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia" R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía. 1999

<sup>26</sup> Manuscrito 2, *Jerónimo y Concepción*, pág 11.

<sup>27</sup> M. A. R. nació rodeado de nubes, hubo preguntas en su vida que nunca tuvieron respuestas. M. A. R. se perdió entre las sombras muy joven. Apenas a los treinta y cinco años un crimen silencioso la palabra de antes de la medianoche. ¿Pasional?... (Negación) pasional fue su obra, su existencia. Su muerte se puso en escena como un amor prohibido, su muerte tuvo – en todo caso – otro motivo de amor: amor a la vida, a la justicia, a la verdad, a una ética política distinta. Por supuesto que era más simple urdir una historia de folletín a los efectos sociales, políticos y judiciales. Además, las mujeres para estas cosas, no

Resulta contradictorio que el Anfiteatro de la ciudad haya recibido el nombre de uno de los poetas del Grupo Triángulo, ya que el espacio – con una magnífica vista al río – está destinado a espectáculos musicales variados, y a contiendas deportivas. Todos los posadeños y visitantes acuden a este *lugar de la memoria* pero casi nadie es consciente de que lleva el nombre de un poeta. Ni la página de Internet ni los prospectos turísticos de la ciudad dan cuenta de ese dato.

La correspondencia de Ramírez con Lucas Braulio Areco entre 1936 y 1942 revisa las condiciones de producción del ambiente provinciano y los esfuerzos de un reducido núcleo de intelectuales por organizarse y dar a conocer su escritura. Es una época en que pululan las publicaciones periódicas – se nombran por lo menos cinco en las cartas – y ambos deliberan sobre colaboraciones, artículos, críticas literarias y otras variantes del discurso diarístico. La abundancia de diarios y la insuficiencia de libros que ha sido uno de los perfiles culturales de la provincia, se enraízan con las dificultades económicas de los escritores, además de la carencia de un sistema de distribución del producto literario. Asimismo, este epistolario describe situaciones vitales del corresponsal en pueblitos interiores: Bonpland, Candelaria. El juego de preguntas, respuestas, alusiones, permite intuir el tono y los tópicos de las cartas de Areco, que no forman parte de nuestro acervo. Se trenzan en ellas las dimensiones privadas, a veces indescifrables, dadas por ciertos nombres propios, bromas de varones, alusiones a episodios evocados, etc., y múltiples aristas de lo público.

Arfuch entiende por correspondencia ese “diálogo entre voces próximas y distantes, alimentado por el saber, la afinidad, la pasión o los intereses políticos, [sociales, culturales, históricos, literarios, etc.] ( Arfuch, 2002)”. Estos textos permiten descubrir una intimidad que se actualiza y puede interpretarse por las marcas del género al tiempo que se presentan como documentos paratextuales que alumbran otras producciones discursivas. Este epistolario ilustra entonces sobre los modos de circulación de manifestaciones literarias incipientes, las alianzas con las esferas de poder político, los conflictos con otros grupúsculos y autores y las diversas estrategias para hacerse visibles. Así, dice Ramírez el 28 de mayo de 1936:

---

cuentan. Posadas, página 2. Sábado 23 de noviembre de 1946. Policiales: Transcripción de artículo en el que se anuncia la muerte trágica de M. A. R.

Vos sabés lo que me gusta esto de libros, críticas, polémicas, versos y embrollos literarios; y bien sabés porque juntos anduvimos en aquellas memorables batallas ataques, líos, combates y defensas, aporreadas, sufrimientos, conspiraciones y peligros de la polémica [...]

Queda indisolublemente unida a la militancia poética la militancia política, en un momento en que la cultura lo requería.

La figura de Ramírez exhibe un doble solapamiento: por un lado, lo que quiso ser un monumento de memoria constante, el anfiteatro, indudable producto de una reivindicativa diligencia de su amigo Areco, ha borrado en sus funciones, deportivo/musicales, la referencia poética. Y por el otro, también la leyenda de su final simula un simple episodio de enredos sentimentales – dignos del bohemio consuetudinario que la tradición quiere recordar – oculta ciertas intrigas de la política. Gran parte de los relatos de aquellos que lo conocieron se hacen eco – con media sonrisa cómplice – de las causas orquestadas de su muerte. Desviación sobre el olvido de una generación que dio a las letras de la ciudad una partida de nacimiento.

Por su parte, la escritura de Hugo W. Amable (Santa Fe, 1925- Oberá, 2000), instauro un equilibrio entre la creación y el imaginario social en sus producciones que tematizan la mediterránea ciudad de Oberá.

En los textos de Amable, quien no desdeña la función docente, la reflexión lingüística y el humor socarrón, hemos podido describir y proponer una tipología genérica peculiar de los ensayos/crónicas/relatos.

En este corpus se erige *Ruvichá*<sup>28</sup>, una imagen de las poblaciones que fueron surgiendo, al calor de la inmigración, en el interior de la provincia. “A Ruvichá no la fundaron. Tampoco la fundieron... (Amable, 1978: 101)”. Es un mundo de ficción que no tiene principio porque *no la fundaron*, tampoco fin ya que *no la fundieron*. El pueblo de papel incorpora la fascinante seducción de una utopía contante y sonante, establecida a partir de la seductora posibilidad del “crisol de razas”, modelador de una sociedad ideal.

Este lugar constituye un espacio en el que convergen fuerzas centrífugas y centrípetas que evocan la historia cultural del continente americano, en donde el concepto de identidad está en continua efervescencia, y su única certeza es la condición de

---

<sup>28</sup> Ruvichá: (del guaraní) superior, jefe, cabeza. Otra acepción hace referencia al sentido de prójimo.

*organismo vivo y cambiante*. Oberá/Ruvichá se crea como ese lugar fronterizo, de pasaje, en donde, las diferencias entre individuos se atenúan al propiciar contactos, cruzamientos, transgresiones que permiten comprender al otro.

El mito de la tierra prometida, topos fundante de América Latina puede visualizarse de alguna manera en la autoconciencia de los pobladores de Oberá (*lo que brilla*, en guaraní). La instauración de la Fiesta del inmigrante consolida ese perfil de sitio ideal de la convivencia multicultural. Esta fiesta anual se celebra desde 1980 en el Parque de las Naciones, cuyo nombre condensa el sentido con que la *Federación de colectividades* asumió la organización del evento, en principio a cargo de la Municipalidad. Dueños de un predio propio desde 1987 promueven los encuentros de artesanos y comerciantes, a la vez que exhiben danzas, trajes y comidas típicos. En Oberá conviven además, más de 30 cultos religiosos. Toda sociedad es una *entidad imaginada*, un colectivo de individuos que se autocomprenden, se consideran explícita e implícitamente integrando un grupo social específico. El plural *nosotros* implica un conjunto de rasgos cognoscitivos que también cumplen una función política.

El mito *fundador* naturaliza la comunidad. No es la colectividad la que genera conciencia de los propios elementos constitutivos, sino los intelectuales y los políticos, quienes establecen discursos en los que formulan simbólicamente las relaciones de dichas características.

Ruvichá se configura entonces como un utópico mundo de ficción para redescubrir los rasgos socio-culturales de algunos pueblos de Misiones. En esta instancia se expresa *la lengua de la ley y el habla del pueblo* (Cfr. Bhabha, 2002: 211-219) que coincide no sólo con lo dialectológico -especialidad de Amable- sino también con la problemática de la interculturalidad propia del territorio provincial.

Puede decirse que la utopía es revolucionaria cuando se proyecta hacia el futuro, y conservadora cuando reivindica el pasado. Ruvichá opera en el intersticio, y apunta hacia lo que podría ser, *deber ser* concebido siempre en función de los valores imperantes en la sociedad del autor.

## **Conclusiones**

Estos autores, estos escritos, instalan el derecho a significar desde la periferia geográfica, del privilegio y del poder. Los componentes fronterizos de la diferencia pueden ser tan consensuales como conflictivos. Ellos los aventuran en su juego, a la

vez que despliegan un imaginario de la distancia espacial basado en diferencias temporales y sociales que interrumpen el sentimiento de la modernidad cultural.

Así se constituye una fundamentación mítico- estética de la diferencia entre lo *propio* y lo *ajeno*, tarea en la que la música, la literatura, la pintura localizadas juegan un papel fundamental. El significante virtual de lo local abarca sentidos que emergen, evidentemente, de un conjunto de diferencias con otros significantes y no de un ontológico y empíricamente verificable nexo con la realidad extrasimbólica.

El corpus trabajado modula pues una semiosis convencionalizada en un conjunto de marcas que generan códigos binarios, vertebradores de la matriz orgánica del *adentro* y el *afuera*. El modelo político, el canon literario se organizan según dicha matriz, muchas veces con apelación al negativo como principio.

Archivos, monumentos y calendarios se trenzan para construir/diseñar/sostener una memoria, concebida en el fragor de las luchas y conflictos que estos intelectuales tuvieron que enfrentar a fin de inscribir a la periferia en un canon que solo los acepta en sus bordes, envueltos en las trampas del color local.

### **Bibliografía:**

- Ainsa, Fernando: (1977) *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Ediciones del .....(2008) *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo. Ediciones Trilce.  
..... (2002) *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo, Trilce.
- Amable, Hugo W. (1978) *Mariposa de Obsidiana*. Santa Fe, Castañeda.
- Arfuch, L (2002) “Entre lo público y lo privado. Contornos de la interioridad” en “*El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE. Pág. 112.
- Benjamin, Walter. (1989) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- Bhabha Homi (2002) *El Lugar de la Cultura* Ed. Manantial: Buenos Aires.
- Derrida, Jacques: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994, en un coloquio internacional titulado, *Memory: The question of Archives*. Societé Internationale d’Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse. Freud Museum y Coultaurd Institute of Art.  
<http://xoomer.virgilio.it/martinm/PUG/Maldearchivo.pdf>
- Kaul Grünwald, Guillermo. (1995) *Historia de la literatura de Misiones*. Posadas. Ed Universitaria. Universidad Nacional de Misiones.
- Lotman, Iuri. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Máiz, Ramón (2007): *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo.
- Nora, Pierre. (2008) *Les lieux de mémoire*. Montevideo. Ed Trilce. Traducción de Laura Masello.
- Rama, Ángel. (1987) *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. Tercera Ed.

Recondo, G. (1999) “*Evolución de la idea de frontera: del orbe romano al Mercosur. La línea, el laberinto y el espacio definidor de la pertenencia*” R. Bayardo- M. Lacarrui (Comps.) *La dinámica global/Local*. Bs. As. La Crujía.

Said, Edward. (1996) *Representaciones de intelectual*. Buenos Aires, Paidós, Tr. De Isidro Arias.

II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas La Plata del 3 al 5 de octubre de 2011

**Laberintos y zonas de densidad: Barcelona y La Plata en dos novelas policiales de Manuel Vázquez Montalbán y Néstor Ponce.**

Carolina Repetto- Mercedes García Saraví.

**Resumen:**

Plantaremos el concepto de zona de densidad como eje de lectura de las novelas *El laberinto Griego* (1991) de Manuel Vázquez Montalbán, y *La Bestia de las Diagonales* (1999) de Néstor Ponce. Dicho concepto podría pensarse como una suerte de fuerza centrípeta que atrae elementos ficcionales y del mundo referencial hacia un puntual momento narrativo; es la confluencia de elementos de diverso nivel, estructural, procedimental, temático, en una zona densa de sentidos donde todo lo anterior se sobreescribe y resignifica.

Ambas novelas, policiales, focalizan en la urbe tradiciones genéricas, arquitectónicas, políticas, que vienen a encontrarse en zonas densas de sentido que se despliegan a la mirada.

Tal es el caso de la idea de laberinto que está presente en ambas ciudades, Barcelona y La Plata como consecuencia los desarrollos arquitectónicos urbanos que son muestras de proyectos políticos más amplios.

Palabras clave: zonas de densidad- Vázquez Montalbán – Ponce – mito- grotesco-ciudad,

Las novelas *El laberinto Griego* (1991) del español Manuel Vázquez Montalbán, y *La Bestia de las Diagonales* (1999) del argentino Néstor Ponce, presentan, por encima de las coincidencias de género, algunas insistencias en procedimientos y temáticas que nos permiten plantear el concepto de *zona de densidad* como eje de lectura de tales textos. Dicha noción puede pensarse como una fuerza centrípeta que atrae no sólo elementos ficcionales y del mundo referencial hacia un puntual momento narrativo, sino también dispositivos de diverso nivel, estructural y procedimental en una zona densa de sentidos donde todo lo anterior se sobreescribe y resignifica.

Ambas novelas, policiales, focalizan en la urbe tradiciones genéricas, arquitectónicas, políticas, que vienen a encontrarse en tupidos territorios textuales.

Las concepciones de laberinto, mito, utopía, progreso y carnaval presentes en estos relatos sobre Barcelona y La Plata, configuran los escenarios de las narraciones de las que nos ocupamos en este trabajo.

### **Los extraños laberintos de la urbe**

En las novelas mencionadas los protagonistas trazan trayectorias y observan algunas de las etapas de la destrucción y construcción del ámbito urbano, de modos opuestos. Se trata de dos diseños relacionados con los fines de siglo, y al mismo tiempo, con concepciones utópicas.

Los dos autores crean recorridos laberínticos sobre mapas, personajes históricos, asesinos reales y literarios, astros de cine, políticos.

La necesidad de contextualizar está presente en ambos relatos: en los textos aparecen comentarios puntuales sobre circunstancias históricas, como digresiones apenas motivadas.

La mirada extrañada sobre la urbe por parte del detective se constituye en una Barcelona silenciosa y hostil en Vázquez Montalbán, que se percibe como ajena e irreconocible después de las obras de infraestructura para las Olimpíadas del '92. De tal manera, los pasajes dedicados a narrar la experiencia de lo urbano en *El laberinto griego*, muestran los peligros de una intervención urbanística salvaje sobre un espacio que hasta ayer fue su casa. Vázquez Montalbán describe la ruina que ha reemplazado al viejo barrio con notas de fracaso y pesimismo.

En la novela ambientada en La Plata, en cambio, la naturaleza avanza en la metáfora - anclada en la referencia histórica - de los yuyos que crecen, sobre un proyecto arquitectónico inconcluso lo que provoca la prórroga de la expectativa fundacional. La aspiración positivista de Rocha es, a los ojos del narrador, una loca utopía faraónica, que ha nacido bajo el influjo del mal. Un propósito enorme y desde su inicio, corrupto.

En la mirada de los protagonistas subyace la relación con el ángel de la historia de Benjamin, dado que aquellos miran la desolación de las ruinas o de la ciudad que se inicia en un ambiente hostil e imaginan el progreso finisecular como una tormenta que arrastra y arrasa. Benjamin, pues, es un hipotexto condensado en las ruinas de ambas novelas<sup>29</sup> (Benjamin, 1973).

---

<sup>29</sup> En su *Tesis de filosofía de la historia* (1973), Benjamin, afirma: "y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de

En Barcelona, el desmesurado plan de las Olimpíadas del 92 está relatado en un momento bisagra entre el planteo y la materialización. Al mismo tiempo que la piqueta destruye el Pueblo Nuevo, antiguo barrio obrero e intento de concreción de la utopía de Icaria, la hormigonera planta los cimientos de la Villa Olímpica.

Las dos novelas cuentan una fundación. En ambos relatos se ve esa fuerza de lo que ya fue y que se repite igual pero diferente, y que conlleva la incisión del futuro. En la novela de Ponce, *La bestia de las diagonales*,<sup>(9)</sup> ese corte de la pala en el desierto sobre el que se pone la piedra fundamental, condensa el porvenir que ya conocemos por la referencia. Se trata de una zona densa temática (10), en la que la fundación es, por yuxtaposición alusiva, Tebas, Atlántida, Roma. La Plata en apariencia nace desde cero, pero no es una fundación sobre el desierto conquistado, sino basada en la leyenda de las grandes metrópolis de la antigüedad.

Al aludir a otras ciudades densifica la imagen de esa La Plata que se inicia y que prevé así su futuro, el futuro trágico de la historia que se está por narrar, asentado en algo que vuelve: el acto fundante.

La evocación en la voz del narrador del momento inaugural y a la vez maldito inicia la novela; es éste un procedimiento analéptico que condensa lo que luego se desplegará en el relato.

La maldición ronda también en la novela de Vázquez Montalbán, que encuentra a sus protagonistas caminando por barrios arrasados por la piqueta, tomados y habitados por marginales. El degrado intensifica la base sobre la cual se construye el nuevo proyecto. En ese sentido, Barcelona encuentra el sustento en la fuerza de los antiguos suburbios obreros y fabriles. El mito utópico y el mito clásico del minotauro en el laberinto se explicitan desde el título y se reiteran en la alegoría del nuevo monstruo representado por la pareja de clientes de Carvalho. La búsqueda (y encuentro) de dos jóvenes amantes adquiere las características de un sacrificio ritual. “ Los dos al final de un laberinto, o de lo que parecía el final del laberinto descubierto con la colaboración de su pobre linterna...” (Pág. 112)

La linterna, la iluminación de Carvalho descubre la monstruosidad de los exponentes de la burguesía desde la ideología de izquierda que comparten autor y personaje. Es decir,

---

datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies”.

el monstruo está en la novela, como en todas las de Vázquez Montalbán, presente en las acciones de esos clientes burgueses, pero también en las de la dirigencia política que pone en acto la destrucción de la ciudad quimérica del pasado para construir sobre la ruina un nuevo y ambiguo modelo de utopía.

Las ruinas modernas son laberintos que llevan a lo fatal. La tragedia explícitamente referida se banaliza irónicamente en un deseo caprichoso que remite directamente a la *hybris*. Para hacer patente la línea argumental y reforzar la dimensión simbólica, se apela al irónico parafraseo de que “un mito saca otro mito” (75).

En ambas novelas el monstruo que acecha se va descubriendo metonímicamente en esas referencias laberínticas.

En consecuencia, la reescritura de lo mítico es una pieza fundamental y un sustento de la densidad, pues es en la clave mítica donde se asientan los dos desarrollos argumentales.

En Ponce, se yuxtaponen al laberinto la tradición de la novela policial y la referencia borgiana que trae consigo esa madeja de indicios entretrejida por el detective y el criminal. En *La bestia de las diagonales* el asesino acecha desde el poder y, el terrorismo de estado que es una marca del presente de la escritura encubierto, se enmascara detrás del más famoso de los asesinos seriales. El caso queda resuelto desde el punto de vista periodístico, pero como ciertos crímenes de estado, el verdadero culpable quedará en perpetua acechanza. La apariencia de justicia remite al pasado reciente en el que la ciudad de La Plata fue escenario de muertes violentas y desapariciones. El monstruo, la bestia, tiene a toda una ciudad como su laberinto.

## **Utopías**

Hay numerosas utopías superpuestas en *El Laberinto Griego*, desde La Icaria hasta el marxismo leninismo, las que sin embargo terminan desembocando en el océano capitalista. De un modo similar, el fracaso del ideal del Progreso en *La Bestia de las diagonales* sesga todo el relato. Es evidente que en los dos casos se necesita el viejo procedimiento del género utópico, en ese hablar de un presente de la escritura desde un tiempo/espacio diferente.

Una particular visión de clase del futuro posible sustenta los imaginarios urbanos. Barcelona es una ciudad fundada por las sucesivas burguesías, la medieval, la del siglo XIX y la del XX que han legado su rica y variada arquitectura. La Plata, cuya

población original se basó en los oficinistas que dependían del estado, ve ligado su diseño a las imposiciones de un proyecto político cruzado por las nociones del positivismo y la masonería.

### **Turismo y grotesco**

En una y otra novela se hilvanan recorridos “turísticos” derivados de los objetivos del poder que adquieren connotaciones negativas. En el español es evidente el faraónico objetivo comercial que se esconde detrás de ese plan urbanístico, en un mundo que comprende el valor del turista como fuente de ingresos. Arrasar la utopía en pos de una Disneylandia de los deportes es parte del cuadro apocalíptico de la novela; Carvalho es el marxista que de alguna manera pone como eje de su ilusión del tiempo pasado esa Barcelona industrializada, el fruto del trabajo del operario que la construyó.

En la novela de Ponce, el turismo hace su aparición desde el incipit, en el que se describen las multitudes que llegan en tren en los inicios de la nueva ciudad. El narrador representa desde un punto de vista despectivo una muchedumbre “que parecía agitarse como un gusano ciego”. Allí nuevamente no solo aparecen los ecos de Benjamin sino también las voces y doctrinas de los escritores argentinos de fin del siglo XIX, como Ingenieros o Holmberg.

Pero los excursionistas argentinos no son solo el pueblo bajo, sino también una serie de personalidades entre las cuales pueden aparecer algunos apócrifos, lo que se ratifica cotejando documentos de la época.

La necesidad de los ideólogos platenses de dar fama al “portento”, se condensa en la larga escena del convite a Sarah Bernard. La ciudad -a través de sus prohombres - invita a prestigiosos miembros de las artes y las letras para que sean testigos y a la vez reafirmen su vocación de futuro grandioso.

El sentido político de la ciudad como prenda de unión, de capital más pensada que hecha, adquiere relevancia en la escritura, en su calidad de ciudad vista y objeto de admiración.

En ambas novelas, la zona de densidad abarca espacios narrativos prolongados. En ellos se produce la atracción de los elementos diseminados a lo largo del relato que encuentran en esa fuerza centrípeta un polo en donde acumularse y fundirse. Los capítulos festivos y dionisiacos pueden ejemplificar lo dicho. Los séquitos, los individuos que se funden en lo colectivo son un detalle común a ambos relatos.

En la visita de Sarah, la actriz está acompañada por una comitiva; en la misma escena, el salón aparece decorado con tapices de motivos mitológicos, lo que provoca una fusión barroca, en la que se ven elementos dispares que apuntan a mostrar ese cambalache.

El banquete se visualiza como una ceremonia que va conduciendo a lo grotesco. La mezcla de platos delicados, manteles de hilo y cubiertos de plata, como ceremonia de homenaje a la francesa con el mate ostentoso, el asado y los acontecimientos adelantados en el título del capítulo "*Siempre alguien arruinando la fiesta*" introduce la dimensión de lo popular y de la muerte.

Las citas que siguen (extraídas de pasajes contiguos) evidencian tales coexistencias:

Los cubiertos eran de plata y esmalte, longilíneos y angulosos, dibujados por Mackintosh (90)

Los sirvientes (...) se apresuraban portando bandejas y costillares anchos y jugosos, cortes de vacíos, chinchulines, chorizos.... (91)

Entre ambas descripciones se introduce un diálogo entre Ameghino que sostiene su hipótesis de la Argentina como cuna del género humano y Vucetich que habla del destino de grandeza de la patria. En esa mescolanza funciona y se prolonga el grotesco que desemboca en rasgos festivos y carnavalescos.

En *La Bestia*...., asimismo, se describe un carnaval, como elemento bisagra, referencial de los hitos temporales de la ciudad. Dado que dichos eventos fueron muy celebrados, como lo atestiguan documentos de época, Ponce recurre la caricatura haciendo referencia a la confusión de clases, y de estilos de los edificios que le dan marco

Las sirvientas se dan el brazo, chillan mostrando sus trompas groseras, pintarrajeadas como manotazos de ciruelas fermentadas. Por las avenidas flanqueadas por edificios que en la mezcla de estilos son todo un decorado para el carnaval. (Pág. 61)

La arquitectura en su detalle acompaña todos los sucesos, pero también pone en evidencia el contraste y la confusa relación de oposiciones. Múltiples referencias condensan la fiesta que es vista como una confusa mixtura de cadáveres disfrazados, fantoches, corsos y peregrinajes.

Del mismo modo, reminiscencias benjaminianas de aquella ciudad habitada por multitudes anónimas que recorre el detective aparecen con insistencia en la novela de Vázquez Montalbán como necesario tributo al género.

Si el escenario es la ruina, el carnaval adquiere densidad referencial al introducir la reescritura de una fiesta fellinesca. "... al cortejo solo le faltaba un violinista viejo y una puta gorda de Fellini." (Pág. 84)

En el capítulo que inicia en la página 83 y culmina en la 108, en *El laberinto griego* encontramos una zona de densidad en la que se apilan ruinas, utopías, laberintos, carnavales, grotesco, absurdo, mitos antiguos y modernos. Desde las citas bíblicas, hasta Woodstock, o Fellini. Se superponen, además de las tradiciones griegas, la cristiana y la musulmana en un complejo cúmulo de referencias que desfilan en galería.

El hermoso esqueleto de mujer vestida de hurí corintio removió suavemente el aire a su alrededor, invitándoles a que siguieran la troupe de máscaras. (...)

Hablaban y reían como jóvenes desnudos pero iban vestidos como actores de spot publicitario. ( 85 )

Estas comparaciones finales adensan, en el paralelo de la desnudez despojada de afeites y la ficción del negocio publicitario, dos referencias en apariencia contradictorias. Resurge la soterrada noción de negocio que se ha ido insinuando desde el comienzo del relato, motivo que evidencia la corrupción decadente, que la mirada del antiguo idealista Carvalho desnuda ante el lector.

Lo nocturno y lo alucinado que enmarca este capítulo carnavalesco concluye con un baño ritual y purificador que permite al protagonista recobrar en cierto modo la lucidez de investigador.

Cuando llegó a su casa llenó la bañera de agua caliente, y se sumergió en un baño limpiador de todas las oscuridades. Telarañas y premoniciones de muerte de aquella noche (107)

## **Conclusiones**

En ambos relatos el referente opera en una posición que llamaremos densa, pues en muchos pasajes se encuentran procedimientos y temáticas dispuestos en una superposición concentrada. Sus elementos se tangencian y remiten a los componentes de otras zonas de densidad.

El gesto de Ponce es aprovechar el momento de mayor expansión económica y política donde confluyen el cientificismo, el optimismo del final del siglo XIX para mostrar el germen de la ruina desde la construcción.

Vázquez Montalbán reescribe lo mítico a través de una abigarrada galería de seres que sustentan la reflexión sobre los efectos deletéreos del capitalismo.

Se cuentan en ambas, fundaciones que se vuelven zonas densas, apoyadas en procedimientos tales como la analepsis, la alegoría, la metonimia y la reescritura, no sólo del acervo literario, sino también de teorías que encuentran su fundamento en las concepciones de Bajtin o de Benjamin.

Ambos, perdidos en los laberintos de la densidad.

## **Bibliografía:**

### **Corpus:**

Ponce, Néstor (1999), *La bestia de las diagonales*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

Vázquez Montalbán, Manuel (2003), *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta.

AAVV. (1939) *La Plata a su fundador*. Municipalidad de la ciudad de La Plata.

AAVV: (1963). *Universidad "Nueva" y ámbitos culturales platenses*. Departamento de Letras. UNLP.

Bajtin, Mijail (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, Alianza, Madrid, 1987.

Benjamin, Walter (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid, Taurus.

(1980) *Detective y régimen de la sospecha en Poesía y capitalismo* (Iluminaciones II). Madrid, Taurus, pp. 54-64. 9-12.

Mandel, Ernst (1986) *Sociología de la novela negra. Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. México, UNAM, 39-42

Ponce, N. (2001) *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Du Temps.

Repetto, Carolina et al. "Zonas de densidad", en Proyecto de investigación *Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea*, FHyCS, UNaM.

## DE LA REFERENCIA EN EL DESIERTO. Una aproximación al discurso autorreferencial en *El desierto y su semilla*.

Nahuel Cristobo

“Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento.”

Charles Baudelaire.

El problema referencial es un problema, ante todo, de la lectura. La escritura, en cambio, la utiliza como *juguete*<sup>30</sup>: es decir, como instrumento que le permite abrir mundos, destruirlos y crearlos a su antojo. La referencialidad, en este sentido, se ha transformado en la novela moderna no sólo en *juguete* de la escritura, sino también en su objeto de experimentación aun cuando el mismo sujeto que la emplea sea la última ilusión referencial en esta experimentación.

En lo que concierne a la escritura de este apartado es un intento de imaginar oasis en los cuales buscar un reflejo que nos devuelva una *imagen* desde la cual poder pensar el rostro de la novela autobiográfica. Rostridad desfigurada, como veremos más adelante, pero seguros de que podemos encontrar algunos trazos, algunos gestos y guiños de ojos –de párpados ausentes- desde los cuales reconocer su presencia oculta. Intentaremos mostrar, hacer visible uno de los rostros ocultos de la novela autobiográfica donde está cifrado, para esta lectura, su operación de sentido; rostro que mira hacia dos *espacios*, mas no está en ninguno de ellos. Este ocultamiento necesario para generar el simulacro de la *mismidad* es posible mediante una referencialidad *indecisa*, una rostridad que significa simultáneamente dos cuerpos.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> En el sentido que le otorga Agamben en su lectura, entre otros, sobre Benjamin. El juguete es lo que permitiría, entre Aión y Crónos, el pasaje hacia la dimensión histórica del sujeto. Cfr. Historia e infancia.

<sup>31</sup> “Para Leiris, el camino está trazado: la narración de su vida, de alguna manera programada a partir de esas confusiones infantiles, **será tanto el relato de una existencia como el relato del combate de un hombre con su lengua materna**. La noción de **pacto referencial** se ha estropeado relativamente aquí, puesto que la única referencia –casi autotélica- es la del lenguaje en relación consigo mismo. En *moi aussi*, Philippe Lejeune vuelve sobre esa noción, admitiendo que **la autobiografía puede pertenecer a otros sistemas que no sean el referencial**: “lo que denomino autobiografía puede pertenecer a dos sistemas diferentes: **a un sistema referencial real** (donde el compromiso autobiográfico, incluso si pasa por el libro y la escritura, tiene valor de acto) **y a un sistema literario**, donde la escritura ya no pretende la transparencia, sino que puede perfectamente imitar, movilizar las creencias del primer sistema. Muchos fenómenos de **ambigüedad** o de malentendido provienen de **esa dualidad**.” (pág. 22) Nueva **paradoja** de la autobiografía que, anclada en la realidad del mundo, se aparta esencialmente de él, eligiendo la soledad y el poder de abstracción del lenguaje para expresar el referente.” (Miraux, 2005:85-86)

Esta rostridad que enuncia su mismo lugar de enunciación o el punto desde el cual se mira y que guía una perspectiva narrativa, se instala en dos dimensiones: un <<sistema referencial *real*>><sup>32</sup> y un <<sistema literario>>, según la dualidad reconocida por Lejeune. Ahora bien, debemos preguntarnos cuáles son los artificios narrativos que permiten esta copresencia, esta ubicuidad, y el por qué esta gramática de la lectura, mediante un contrato, decide depositarse en una de ellas y no en ambas.

La memoria, la historiografía, la ficción, la verdad, el <<yo>>, entre otros, son algunos entre los elementos *dispersos* por este desierto que nos plantea la novela: una tormenta que disuelve todo en arena, o el mismo *libro de arena*. La escritura del desierto supone la disolución de todo referente, se escurre entre las manos todo intento de ubicación, de encontrar coordenadas fijas, es un no-espacio. Sin coordenadas no hay mapa posible, no hay trayecto ni proyecto, no hay tiempo ni lugar. Como veremos, aunque algo hemos dicho al respecto, el único elemento de referencia en el desierto es el sol, al igual que en los laberintos en los que se transforma el rostro:

*-¡Laberintos!, señora mía, en los cuales usted misma se pierde. ¡Invenciones inútiles! ¡Caprichos! ¡Laberintos! ¿Qué sentido tienen? (...)*

*-¡Ah! Esto es un mal verdaderamente complejo: un laberinto en movimiento...*

(J.B.B, 2006:73)

Desde el plano experiencial, Ricoeur, en su ensayo *Filosofía y lenguaje*, reconoce una triple dimensionalidad del lenguaje. Éste es entendido desde la perspectiva de los hablantes no como un objeto del que se hace uso sino que es una *mediación* que funciona en tres niveles o dimensiones interrelacionadas e interdependientes entre sí. Las describiremos brevemente. La primera dimensión comprende al lenguaje como mediación entre el hombre y el mundo donde se expresa la realidad, donde la podemos representar y existe por medio o a través de él. La segunda dimensión es el lenguaje como mediación entre un hombre y otro (dimensión dialógica), que constituiría un <<nosotros>> ya que se comparte algo en común otorgado por la primera dimensión. Por último, y en la dimensión que trabajaremos específicamente, el lenguaje es entendido como mediación de uno consigo mismo. De aquí se desprenden los conceptos de “identidad” e “interpretación de sí” que pone en juego la novela autobiográfica. Es decir, en síntesis, que podemos comprendernos por estar inmersos en un universo de

---

<sup>32</sup> Nota: se utilizará <<>> para términos y frases citadas de otras obras, y “ “ para relativizar conceptos de gran peso epistemológico que aquí no podemos profundizar.

signos compartidos: <<Hablar es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, a otro o a uno mismo. >><sup>33</sup>

Continuando con Ricoeur; la primera dimensión <<óptica>> es posible gracias a la noción de referencialidad, pero la cuestión está en el salto del orden del enunciado <<frase narrativa>> hacia el orden de lo discursivo o lo textual. Ricoeur, tomando distancia de la Lógica, tanto como del Formalismo y el Estructuralismo, plantea una referencialidad que no sea exclusiva de las proposiciones descriptivas y hace extensiva dicha noción a textos que denomina –siguiendo a Aristóteles- poéticos. Frege, entre los lógicos, argumenta que el grado de arraigo y de correspondencia de estas proposiciones con la “realidad” proporcionaría ciertos criterios veritativos. Por el contrario, entre la denotación y la connotación, la tesis de Ricoeur asegura a la referencia un lugar que no es de exclusividad al discurso descriptivo ya que las *obras poéticas* también designan un mundo y una verdad. Para finalizar esta introducción, reseñamos lo que Ricoeur dice acerca de la posibilidad de manifestarse de esta <<referencialidad>>. Esta última sólo es posible si se suspende la referencialidad descriptiva y lo denotativo de tales proposiciones en contraposición (pero a su vez complementaria) con lo connotativo de la poesía. La referencia del discurso descriptivo es la condición negativa para esta otra forma de referencia.<sup>34</sup> Un orden primario que sostiene un orden secundario; o un metalenguaje construido sobre el lenguaje.

El otro autor que analiza problemáticas esenciales, desde este punto de vista, con respecto a la narración y sus tipologías, es Michel De Certeau. Desde sus consideraciones acerca de la <<creencia>> por un lado, la Historiografía, el Psicoanálisis, la Novela y sus escrituras por el otro, se abren nuevas preguntas y reflexiones en relación con los tipos de discursos que aquí nos ocupan: autobiografía y biografía en relación con el género novela. La especificidad de los discursos y su pertenencia a campos del saber no es tal si anuláramos o suspendiéramos dos factores: uno de ellos es la <<creencia>>, que a su vez está muy relacionada con el problema de la espera del otro (sujeto) que estaría detrás de lo esperado y del tiempo. El otro factor, es el que está en relación con la legitimidad y la pertenencia social de los autores que confieren a sus discursos jerarquías y estatutos, otorgados, a su vez, por las mismas instituciones. Esto traduce o transforma el problema de la referencialidad a una

<sup>33</sup> Ricoeur, P. *Historia y narrativa*. Edit. Paidós, España, 1999. Pág. 47.

<sup>34</sup> (Para Ricoeur una metáfora se comprende y se interpreta sólo por medio de otra metáfora, lo que nos demuestra la autonomía de lo connotativo en relación a lo denotativo.)

dimensión política y social. Sin estos dos factores De Certeau sostiene, como en su análisis de los escritos de Freud, que el discurso se narrativiza, se noveliza, inevitablemente.

### **La referencialidad de la novela autobiográfica: una escritura desde el balcón.**

*Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos. En secuencias como ésta quedó atrapada mi soledad.*  
(Jorge Baron Biza, 2006)

Si la casa es la morada, como escribe Levinas, el <<balcón>><sup>35</sup> representaría el borde, el margen tanto del texto como de la existencia; es el espacio-entre lo Uno y lo Otro, entre el afuera y el adentro, o entre la novela, la vida y la muerte. Que conforman, en *El desierto y su semilla*, una zona de densidad cuya estabilidad es frágil, relativa y consciente de su peso. Una de estas zonas en la novela la constituye una breve presentación del propio autor que oscila entre la tragedia y el humor, una breve *autobiografía* que presenta en primer lugar los suicidios familiares, luego su formación, como su fecha de nacimiento y sus trabajos variados de traductor, corrector y periodista, entre otros. Lo que llama la atención es que este texto articula dos momentos y dos lugares. Los primeros estarían condensados entre el momento empírico del <<cerrar las ventanas>> al mismo tiempo que se abre la novela; es decir, cuando se cierran las ventanas en la dimensión personal de lo vivido, se abre en el tiempo de la novela otra ventana; clausura que es una apertura y que conlleva la misma articulación hacia el espacio: cerradas las ventanas de los balcones de la “vida” se abre el lugar y el espacio de la novela, como lugar prohibido al que se accede solamente *en* la novela, solo.

Por el momento, consideremos este lugar textual del *Balcón* como sinécdoque de un espacio más amplio y más complejo aun. En efecto, desde la solapa del traje de la novela, el balcón adquiere una dimensión ontológica considerable ya que expresa el lugar por excelencia del llamado de la muerte, de la tragedia con el rostro del pasado familiar. Este “lugar” es el concepto-límite de la escritura como de la vida, para-texto

---

<sup>35</sup> El balcón no sólo cobra relevancia por ser el lugar donde decidió Eligia-Clotilde Sabbatini acabar con su vida, sino también porque en la novela, sobre todo al final, éste se presenta como el lugar colindante pero antinómico de la biblioteca. Así, el balcón se ubica entre la vida textual y el vacío, el desierto de la existencia.

que funciona como una *baranda* que separa y atraviesa dos espacios al mismo tiempo, que los une impidiendo la caída al vacío que representa la ficción cuando comienza la novela. Para nosotros, desde ahora en adelante, el lugar de enunciación y el punto de vista del relato será el del Balcón, entendido como un “lugar-entre” desde donde Mario Gageac puede decir, narrar. Esta misma concepción es la que nos lleva a considerar al narrador como un funámbulo suspendido entre dos vacíos –recordando a Genet-: el de la Biblioteca, que se va vaciando al tener que vender sus libros para subsistir, pero también como *proyecto* de vida en la lectura y en la escritura al mismo tiempo<sup>36</sup>; y el del Vacío, en una escena donde el cuerpo dice un gesto en suspenso, *solecismos* (cfr. Deleuze, 2004: 285-286).

Leonor Arfuch nos ubica desde el comienzo en lo difícil que es asir la autobiografía por la gran cantidad de aristas o variables que presenta este tipo de discurso en particular; y también, por lo dilatado de su historia. A continuación paso a enumerar algunos aspectos de la autobiografía que ponen en tela de juicio su estatuto de género literario: <<*las habrá en primera, segunda, tercera persona, elípticas, encubiertas; se las considerará por un lado, como repetición de un modelo ejemplar pero sujeto a la trivialidad doméstica, por el otro, como autojustificación, búsqueda trascendente del sentido de la vida, ejercicio de individualidad que crea cada vez su propia forma; pero también como un relato ficticio cuya “autenticidad” estará dada solamente por la promesa que sus signos paratextuales –autobiografía- hacen al hipotético lector.>><sup>37</sup> (Resaltado nuestro)*

*Adelanto de hipótesis. La narración autobiográfica es un no-espacio, una falla, un intersticio, (¿un balcón?), entre otros dos grandes espacios discursivos: el de la Historiografía y el de la ficción (poética en Ricoeur; novela, en De Certeau). Pero como intentaremos mostrar, dicho intersticio está signado por un problema aun mayor (pensándolo tal vez como un criterio de elucidación para algunas tipologías textuales) que no es otro que el de la referencialidad.*

Pero ahora debemos intentar responder lo siguiente: ¿Cómo puede el problema de la referencialidad aportar nuevos aspectos en las consideraciones sobre lo autobiográfico inmerso en el océano indistinto de la novela?

---

<sup>36</sup> “Mi lugar favorito era esta biblioteca en la que escribo ahora apresurado antes de que se venda el departamento.” (J.B.B, 2006: 43)

<sup>37</sup> Arfuch, L. “La vida como narración” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Pág.: 103.

Desde Paul Ricoeur hay que situarse en lo que reseñamos al comienzo del anterior párrafo; es decir que si tomamos al lenguaje desde una triple dimensión, y que cada una de estas dimensiones son una mediación entre el sujeto con el mundo, del sujeto con otros sujetos, y del sujeto consigo mismo, este tipo de texto, el autobiográfico, gravitaría de un modo más marcado e iterativo sobre la tercera dimensión. Al ser este discurso autorreferencial y al verse duplicado por este tipo de texto se plantean nuevos aspectos de la referencialidad a tener en cuenta: por ejemplo, si es condición *sine qua non* la alternancia o el sucederse complementariamente entre sí o si, por el contrario, pueden concomitantemente estar presentes en un mismo tipo textual, como en nuestra situación. Al no corresponderse nuestra novela con la referencia del discurso descriptivo (prueba verdad-falsedad) ni con la referencialidad de la <<poesía>>, la narración autobiográfica se halla en un “entre”. Ya que lo narrado no se corresponde con un mundo “compartido”, no tiene un anclaje con la <<referencia real>> que coincida punto por punto con la *realidad* como lo haría el discurso descriptivo; ni tampoco con la <<poesía>>, o con la <<referencia literaria>>, que directamente designa e inaugura nuevos mundos autónomos e independientes – referencialmente- de los discursos sociales. La única salida que se vislumbra radica en partir desde lo seguro. Comencemos por decir que la novela como la autobiografía son relatos, es decir que poseen una dimensión narrativa-temporal que la comparten asimismo con la <<historia>> -en su doble acepción de “*lo que ha sucedido realmente*” como “*el relato que hacemos de ello*”-. (Ver Ricoeur (1999) “*Para una teoría del discurso narrativo*”, pág.144.)

Esta propuesta tiene como planteo la posibilidad de concebir la letra autobiográfica como aquella letra del “ser-entre”. Una posibilidad de existencia entre estas dos referencias, o una gramática del *entre*. Ricoeur señala como condición de posibilidad de la referencia de la <<poesía>> que se anule, o mejor, que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. Nuestra hipótesis en este punto es ver la posibilidad de una coexistencia entre estas dos referencias que converjan, simultáneamente, en este tipo de discurso. Bajo el manto de lo posible, mostraremos cómo se construye la “verdad” y el “yo” en lo autobiográfico. Con respecto a la primera, por el momento hay dos posiciones (al menos que conocemos): o bien es tomada en cuenta desde el contrato de lectura y lo paratextual, donde se la toma como una “verdad” similar a la que se construye desde la historiografía, que dependería de las lecturas particulares y de las

fuentes; y si no, otra igualmente espuria, ya que si le otorgamos una referencialidad poética o ficcional los criterios y las pruebas de verdad-falsedad quedarían automáticamente anuladas.

Por otra parte el problema del “yo” también se halla escindido entre estos dos tipos de referencia. Si lo tomamos como un “yo” analogable e inmanente al del discurso historiográfico (emparentado con la autobiografía y la biografía de acuerdo a las pretensiones de veracidad) en el binomio “yo, y el otro yo”, indudablemente se entra en el campo psicológico. Sin embargo, trasladarlo a lo autobiográfico presenta problemas no menores. Uno de ellos sería identificar en términos casi absolutos estas dos referencias de dos tipos de textos diferentes, disímiles, en lo que concierne a la relación del sujeto con su propio discurso. La expresión “yo es un otro” de Rimbaud se corresponde y expresa perfectamente la alteridad en la poesía, ya que no se condicen ni coinciden los dos mundos referenciales. Aquí no habría intersecciones. El “yo” del primer término tiende a desaparecer en “otro” que ha sido producido por el propio mundo de la poesía. Por esto, la propuesta en relación a lo autobiográfico, si se acepta la hipótesis del “ser-entre”, sería la de un “yo-otro”<sup>38</sup>. El <<Otro>> es el rostro de la mediación en cualquier representación, ya sea en la representación de una tercera, segunda o de la misma primera persona.

Además: este binomio corre con la ventaja en repartir igualitariamente los pesos en el continuo de la mismidad y la otredad, intercambiables entre sí, en los dos planos referenciales. Pensemos en la posibilidad que esta expresión nos aporta para dar cuenta, representar, la intersección de los planos referenciales que le atribuimos a la narración autobiográfica.

*“La comprensión de la realidad total de una existencia individual en su medio histórico, representa un máximo de historiografía. La autobiografía expone el hecho histórico fundamental puramente, en su realidad.”*

*(Dilthey, W. en Neumann, 1973: 133)*

La narración autobiográfica se ubicaría entre la historiografía y la ficción en cuanto a la relación dialéctica entre presencia-ausencia de lo referencial. Lo autobiográfico es historiográfico en cuanto procura proveer algo de lo <<expresivo>> y de lo <<real>> al texto, en tratar de instituirlo como un supuesto saber acerca de uno

---

<sup>38</sup> Como dice Ricoeur: *“Incluso el héroe que dice <<yo>> en “En busca del tiempo perdido” no es ni completamente Proust, ni completamente otro.* (1999, pág. 177). En nuestro caso, ni completamente J.B.B. ni completamente Mario Gageac. Como lo ejemplifica la transparencia del heterónimo que no llega a ser tal del todo. Gageac es un apellido que pertenece al árbol genealógico de los Baron Biza, un antepasado, del que sabemos gracias al libro de Ferrer.

mismo. Trata de llenar espacios en blanco, la nada, los vacíos, los olvidos, por medio de una referencialidad que haga “creer” la realidad descrita. A su vez, se relaciona con lo ficcional por la ausencia de una referencia “con el mundo”; es un tipo de referencia entre un “yo” y un “sí mismo”, -¿entre remitente y destinatario?- donde “lo que anuda la escritura a la “nada”: (es) un creer.”<sup>39</sup> La escritura narrativa autobiográfica se da por función la de restaurar incansablemente la referencialidad, la produce, hace que el texto la confiese, sólo que es una referencialidad entre un yo-tú presentes en un mismo sujeto escindido.

*Es un tanto ingenuo creer que si uno escribe un texto sobre sí mismo, ese texto va a ser privilegiado por un conocimiento especial. Pensemos: cuando la gente habla sobre sí misma, habitualmente es cuando más se equivoca. Esa es una experiencia que todos hemos vivido alguna vez, y que sabotea la idea básica de la autobiografía.*

(J.B.B, 2010: 142)

Aquí aparece la imposibilidad misma de lo autobiográfico en su aspecto más básico y que <<sabotea>> esta idea por lo siguiente: el *sentido* de un texto está dado por un “otro” que confirma lo que uno ha pronunciado, lo afirma *mediante* su respuesta. En este sentido, todo monolingüismo es del otro, parafraseando el libro de Jacques Derrida. En la ilusión especular del monolingüismo esta mediación a través del lenguaje no desaparece, ya que la estructura misma no desaparece en el trayecto del yo-tú o, en nuestro caso, la trayectoria de un “yo” a un “sí mismo” donde necesariamente aparece un “otro”: de aquí el equívoco; es decir, en el intento de hacerlo *invisible*. Aunque se trabajará más en detalle este tema, veremos cómo el nombre propio y la referencialidad intentan cubrir esta dualidad, procurando reunirla en lo que se ha denominado el *pensamiento identitario* (Adorno).

Arfuch es quien sostiene que la autobiografía es un espacio figurativo que intenta la aprehensión de un “yo” siempre ambiguo y que este espacio se halla entre la mimesis y la memoria; es decir, entre una lógica representativa de los hechos y el flujo de la recordación, aun reconocidamente arbitrario y distorsivo. “Imitativo” es entendido como Ricoeur entiende la mimesis aristotélica, es decir que crea, presenta algo que, como tal, no tiene existencia previa. Pero este devenir metafórico de la vida en escritura, más que un rasgo imitativo, es un proceso de construcción especular, heurístico.

Nuestra hipótesis –siempre desde el *desierto*- con respecto a la autobiografía y el problema del conocimiento es la siguiente: la narración autobiográfica es un modo de conocimiento especular que a través de la memoria y su re-evocación actualiza

---

<sup>39</sup> De Certeau, M. “La “novela” Psicoanalítica. Historia y literatura”. Pág. 116.

representaciones (en el doble proceso concomitante de la lectura tanto como de la escritura) que funcionan, al mismo tiempo, como un elemento de esencial importancia en el conocimiento de la relación entre el sujeto consigo mismo, en primera instancia, y entre el sujeto con otros sujetos y con el mundo, en segunda instancia. En tanto el relato es una dimensión co-originaria del ser-histórico, éste es necesariamente intersubjetivo. Lo que entrelaza la historiografía con la autobiografía es un sujeto vuelto irremediabilmente hacia el pasado. La condición de *paseidad* (Ricoeur) es la que define al sujeto de escritura de estos dos discursos, pero mientras que el primero debe “ausentarse” del pasado reconstruido, “ser” puesto entre paréntesis, para lograr cierto *distanciamiento* desde el cual describirlo re-presentándolo, el segundo debe “presentarse” en lo narrado para redescibir(*se*) su propia realidad y, al mismo tiempo, la de sus contemporáneos. Lo que diferencia a estos sujetos es su pretensión referencial donde uno intenta instalar una realidad pasada en el presente mientras el segundo intenta, mediante la negación de ésta, inscribir una <<irrealidad>>. El dilema será el de ver los modos de producir estos pasados en una disyuntiva epistemológica que tiene como centro de su problemática un intento de apropiación de ese pasado, o el de convivir con él respetando su *distancia* y sus fantasmas, su condición de Otro inasimilable en la lógica apropiación/expropiación.

Si esto es admisible en algún grado, se puede pensar entonces en que los recuerdos tienen el mismo grado de “realidad” que el conocimiento del mundo, ya que no se podría pensar –dice Colli- algo que no sea en términos de recuerdos, sean objetos, palabras, imágenes; cuyo origen se halla forzosamente en el pasado<sup>40</sup>.

*“La exteriorización de la vida conlleva siempre una interpretación de uno mismo y del otro indirecta y mediata. (...) La interpretación siempre tiene por objeto la reproducción, la Nachbildung, de las experiencias vividas.”*<sup>41</sup>

Teniendo en cuenta lo dicho por Arfuch sobre mimesis y memoria y las citas recién mencionadas, cabe que nos preguntemos: ¿qué grado de “verdad” y de “realidad” tiene lo recordado? ¿Lo recordado, no tiene o no comparte la misma *sustancia* que lo representado cuando escribimos ficción? Las respuestas a estas preguntas danzan con los mismos acordes arriba mencionados: la pareja “representación” y “referencia” se

---

<sup>40</sup> Un filósofo de nuestra mayor simpatía dice: “Un sujeto se representa algo: esto es justamente el conocer. Pero esto nos remite directamente a un pasado, en el que algo no era todavía representación, y de donde ha sido separado para poder ser representado.” Colli, G. “Filosofía de la expresión”. Ídem nota 2.

<sup>41</sup> Ricoeur, P. “*Qué es un texto*” en “Historia y narratividad” Pág.:67

complementan delineando una posible intersección en el *desierto* autobiográfico. Otra topografía de este espacio que complejiza aún más el horizonte autobiográfico es un concepto de vital importancia, y que no es otro que el de autoficción.<sup>42</sup> Ésta es definida así por Dubrovsky, citado en R. Robin, a su vez extraído del texto de Arfuch: <<**La autoficción** es la ficción que en tanto escritor decidí darme a mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto.>><sup>43</sup> Se ficcionaliza, entonces, el rol de escritor, su papel social, su nombre público.

Evidentemente, este concepto surge a partir de la exploración de los límites de las distintas tipologías textuales desarrolladas durante el siglo XX. La creciente conciencia acerca de lo inestable de las taxonomías discursivas provocó el derrumbe de ciertos andamiajes epistemológicos como la objetividad, la autenticidad, la veracidad, etc. En lo que nos concierne específicamente, la autobiografía, subrayo otro carácter insoslayable del texto de Arfuch a tener en cuenta: el carácter paradójico de la misma. Sobre todo los escritores han notado –dice la autora- la divergencia constitutiva entre vida y escritura, entre el yo y el yo-de-la-escritura, la renuncia al orden de los acontecimientos, de las temporalidades y vivencias, como así también la desacralización de la figura del autor que permite transgredir el umbral de la autenticidad en este tipo de textos.

La razón que torna esto posible tal vez se encuentre en la mediación. En los dos casos –autobiografía o autoficción- la mediación transforma (¿o anula?) el “yo” por medio de una tergiversada percepción que se obtiene de uno mismo, sea esta mediación visual o sea una mediación a través del lenguaje, el “yo” imitado, representado, no coincide con ese “yo” que se quiere identificar, asir, reproducir e imitar. La posibilidad de nacimiento del discurso Autobiográfico encuentra su cuna en el olvido de la mediación. Como acto de apropiación del pasado, el autobiógrafo necesariamente tiene que *mediar* una interpretación de ese pasado; aunque ese pasado le sea “propio”, el sujeto de la escritura tiene que reconstruir todo un mundo discursivo: lugares, situaciones, distintas voces, personajes, y lo más importante, a él mismo. Dice Jorge Baron Biza en su ensayo sobre la autobiografía:

---

<sup>42</sup> Se puede consultar el lúcido trabajo final de tesis de Soledad Boero sobre este concepto en relación con la novela aquí trabajada.

<sup>43</sup> Arfuch, L. “*La vida como narración*” en “El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea” Pág.: 105-106.

*Si reflexionamos, no hay autobiografía inmediata. O sea, el escritor no va volcando en el texto los hechos a medida que ocurren, sin ninguna mediación. La vida no es como un torrente que cae sobre un papel y queda ahí plasmada. Hay mediación. Es más, existe la misma mediación que hay en todo acontecimiento que tenemos de cualquier cosa o de otra persona. Si me senté ayer a escribir sobre lo que hice hace treinta años, en esa escritura va a estar la mediación de la memoria y lo que yo pueda creer que ocurrió hace treinta años. Entre ayer y hoy también pudo haber una explosión que me conmocionó, pude tomarme tres botellas de Whisky o haberme enamorado y las perturbaciones que surgieron en mi interior me impiden tener una visión privilegiada de lo que ocurrió ayer, y mucho menos de lo que pasó hace treinta años.*

*La memoria es selectiva. La memoria es réplica –es embellecedora, también- pero nos tiende enormes traiciones. Así que tampoco creo en el privilegio de la persona que se sienta a escribir una autobiografía. Quizás estoy **saboteando** a muchos editores, pero verdaderamente creo que es así y mi experiencia así lo indica.*

Baron Biza, 2010: 142

Desde esta perspectiva, no se está muy lejos de cualquier otra construcción discursiva ficcional. Por otra parte, el lector asiste a un doble proceso paradójico –en el sentido deleuziano- en el que la autobiografía se instala. Este doble proceso tiene en un primer momento la reconstrucción de un pasado sujeto a lo que fue o a lo que pudo haber sido. El segundo término es el de la deconstrucción que opera en el nivel de la memoria del “yo-él” que recuerda y selecciona (concomitante al acto de recordar) lo que se va a escribir y va a formar parte de esa otra vida virtual, ficcional o figural.

Lo dicho hasta aquí se puede apuntar como la posibilidad no sólo de considerar al sujeto de la autobiografía como un “ser-entre”, sino también la posibilidad de considerar que la mayoría de los textos tienen elementos autobiográficos en el sentido lato de la palabra, adhiriendo en parte a la tesis de Paul de Man. Tal vez, el *sino* autobiográfico se halle en un juego de espejos en los procesos de producción, en el *momento-entre* de la configuración a la reconfiguración hecha por la lectura<sup>44</sup> que, en el caso de la autobiografía, esta *mediación* sea doble al igual que su referencialidad, es debido a que primero el sujeto de la escritura es al mismo tiempo el sujeto de lectura de su propia vida, *interviniendo* sobre su propia configuración y confrontándose con el

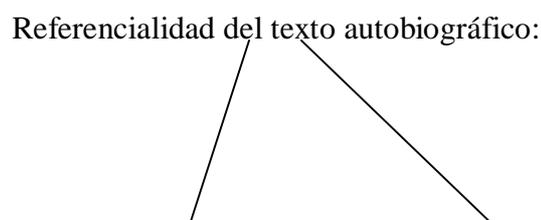
---

<sup>44</sup> “La apropiación confirmaría que el mundo del texto viene a ser una trascendencia en la inmanencia que espera la lectura, en la que la configuración encuentra una respuesta. Pero el paso de la configuración a la refiguración exige la confrontación entre dos mundos, el llamado ficticio del texto y el denominado real del lector. El fenómeno de la lectura viene a ser el mediador, y la acción de leer la mediación necesaria de la refiguración, un acto concreto en el que se efectúa la referencia, que inevitablemente comporta ficción, diferida en el texto, y que es, a su vez, una dimensión fundamental de la subjetividad del lector. De ahí que la lectura sea el acto concreto en el que se cumple el destino del texto.” (Ricoeur, P. 1999, intro. Pág. 31)

mundo del texto –que escribe- y el mundo del lector, que es *su* <<referencialidad>> (mundo compartido, en esta acepción, entre la figura del autor y del lector). Éste es uno de los desdoblamientos quizás del sujeto autobiográfico en el cual, al *momento* de escritura, se presentan simultáneamente los dos sujetos que leen y escriben concomitantemente la materia de la narración: el Byos. Existe un lector en la narración autobiográfica que es el que ha seleccionado los fragmentos de <<vida>>, el que ha interpretado *ese* pasado, textura que ya viene intervenida y mediada por el lector que nos entrega *su* interpretación de *su* propia vida. En segunda instancia, en lo que podemos denominar el lector-otro, realiza por sí una lectura que ya testimonia el encuentro entre los dos mundos, hace una lectura donde el destino del texto ya está cocinado, cumplido. La lectura que *nosotros* hacemos es una lectura de segundo grado, lectura leída, si se quiere; y por esto a lo mejor Nicolás Rosa dice que el sujeto autobiográfico es similar al sujeto del psicoanálisis: por ende, los lectores se acercan al papel del psicoanalista, porque ambos deben intervenir, interrumpir e interpretar el relato que hace el yo sobre su él-(mismo).

Por lo tanto, *dentro* del texto, o mejor, dentro del mundo del texto este ser-entre ya ha producido su “referencialidad” concebida como el *encuentro* de la lectura y la escritura de la vida. Éste es el desdoblamiento esencial del autobiógrafo que cuando se auto-objetiva en su propio discurso no pasa a ser su “objeto de estudio” sino que, en realidad, su vida pasa a ser un texto, un signo que debe ser interpretado –leído-. De este encuentro resulta la referencialidad y la representación autobiográfica, pero ¿qué surge del encuentro entre el mundo del texto autobiográfico y el mundo del lector? **Una referencialidad referida.** Desde este punto habría que considerar el rasgo distintivo de la narración autobiográfica, su pertenencia y autonomía discursiva que oscilará entre los polos de lo Historiográfico o de la Novela ahora sí dependiente de la subjetividad del lector y su competencia para reconocer esta operatoria. En una rudimentaria fórmula

Referencialidad del texto autobiográfico:



(Sujeto-lector (de su vida)+sujeto-de-la-escritura (de su vida) = sujeto autobiógrafo (“yo” del mundo del texto)) + sujeto lector (mundo de la “realidad”) = Referencialidad referida o referencialidad diferida en el texto.

Y de acuerdo a esto, se agrega un significado más al ser-entre del espacio autobiográfico en el cual el “ser” es escindido entre el mundo de la lectura y el mundo de la escritura. Según nos dice Ricoeur “*La lectura es, a su vez, una reescritura de sí que responde en el seno de aquélla.*” (Ricoeur (1999) intro. pág. 31) Estamos de acuerdo, pero lo que queremos dejar en claro es que el texto Autobiográfico es un texto en el que ya se ha cumplido esta <<reescritura de sí>>.

### **De la biografía autobiográfica**

*“La biografía profunda de la autobiografía es la escritura del Nombre Propio para ejecutar el borramiento de los nombres del Padre”*

(Rosa, N. *El arte del olvido*, pág. 60.)

La autobiografía es, al fin y al cabo, una biografía, en la cual el “auto” aparece ya como redundante. Como bien señala el epígrafe, la *Diferencia* esencial entre estos dos modos textuales parece radicar en el nombre propio. Éste es el que separa en esta zona de densidad a la Biografía de la Autobiografía: “El ajuste a una cronología y la invención del tiempo narrativo, la interpretación minuciosa de documentos y la figuración de espacios reservados a los que, teóricamente, sólo el yo podría advenir.”<sup>45</sup> Estos elementos pondrían en peligro la especificidad del género biográfico, así también la tensión subjetividad-objetividad, otorgada principalmente por la admiración en la subjetividad, como también por la verdad que construye dicho género. Es decir, la donación de sentidos, buscar relaciones entre vida y obra, interpretar o leer los datos recopilados en las investigaciones por el biógrafo, acarrea muchos problemas. Uno de ellos, casi inevitable al parecer, es convertir al biografiado en héroe de su propia vida, al mismo tiempo que la biografía puede convertirse en un homenaje del objeto de estudio. Por otra parte, pareciera que el género se ha arrogado la tarea de develar los misterios de la creación artística, en indagar aquello que el “genio” del biografiado ha producido. Tendríamos que indagar el auge de este género en el siglo veinte, concomitantemente al desarrollo del psicoanálisis en su intento de elucidación del proceso creativo.

Como una manera de aclarar algunos problemas referidos a la escritura biográfica y sus relaciones con otros géneros, debemos seguir deslindando estos espacios. La

---

<sup>45</sup> Arfuch, Leonor. (2002) “El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.”

hipótesis que queremos compartir surge a partir de concebir la biografía como un tipo escritural que se ubica entre la historia, el psicoanálisis y la novela. La autoridad con la que se inviste el biógrafo como estudioso que ha investigado documentos, fuentes, etc., le confiere a su vez cierta autoridad a su discurso que trata de compensar los saberes de lo real de los cuales el biógrafo está <<exiliado>>. En este punto existen similitudes con la escritura de la historia donde el historiador nos hará <<creer>> en un conocimiento legitimado por saberes e instituciones en el otorgamiento referencial al discurso, en autorizarlo como algo “real”. Tanto la tarea del historiador como del biógrafo es ocultar los vacíos, “la nada” como dice De Certeau. El *efecto de lo real* está dado en su ocultamiento fuertemente ligado con la tensión en la que se despliegan las estrategias para construir un supuesto saber y ocultar la <<novelización>>. Es la institución lo que permite una adecuación del discurso biográfico a lo real imaginado o a la realidad. En otras y mejores palabras: <<El “realismo”, es decir la legitimación del discurso por sus referencias, se inaugura con el autor, autorizado por una agregación social, y pasa del autor a su texto, autorizado por los acontecimientos que presume expresar o significar>><sup>46</sup>.

Tanto la Historia (su escritura) como el Psicoanálisis, y por qué no la Biografía, comparten su apoyatura en la institución sin la cual este <<efecto de realidad>>, esta correspondencia aparente entre el discurso y la realidad, desaparecería. Por lo tanto, si el biógrafo (conscientemente o no) se desampara de la institución “histórica” cae inevitablemente en la novela, desaparece la creencia en el “otro”. “Quítale al autor de un estudio histórico su título de profesor y sólo queda un novelista”.<sup>47</sup> Que en nuestro caso sería: quítale al autor su nombre, *su* “otro”, y sólo quedará una biografía. Pero este intento de olvidar al <<otro>> es un imposible porque la mediación necesaria del lenguaje incorpora inevitablemente al otro. Es *su* escritura. Tal vez J.B.B haya estado más que consciente de esto –y la cita de arriba así nos lo confirma- de que no hay escritura ni lenguaje *inmediatos*, la naturaleza del lenguaje es intersubjetiva como lo demuestra así también Ricoeur en lo ya trabajado desde la triple mediación del lenguaje. La narración autobiográfica quiere olvidar esta *mediación* en el gesto de apropiación de un pasado que no nos pertenece, que quiere constituir un sujeto

---

<sup>46</sup> De Certeau, M. (1988). Historia y Psicoanálisis entre ciencia y ficción. Capítulo vi: “La “novela” psicoanalítica, Historia y literatura”. México: Univ. Iberoamericana. Página: 117.

<sup>47</sup> Ídem ant. Pág. 118.

como unidad cerrada y acabada. Si no ¿por qué la elección de Novela para esta narración autobiográfica? Quizás, por la desconfianza fundamental hacia la escritura del yo sobre la vida de sí mismo.

Es revelador un pequeño pasaje de *El desierto y su semilla* donde el narrador procura pintar los cambios del rostro materno al momento del horadar del ácido, creando un vacío: “*la hornacina sin tallas ni estatuas*” (p. 23); cuando el mismo dice comprender lo que es el *espacio negativo* que, llevado hacia nuestro desierto, es la misma negación de la referencia <<descriptiva>>, para que pueda surgir esta otra forma –siempre incierta- de la referencia ficcional. Metáfora en carne viva. Es en el mismo espacio de la novela donde se traduce el referente del discurso, desde una referencia descriptiva <<real>>, hacia una referencia ficcional: posibles, sólo por la misma transformación del rostro y sus intentos de reconstrucción, de reconfiguración. Sólo al final de la novela, el narrador confesará una <<reconciliación>>, que la leemos como aquella reconciliación entre lo humano y lo divino, entre la vida y el arte, entre el sinsentido y el sentido, y por qué no, entre el odio y el amor.

Este puente entre los dos mundos (referenciales) se puede producir por el fracaso del discurso denotativo en su gesto aprehensivo de la realidad del rostro. Como veremos, sólo una referencialidad connotativa podrá devolver las formas, el sentido, a través de distintos tropos, porque el mismo rostro, la propia identidad, se ha convertido en un significativo vacío que la ficción podrá no llenar, sí abrir, mostrar; aunque esto acarree un problema ético y político.

Debe suspenderse, anularse lo descriptivo y su creencia en él para que nazca este tipo de referencia. En otras palabras, hay que perder el rostro para entrar a la ficción y así poder redescubrir la realidad y a su sí mismo que ella contiene. El relato tanto como el no-rostro materno están arrojados hacia el futuro –“*su conciencia se inundó de futuro-*” (J.B.B, 2006: 28), por la fuerza teleológica que posee todo relato, de quien lo escribe y de quien lo lee. El no-rostro de la ficción depende, está subordinado al rostro donde se inscriben lo descriptivo, la realidad, la mirada, la identidad, etc. El no-sujeto, el no-yo de los que hablaremos luego, dependen de sus formas *positivas* que se muestran en la *realidad* así como la referencia de la ficción depende de la negación de la referencia de los discursos descriptivos. Esta lectura nos lleva a considerar el cómo se disuelve lo autobiográfico -nuestra creencia en su referente- en la novela que, a medida que el discurso ficcional comienza a operar, tal como el ácido, diluyen la *identidad* y el

*rostro*: mostrando la ficción del origen, el de la profundidad, su mito. La novela nos pone ante un primer plano de este discurso cáustico que nos lleva hacia otra forma de vida, hacia una existencia *en* la obra; por cierto, incierta: “*El descarnado cotidiano generaba una vida diferente, ajena al cuerpo y los cuidados, origen autónomo de la sustancia orgánica liberada de toda regularidad. La laboriosidad del caos plaga.*” (p. 23) Y qué es la ficción sino el abandono del cuerpo, al caos, a perder la identidad en un laberinto de desarmonía y de irregularidad; aunque de arena, la ficción es una letra errante en el *desierto* en busca de un cuerpo. La *necrosis* se detiene ante las rocas (óseas) y de este vacío comienza la reconstrucción artificial por medio de los injertos que nos devolverá un rostro, otro-rostro, que ya no volverá a ser el mismo, al igual que sucede *después* de la ficción que nos redescrive -con bisturí en mano- nuestra propia identidad. Cuerpos y rostros marcados.

Quizás para pasar desde las palabras de Baron Biza sobre la autobiografía a lo que comparte ésta con lo biográfico, debiéramos recordar a Marcel Schwob y su libro *Vidas Imaginarias*. En sus sucesivas biografías, el autor no respeta los cánones históricos y plantea una relación lúdica con los biografiados en aspectos que desde la construcción “clásica” de la biografía no son tenidos en cuenta. Es decir, se lanza a llenar los vacíos de los daguerrotipos que intenta plasmar en la escritura por medio de nimiedades y detalles que por su misma condición son inverificables. Asume la tarea del biógrafo pero “desde” la literatura, transgrede la convención histórico-biográfica tal vez consciente del simulacro de la hipóstasis de lo “real” en la escritura. Es un claro ejemplo de lo que sostenía De Certeau; es un biógrafo desamparado de la institución historiográfica.

Tanto la Biografía como la Autobiografía comparten el estatuto de ser <<modalidades narrativas del discurso>>, al decir de Ricoeur; pero que, llevadas hacia *El desierto y su semilla*, como novela autobiográfica, se entrecruzan el “relato de ficción” con las “formas empíricas” (historia, biografía, autobiografía) en un mismo espacio, en un género sin género. Por esto, *el desierto* es un espacio difícil de ubicar, es un decir “desubicado” en este sentido, pero que puede encontrar un modo de explicación en la elaboración de la trama como denominador común temporal de lo narrativo. Si lo que diferencia la historiografía de la ficción es el representar (*describir*) y el de producir referencialidades (*redescribir*) respectivamente, es gracias a su diferencia de pretensión en la construcción de la referencia. En la historiografía, esta

*pretensión* se refiere a la búsqueda de la <<verdad>> sujeta y circunscripta a una red de discursos precedentes que definen el horizonte de posibilidad de su existencia, con el cual se va a medir mediante un *poemos* por el lugar del sentido sobre la misma realidad pretérita <<descrita>>. En cambio, en el relato de ficción, su *pretensión* está guiada, orientada hacia su misma capacidad de <<redescribir>> esa realidad en una apertura de mundos referenciales en donde el lector puede redefinirse y reescribirse en nuevos mundos posibles ya que el primero debe suspenderse, al menos su lógica representativa.

Estos dos modos de <<estar-en-el-lenguaje>> mediante una *referencialidad cruzada* abren en la novela su dimensión histórica mediante la narración del “Otro”, de lo (im)posible y de lo irreal.<sup>48</sup> La novela lleva a cabo el pasaje entre la referencialidad descriptiva que alude a los hechos tal como sucedieron y que podemos comprobar, ya que son de público conocimiento, y la referencialidad de la ficción que, vuelve sobre estos mismos hechos pero, esta vez, para reescribirlos, re-describirlos mediante una trama que organiza estos mismos acontecimientos, reconfigurándolos, buscando su sentido completo.

Por todo esto, la narración autobiográfica es un espacio que halla su condición de posibilidad, su modo de existencia *precaria* entre la historiografía y la novela porque la estructura recíproca que comparten entre trama y acontecimiento asegura su condición de relato. Mas la novela autobiográfica tiende a reunir estos dos modos del <<contar>> en cuanto toma la dimensión episódica de la historiografía (relato empírico) y toma la dimensión configurativa de la novela (relato de ficción) produciendo así la *confusión* en el lector; puesto también él en el *balcón* de las dos dimensiones, o entre la biblioteca y el vacío. El sujeto de la escritura se encuentra él mismo entre-dimensiones inseparables dentro del mismo relato, aunque sí variando su grado de presencia. Aunque cabe recordar que estas dos dimensiones, en *El desierto y su semilla*, son inseparables y están confundidas en una representación referencial que hemos quedado en llamar *referencialidad referida*, o cruzada. Ésta se puede producir por medio del *ser-entre*<sup>49</sup>, quien la posibilita al estar en el lugar privilegiado de ser el único lector del texto en el que su propia vida se ha convertido, al tener que interpretarla, representarla.

---

<sup>48</sup> Ver “*Para una teoría del discurso narrativo*”, en “Historia y narratividad”.

<sup>49</sup> Éste se ha transformado a lo largo de nuestra investigación, en una de las hipótesis más relevantes para este estudio sobre la novela. El *ser-entre* nos permite pensar al sujeto de enunciación de este discurso ambiguo, incierto y problemático. A lo largo de la investigación lo iremos llenando de predicados.

La vida se convierte en un texto al tener que representarla por la letra. Este texto de la vida, es la novela familiar que el narrador intentará explicar(se). Este texto pasado tiene su personaje: Mario Gageac. También su lector: el narrador. Entre ellos se produce un diálogo, que desdobra y desgarrar al mismo sujeto autobiográfico, testigo de la tragedia. De esta manera, el testimoniar se convierte en una interpretación del pasado trágico, pero, a su vez, también en su proyecto de representación. La imposibilidad con la que nos enfrentamos, es la ilusión de leer autobiográficamente, monológicamente; es decir, la de no leer esta lectura previa que nos entrega una referencia incierta, la de poder intervenir en este diálogo íntimo, del que la obra es sólo un rostro, que ya se ha formado, y del que vemos alumbrarse sus contornos cuando se encuentran el texto de la vida pasada y su lector-narrador. Nuestra tarea, como lectores, es imaginar lo no-dicho de este diálogo, lo que excede al testimonio y lo que este excedente deja: una línea de ficción donde podemos, invitados por la narración, intervenir en ella. Como oyentes, interrumpimos un diálogo del que sólo quedan sus restos: la novela. Estos restos con los cuales debemos reconstruir y crear nuestro propio diálogo con la obra. Nos es negado este texto que es la propia vida sobre la que se escribe, sí podemos intervenir sobre la lectura de esta vida que se ha convertido en obra. El modo de lectura de una vida, propia o ajena, es la que construye un modo de escribir.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- Agamben, G. (2007) *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- <sup>1</sup> Arfuch, L. (2002) “La vida como narración” en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*.
- Baron Biza, J. (2006) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg.
- Baron Biza, J. (2010): *Por dentro todo está permitido*. Buenos Aires, Caja Negra. Recopilador: Martín Albornoz.
- De Certeau, M. (1986) *La escritura de la Historia*. México: Fondo de cultura económica.
- Deleuze, G. (2008) *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (2009): *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial.
- Miraux, J.P. (2005) *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.

- Rosa, Nicolás. (2004) *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

## **De la imposible búsqueda en el desierto.**

### **Nahuel Cristobo**

A manera de una introducción, comentaré brevemente cómo surgió este trabajo y dónde se inscribe. Esta charla forma parte de mi tesis de licenciatura conjuntamente al proyecto de investigación al que pertenezco, llamado “*Revisitaciones, huidas y desbordes en la novela argentina contemporánea*”<sup>50</sup>. Mi objeto de estudio se concentra en una obra titulada “El desierto y su semilla”, de Jorge Baron Biza (2006) . Novela poco conocida en el ámbito académico, pero no por esto menos importante. Luego de veinte años de trabajar en ella, su autor consiguió que la publicaran en Buenos Aires en 1998, luego de que la rechazaran en el concurso Planeta un año antes. El autor termina con su vida en el año 2001, dejando de esta manera la única obra publicada en vida.

Nuestro escritor pertenecía a una familia de novela: su padre, Raúl Baron Biza, fue un escritor multimillonario asociado a distintas revueltas político-revolucionarias principalmente durante los años 30` ; y su madre, Clotilde Sabbatini, hija del caudillo y gobernador radical de la provincia de Córdoba, desempeñó altos cargos en el ministerio de educación, fue la creadora del primer estatuto docente. La novela, y la novela familiar, comienzan en el año 1964, cuando en una reunión para terminar sus dilatados intentos de divorcio, Raúl Baron Biza simulando ofrecer un vaso de agua a su esposa, en el mismo gesto, le arroja en la cara el verdadero contenido de éste: vitriolo, un fuerte ácido. Inmediatamente, la madre y el hijo salen camino al hospital mientras el victimario, horas después, decide pegarse un tiro en la

---

<sup>50</sup> Universidad Nacional de Misiones, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, carrera de Letras. Proyecto de investigación bajo la dirección de la Dra. Mercedes García Saraví y la co-dirección de la Lic. Carolina Repetto.

cabeza, en su misma alcoba. Catorce años después, Clotilde Sabattini, luego de innumerables y dolorosas cirugías, se arroja del mismo balcón de la biblioteca donde había sufrido la agresión de su marido.

Así, la novela familiar se transforma en pretexto, en la anécdota o en el episodio para construir una obra de arte, una novela, *El desierto y su semilla*. En una entrevista que le hicieran a Jorge Baron Biza, en el mismo año de la publicación de su novela, declaraba ante la pregunta aséptica de un periodista que indagaba sobre la reacción que le produjo el suicidio de la madre, que este acontecimiento, junto con el posterior suicidio de su hermana, eran un exceso, algo que lo dañó, y que a partir de estos sucesos tuvo que construir algún tipo de sentido, una ficción.<sup>51</sup>

En un reciente homenaje al autor en la ciudad de Córdoba, al cumplirse diez años de su muerte, algunos testimonios daban cuenta del malestar del autor ante la crítica que solamente leía en su novela su costado autobiográfico; una crítica que miraba únicamente el espectáculo del horror y que desanimaba a Jorge Baron a proseguir con su nuevo proyecto de vida: el de escritor. Lo que sigue, es un intento de emanciparnos de esta lectura.

Las palabras de Jorge Barón Biza, en esta entrevista, son tan sinceras que nos parecen hasta caústicas, y nos encuentran ante la relación difícil de asir entre la vida y la obra: un lugar discursivo desubicado y descarado. En este lugar sin nombre, la <<vida>> es desbordada por medio de un excedente -el suicidio de la madre, del padre y luego el de su hermana-, imposible de contener en la lógica de una vida (biología) ni en el del género de escritura de una vida, o el de una bio-grafía, ya que no estaba en el <<proyecto de la tragedia>>. El género autobiográfico, por su parte, contiene un <<proyecto>> de vida que es el contar en referencia a la vida vivida, retrospectivamente. Un género supone leyes de <<pertenencia>><sup>52</sup> a la vida y a la obra, un continente y un borde. Es el desborde (el <<exceso>>) el que convoca y revoca al mismo tiempo otra trayectoria en los relatos de una vida: la Ficción.

Nos detengamos por un momento en el título mismo de la obra. Si los signos que definen al desierto son, entre tantos otros, la esterilidad y el vacío, su semilla es una imposibilidad lógica. Entonces, desde el título se nos plantea esta dimensión paradójica con el aspecto de un oxímoron. Si el mismo narrador describe al rostro materno como un desierto, la semilla sería él mismo. Ahora bien,

---

<sup>51</sup> "-¿Cómo reaccionó usted ante este segundo suicidio? (El de su madre)

-Es un exceso, ¿no? Doce años después se suicidó también mi hermana María Cristina, once años menor que yo. Eso me dolió mucho porque no estaba en el proyecto de la tragedia. Lo de mi padre y mi madre, esa atracción permanente, funcionó de alguna manera. Pero lo de mi hermana fue distinto, me hizo daño, me aplastó. A partir de ese límite tuve que construir una verosimilitud, algún tipo de sentido. Eso es lo que yo llamo hacer ficción." Trespuntos, 19 de agosto de 1998.

<sup>52</sup> Para algunas consideraciones sobre el <<género >>, dialogamos con Jacques Derrida y su artículo *La ley del género* (1980), y con Jacques Rancière, en su libro *La palabra muda* (2009) edit. Eterna cadencia.

esto produciría la irrealidad de una bio-lógica, un desvarío lógico que tiene como asidero el no-lugar o el lugar imposible de ser hijo del desierto, o el cómo nacer y subsistir en una superficie yerma, desértica y estéril. De esta manera, sólo en el espacio de la ficción se puede comprender esta ilógica del byos que ella misma representa mediante una letra tanatográfica. La escritura del desierto es, en este sentido, una forma de engendramiento, un intento de hacerlo parir mediante la ficción, diciendo toda su irrealidad, revirtiendo su lógica estéril. Si la lógica del byos supone una causalidad, un orden, ser hijos de nuestros padres, la ley del género autobiográfico dice su contrario, se narra la muerte de los padres para crear el escenario de partenogénesis dibujando, de esta manera, un útero al individuo autónomo, un deseo de autocreación que marca el nuevo espacio que ocupa, desde el romanticismo ilustrado, el individuo burgués, dueño de la realidad y de sí. O en otras palabras: la deuda vital contraída con nuestros padres en la Vida se traduce, en la escritura, en una deuda contraída con nosotros mismos, con nuestro nombre. La biografía paterna y materna, en este sentido, tienen su lugar en la autobiografía para ocultar un deseo de autonomización extrema, la de crear las propias leyes a las cuales uno sujetarse. Por consiguiente, lo que es causal en la vida, se invierte en lo autobiográfico, sólo la muerte de los padres, la letra parricida y matricida, permite el nacimiento del yo autobiográfico.

La ilógica que supone el título y la escritura de la novela es revertir esta causalidad autobiográfica donde la semilla encuentre su lugar en el desierto, no sepultando a los padres, sino haciéndolos nacer en otro espacio para que este desierto se convierta en un lugar fecundo; para que la vida convertida en desierto pueda parir un género de vida distinto al de la ley autobiográfica. Dar vuelta el desierto, horadar en él es el desafío escriturario que plantea la novela; fecundar la esterilidad y la muerte es el desafío de todo discurso que quiera apresar un <<todo>>, o al menos sus partes perdidas, desde la propia pérdida del sentido. Pero desde esta perspectiva, la semilla no es Jorge Baron Biza, sino su creación: Mario Gageac. Si la narración se ajustara a las leyes del género autobiográfico, estaríamos en presencia del sueño de partenogénesis que el sujeto autobiográfico realiza inventando su propio linaje, creándolo desde una nada, aunque diciendo su ficción al mismo tiempo. Pero al estar en presencia de una letra cuya ley dice siempre su ilegalidad, su ilógica y su excepcionalidad, la letra fecunda el desierto no creando un nuevo yo auto-engendrado como el sujeto burgués, que se daba a sí mismo su propio nacimiento en el género autobiográfico<sup>53</sup>, sino que el modo de fecundar este desierto en el que se ha transformado la vida es a través de la obra de arte, la novela. Sólo en el espacio de la obra literaria es posible la reconciliación entre el desierto y la semilla, pero la semilla ya no es una existencia particular, la autoral, ni la del nombre propio ni la del personaje, sino que la semilla es la misma novela. Estamos diciendo que la única forma de fecundar la esterilidad, la muerte, la tragedia, es a través de este espacio que desdice el logos del byos. Una intención, por el momento: señalar desde aquí, que el mismo título nos ubica en una dimensión *entre*, que recibirá muchos nombres, pero que es

---

<sup>53</sup>Para las relaciones entre el género de vida burgués y el género autobiográfico, se puede consultar el libro de Bernd Neumann *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Edit. Sur, 1973.

un territorio donde se confunden sus lindes, un espacio anónimo colindante entre la vida y la obra, lo que, en términos de Derrida, sería, entre el corpus y el cuerpo.

Desde esta nueva óptica, en la dimensión de la Vida, al desierto lo constituye, le da forma, la historia familiar y nacional, con sus tragedias a cuestas, y la semilla no es el narrador ni el autor, ni tampoco el personaje, sino la novela que se construye a partir de esta triple negación. Una posible poética de la novela: ante lo irrepresentable del logos en el orden de la vida vivida, que se ha convertido en un desierto, que ha perdido su sentido por la tragedia, por el horror, esta otra letra, ilógica, tanatográfica, plantea los límites de la representación de la propia vida por el mismo hecho de que estos sucesos narrados están por fuera de las Leyes de la vida, del corpus social. La única manera de fecundar este desierto, es decir su sinsentido, es por medio de una mediación y de un distanciamiento de la propia vida para intentar volverla a engendrar, para intentar volver a ella, siendo otro y el mismo, simultáneamente.

En pocas palabras, desde el título de la novela misma, se nos plantea la relación entre la vida y <<su>> muerte, entre la realidad vivida y <<su>> ficción, entre el cuerpo y <<su>> corpus. La única forma de decir la *verdad* de la vida, aun aquellos acontecimientos que parecen inenarrables e irrepresentables, es a través de la fecundidad de la ficción que intenta la traducción del desierto en semilla, que puede engendrar lo estéril, poner en palabras el misterio y el silencio: su vacío. La ilógica de la novela no es que la semilla fecunde el desierto, sino que la semilla es hija del desierto. La única forma de representar lo estéril-desértico en lo que se ha transformado lo biológico es a través de una narración tanatográfica, no biográfica ni autobiográfica, que reproducirían esta lógica representativa de la narración de la vida, sino que, como un tumor, lo tanatográfico, el discurso descarado, se instala en el cuerpo de ella diciendo su muerte. El corpus es esta semilla que se inyecta en el cuerpo, o la semilla en el desierto, que es la imposibilidad que hace posible la novela en el intento de hacer re-vivable lo invivable de la vida: es la posibilidad de construir un <<sentido>> en el sinsentido de la Historia y de la historia personal, la de una <<verosimilitud>> en lo inverosímil cuando se pasan los límites de lo creíble, cuando caen los velos que ocultan el verdadero rostro humano: su desierto.

En este sentido, en *El desierto y su semilla* se entierra la cara que mira a lo autobiográfico porque se desbordan los tres elementos que reconocía y definía Gusdorf (Cfr. Miraux, J.P. :2005): lo <<auto>> (el yo consciente, identitario), el <<bio>> (la trayectoria vital, la continuidad, el recorrido de esa identidad única y singular) y la <<grafía>>, que cubría la distancia entre el <<auto>> y el <<bio>>, se descascara, pierde su sustancia. Entre estas dos dimensiones se instala la función de la literatura como potencialidad del des-decir lo <<bio>>-lógico y el yo del <<auto>>; pero en el desdecir que supone este discurso pierde no sólo sus capas de sentido, sino, y por sobre todo, su referencia. La escritura se vuelve un cristal entre el cuerpo y el corpus, donde se proyecta una imagen de ambos: así, cuando se escribe biográficamente se traduce en autobiográfico y ambas letras son proyectadas en una imagen tanatográfica. Aparece, entonces, un problema: cómo volver sobre estos

acontecimientos vividos y a qué género de escritura pertenecen. Así nos encontramos ante un desfase entre la vida y la obra, sus lógicas representativas difieren, y la novela es la búsqueda de un género de escritura que pueda representar el <<desierto>> de la vida.

Entre la grafía de la Vida y la grafía del yo se produce un juego de relaciones sobre el género de una vida que recrea un *estadio del espejo* donde se recupera la unidad del yo escindido entre lo auto y lo bio. Así en la novela, en sus primeras páginas, el narrador al describir la desfiguración del rostro materno, al realizar la biografía materna, pero en su fracaso *de ver metáforas en su carne*, debe acceder en primer lugar al yo, al <<auto>>, no sólo para encontrar sentidos y *metáforas para sus sentimientos*<sup>54</sup> sino también, para buscar un cuerpo donde el verbo se haga carne. Al ser expulsados, tanto la madre como el hijo, del orden del Byos, de la <<cultura>>, la escritura se trasunta, se traduce en una letra tanatográfica, en la escritura de lo muerto, de lo estéril, de lo ausente, de lo que no posee rostro, ni identidad, ni género: tal vez, la escritura de un silencio. En este momento aparecerá la *instancia de la letra como género* que logra para su condición de ser la suspensión no de la vida, sí de su lógica, su biología, su anclaje con la <<realidad>> y su otra temporalidad. De esta manera o de otra, la escritura de sí como género tanatográfico nos acerca a un imposible escriturario del sí mismo, movimiento asintótico que nunca alcanza a la parte perdida (Lacan), al *todo* que representa en retrospectiva la historia personal bajo la forma de una identidad. La imposibilidad del ver y del pensar metáforas crean un vacío en la vida y en el cuerpo que sólo en el tiempo de la ficción, cuando ésta se vuelve hacia el tiempo de los acontecimientos, puede completar, decir su sentido y su *verdad*, al hacerse carne en el corpus. El estilo que presenta la novela, desde esta lectura, es su tema: el de poder traducir la propia vida leída, en un obra; es la búsqueda de un género que pueda dar cuenta de esta <<nueva realidad>><sup>55</sup>.

El ácido separa la sustancia (la carne) de la forma (el rostro) y con esta separación, se divide el yo del cuerpo, el significado del significante. Entre esta separación opera la inauguración de la <<mismidad>> en el sujeto desde el Renacimiento, ya que, desde allí, viene a expresar su contrario, su radical otredad con respecto a sí mismo, su distancia infranqueable entre el yo ausente de yo y su otro. Vacío del sujeto que se ha experimentado sólo después del dar “a luz” a un nuevo *género* humano de partenogénesis autobiográfica; mientras que su <<otro>> se presenta como oculto, alienado, olvidado, sepultado como *su* naturaleza en la Naturaleza. El <<otro>>, entonces, será el portador de una voz que

---

<sup>54</sup> El pasaje que estamos parafraseando es: “...y más adelante supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos.” Cfr. J.B.B, 2006: 25.

<sup>55</sup> Dice el narrador en las primeras páginas de la novela:

*Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes.* (J.B.B. 2006: 11-12).

encarne lo informe y lo atemporal, en el que se dé el paso de lo caótico a lo desértico y, de aquí, al intento de incorporarlo a la vida a través de la figuración literaria. Esta realidad, entonces, es lo caótico que antecede al desierto. Por esto, la escritura de la propia vida puede contener su propia muerte; por esto la autobiografía es realmente una tanatografía, no sólo porque el sujeto de enunciación (el “auto”) esté ausente de la narración del Byos, sino también porque lo <<viviente>> ha sido sepultado por el mismo sujeto que lo ha dado a luz, que lo parió en un género de escritura: el autobiográfico.

La autobiografía representa tal vez mejor que cualquier otro género la dualidad constitutiva del hombre moderno ya presentado por Wordsworth, quien la definía a través de la metáfora de la lápida, y que el mismo Jorge Baron retomará en su ensayo sobre la autobiografía. La lápida, que se ubica en el entre-dos-mundos, los conecta de igual manera que el volcán, pone en contacto lo <<subterráneo>> y las superficies: una cara de la lapida es diurna, de frente al sol, donde se leen el nombre, la fecha de nacimiento y el de su muerte, lugar desde donde suele escribirse; la otra cara, aquella que está por debajo de las superficies, la parte enterrada, es la que nos comunica con la muerte, con lo <<informe>> y lo <<atemporal>> (Cfr. J.B.B, *Por dentro está todo permitido*, Caja Negra, 2010). Así, el género autobiográfico posee dos caras en la misma lápida que ella es: una abierta a la luz y al día; la otra, cerrada, la que nos pone en contradicción con la primera, es su silencio y su misterio.

La lectura de Paul de Man sobre la metáfora del poeta inglés es recogida por nuestro autor y es trasladada a la escritura de la novela. En ella existe una dimensión claramente autorreferencial donde se problematiza su inclusión, donde es puesta a prueba en su capacidad y en sus límites, donde la autobiografía como género de una determinada vida, debe ser redefinida y ajustarse a nuevos horizontes escriturarios porque la vida ha excedido el continente que aquélla le otorgaba. La novela escribe sobre la lápida autobiográfica, pero no en la parte que da al sol (autobiografía canónica, que la convierte en un <<género llorón>>) (Cfr. J.B.B, *Por dentro está todo permitido*, Caja Negra, 2010) sino en la parte que está bajo tierra, aquella que nos pone en contacto con lo eterno y con la muerte, escrita por el mismo sujeto que está enterrado, <<aplastado>>, tal vez para expresar esto: darle forma a lo informe, para volver al orden temporal desde lo intemporal, para llevar el no-ser al ser. Entonces, se hace vital salir de la vida, salir de sí mismo y del mundo, dar voz a lo muerto y al gemelo muerto (Rosa), anular el “auto” para ser-otro en el corpus que, en nuestro caso, tiene nombre: Mario Gageac.

*El desierto y su semilla* escribe la ficción del género autobiográfico al darle voz a la cara oculta de la lápida, al intentar representar lo informe y lo atemporal, la muerte que no posee referencialidad alguna tal como el desierto, tal vez por eso mismo irrepresentables, pero que se intenta capturar alegóricamente a través de la negación que el mismo desierto es: la del no-rostro, del no-sujeto y del <<no-ser>>, o <<el reverso eterno de toda figura humana>><sup>56</sup>. Para desandar esta

---

<sup>56</sup> El párrafo de la novela es: “*La precisión de la piedra, aunque sólo conformase ruinas, se presentaba como el reverso eterno de toda figura humana, el límite –aterradoramente cognoscible y presente- de*

superficie sobre la que se construyó el cuerpo y el rostro en nuestra cultura, para entrever el reverso de la figura con la que nos enfrentamos cara a cara, el narrador construye un discurso descarado, descascarado. Este discurso que está destinado al fracaso o a la muerte, se interrumpe por momentos, en especial, cuando el narrador deja de hablar de sí mismo cediendo su voz a otros discursos manifiestos en las citas de otros textos, como otro intento discursivo de recuperar las metáforas, el sentido, no ya en la descripción del rostro materno, en su prosopografía, ni en su propia autobiografía, en sus recuerdos de infancia, sino que la búsqueda de sentidos se esparce hacia el pasado histórico aunque también éste se revelará como superficie desértica. Como veremos, la gran apuesta estética de la novela, está por fuera de ella, en sus lectores, proyectada en ellos, donde el sentido o el sinsentido se multiplique hasta alcanzar una comunión con el misterio, reconciliando al artista y a la obra con lo divino; reconciliación entre el arte y la vida en un espacio olvidado.<sup>57</sup>

La obra del autobiógrafo, entonces, tiene el propósito de poner en contacto lo individual vivido con lo colectivo, y de ahí, restablecer el puente de la obra con lo divino que consiste en ponernos en relación, al artista y a los lectores, con el misterio de la creación, del lenguaje. Pero lo que es más necesario destacar es la obra como espacio de comunión entre el artista y lo colectivo y la imposibilidad de definir un <<juicio>> sobre la propia vida, sobre la propia obra, un saldo del contar que resulta imposible hacer uno mismo.

Esa nueva realidad, la del no-rostro, hacia lo que nos lleva es hacia la contemplación de un <<sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes>> es otra <<génesis>>(Cfr. J.B.B, 2006:11-12), donde lo natural, lo vegetal, y hasta lo mineral aparecen deteniéndose en la letra final de una identidad representada por la nariz, que luego también será removida para poder empezar a reconstruir el rostro. Ahora bien, el juego de relaciones que nos muestra la novela está dado por la intersección entre distintos géneros: el rostro, donde se juega la pertenencia al género humano, la autobiografía como género de la prosopopeya bajo la concepción demaniana, y el género de la novela, que es un no-género<sup>58</sup>. Entre estos tres vértices se dibuja la geometría del sujeto en el espacio de la obra. Es esta misma ubicación subterránea por debajo de la superficie del rostro y por debajo de la

---

*nuestras ilusiones, el no-ser que se instalaba con la exactitud de un geómetra en el interior del barro que con tanto descuido somos.*" (J.B.B, 2006: 26)

<sup>57</sup> Dice nuestro autor en su ensayo sobre la autobiografía:

*Entonces, esa vida empobrecida por el error, por el desconcierto, por esas fuerzas oscuras que acechan al hombre, florece en centenares y miles de interpretaciones. Y así, el autobiógrafo llega por medio de ese texto al lector, y a través de la multiplicidad llega a lo colectivo; y a través de lo colectivo, quizás también llegue a esa gran concepción del ser humano que es Dios. Tal vez, el hermeneuta final del texto sea la suma de todos esos lectores, y el único que pueda hacer ese balance sea Dios.* (J.B.B, 2010: 145)

<sup>58</sup> Sobre el no-género de la novela se puede consultar a Rancière, en particular, "Del libro de piedra al libro de Vida", en *La palabra muda*.

lápida autobiográfica, la que permite ponernos en contacto con lo informe, con la imposibilidad del Género.

A modo de cierre, que es siempre otra apertura: esta realidad hacia la que nos lleva la contemplación del no-rostro es la realidad de la obra de arte. Ante la <<pintura feroz realizada por un artista embriagado de sus poderes>>( Cfr. J.B.B, 2006: 22) el rostro, o bien el no-rostro, se convierte en una pintura, en una tela en blanco donde el espectador-narrador no puede verse ni comprenderse, discurso que fracasa con el vacío que esa pintura representa, y que intenta comprender mediante el aparato crítico del <<juicio estético>> del que hablaba Hegel en su *Estética*. Ante el fracaso de comprender por el <<juicio estético>> las transformaciones del rostro, por sus abstracciones inconducentes, se pierde el sentido de ese rostro que imposibilita la identificación con el <<artista>> que lo produjo. La subjetividad creadora del vacío de la obra, torna no sólo imposible entender los motivos de la agresión sino tampoco la obra misma. El narrador, así, se convierte en espectador, aquel que espera comprender la obra y el artista para comprenderse a sí mismo<sup>59</sup>.

De esta manera, se acercan las posiciones entre el lector y el narrador bajo la misma perspectiva desde la que se contempla, pasivamente, exteriormente, el desierto, el cuadro; así la comprensión, la lectura de las obras, se convierte en algo vital, debemos entrar en la Obra, intervenir en ella. El narrador, como los lectores, están ante una obra de arte y ante un artista. El desafío, hermenéutico y ontológico, como existencial, es comprender la <<realidad>> de la obra y la subjetividad que se esconde en el artista. Pero esta fuerza creadora y destructora al mismo tiempo, la del artista, nos es negada, a nosotros y al narrador, es la imposibilidad de participar en la creación del cuadro y en la destrucción de la vida, la que nos impide *estar* en él, quedamos fuera de esa relación entre el artista y la obra, a un paso, siempre exteriores a ella, ajenos a esa <<realidad>> y a esa nueva <<génesis>>, aquella que se esconde detrás de la obra de arte con la que nos enfrentamos. El fracaso de la representación del cuadro o del no-rostro, consiste ahora en no poder volver sobre los pasos del estado original del rostro/cuadro, no podemos reconstruir su realidad anterior una vez ya producida la obra; fracaso evidenciado en las distintas cirugías que intentan reconstruir el rostro, o la búsqueda de una forma que pueda devolverlo a la vida. A nosotros, los lectores, nos queda la tarea, nada fácil, de recuperar nuestro propio rostro, nuestra identidad, en el mismo espacio de la obra de arte.

En las primeras palabras de la novela adivinamos la primera actitud del narrador con respecto al intento de lectura del objeto artístico: ésta es, la del crítico de arte, que intenta definir en base a las relaciones entre las formas y los colores este cuadro materno. El sentido humano parece haberse

---

<sup>59</sup> Dice el narrador/crítico:

*Realicé mis observaciones sobre una base abstracta, fijando mi atención, no en la mano que impulsó el ácido ni el sufrimiento de la víctima, no en el odio o el amor que habían motivado la agresión, sino en las relaciones espaciales de la cara de Eligia. Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de lo que ocurría. En estos espacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que acontecía allí. (J.B.B, 2006: 25)*

perdido en la dimensión del arte, éste se ha convertido en un género muerto, en una estatua que ha olvidado el modelo de vida que ella representa. Así, la novela toma como *pretexto* la propia vida, la novela familiar, para intentar volver a reunir las dimensiones del arte y la vida. El padre encarna de esta manera al artista, del que no se pueden adivinar sus intenciones, se ha oscurecido su <<voluntad>>; la madre, se convierte en una obra de arte y él, el narrador, en espectador, testigo, crítico de arte y lector de su propia vida, mientras que nosotros, los lectores, debemos decidir lo que pertenece al arte o al no-arte, decir la realidad de la obra, su pertenencia a un género o no, si pertenece a la realidad vivida o a la ficción, cuando en realidad, su <<realidad>>, es disolver estas fronteras dejándonos con las manos vacías, poniéndonos en un lugar imposible del que surgen prejuicios o pos-juicios estéticos, tornando inaprehensible su esencia. Esta misma problemática la vive el narrador, pero su respuesta está por <<dentro>> y por <<fuera>> de la obra, si tal cosa es posible. En la primera, termina convirtiéndose en un artista condenado al fracaso en la imitación cuando repite el gesto *desfigurativo* del padre al cortar la cara de su amante -otra obra de arte, que no se puede asir, poseer: ni su carne, ni su substancia, ni su sexo-. El otro camino, el que está por fuera de la narración o de la obra, es el de convertirse uno mismo en creador, en productor de la Obra. La impotencia del crítico de arte, en su fracaso de asir el sentido de esta obra –el cuadro materno-, no pudiendo tampoco comprender al artista, aun ocupando su lugar e imitándolo, parece decir que la única manera de convertir la esterilidad de la vida y del arte, es, al fin y al cabo, produciendo, y que, al mismo tiempo, este producir, es el que los puede devolver, al narrador/crítico, a la madre/cuadro y al padre/artista, al *género* humano, desde la misma producción de la novela que no es otra cosa que un intento de traducción de la novela familiar. Así, la obra de arte es donde se encuentra la ley del género humano, solamente en ella el hombre recupera su historicidad, encuentra su lugar en el desierto, pero ya no está solo<sup>60</sup>.

Cuando llegamos a las últimas palabras de la novela, parece que la escritura era el único oasis en el desierto, se terminan las <<excusas>> (Cfr. J.B.B, 2006: 245), se termina el proyecto de vida de un sobreviviente, el de testimoniar. La escritura vuelve sobre el pasado para fecundar el presente y el futuro desde el proyecto que ella misma es, cuando el pasado pierde su función de proyecto –escritural- vuelve a aparecer un presente sin proyecto que había encontrado en el pasado su razón de ser. En pocas palabras, la escritura es el proyecto de vida que demora esta suspensión sobre el vacío –entre la biblioteca y el balcón- que se construye sobre la esterilidad de un pasado que no permite construir proyectos y un futuro inexistente. Cuando la misma escritura vislumbra su final, el punto final, entonces este presente inasible, el momento de enunciación, se convierte en un paréntesis que

---

<sup>60</sup> Lo que sigue, es casi el cierre de la novela (y de la vida), el mismo vacío en la boca del narrador, pero a quién atribuírselas realmente, a qué voz:

*Tarde o temprano yo también seré sólo un texto, no me queda mucho más por hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacerlo es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, "vida" o "acción" o "posibilidades". (J.B.B, 2006: 245)*

encierra una nada; por fuera del paréntesis el pasado y el futuro se vuelven un sinsentido. El sujeto que enuncia anuncia no sólo el terminar de la narración sino, y sobre todo, el término de una vida que pierde su proyecto, su sentido. De esta manera vemos cómo están entrecruzados los caminos de la vida y de la narración en la novela. El fin de la narración conlleva el fin de la vida que ella misma contenía, el sentido y el proyecto permanecerán en el texto volviendo el desierto a la vida sin narración: al silencio. El contar se vuelve una necesidad vital, pero cuando éste termina nos enfrentamos de nuevo al desierto que no admite *vida, ni acción, ni posibilidades*. El <<tarde o temprano>> dice la conciencia del narrador sobre su narración, y el fin de la narración que contiene una muerte, pero que al mismo tiempo es lo que le ha permitido volver al género humano en lo más propio de éste, en el decir, en la narración, en el arte como la morada del ser humano, o una <<carpa>><sup>61</sup> en medio del desierto.

#### BIBLIOGRAFÍA MENCIONADA:

- Baron Biza, J. (2006) *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg.
- Baron Biza, J. (2010): *Por dentro todo está permitido*. Buenos Aires, Caja Negra. Recopilador: Martín Albornoz.
- Derrida, J. (1980): *La loi du genre*, en *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Miraux, J.P. (2005) *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Ibarlucía, Ricardo. (1998): *La novela de una vida*. Tres puntos nº 10: 45-48.

---

<sup>61</sup> Idem ant.

## **Narrando identidades**

**Mauro Figueredo**

### **Palabras liminares**

“Vuelvo, al lugar en el que reo cuenta las horas  
Mientras sueña y su coartada se desmonta  
A su lugar vacío a su boceto, roto e inconcluso,  
allí vuelvo”(I. S.)

Los dilemas del comienzo. Me situó en un territorio difuso, fronterizo, periférico. Más bien, en una suerte de umbral que involucra mi propia experiencia del margen como vivencia, como desarrollo investigativo y como concepto. Pues, desde esta perspectiva, la experiencia sería un conjunto sistematizado de narraciones, saberes, memorias, huellas corporales que subrayan y marcan dialógicamente la relación sujeto-hecho-sociedad.

Justamente, desde ese territorio Nietzsche y Barthes pensaron a la experiencia como un todo. Esto es, aquello que involucra tanto mente, como al cuerpo y al espíritu; tanto materialidad como el desarrollo del orden simbólico de esa materialidad que se produce por una mediatización existencial (cfr. Jay, 2009:419).

Es por eso que retomo, para repensar a la marginalidad desde otro ángulo, la historia (de vida) de César González (Camilo Blajakis)<sup>62</sup>, ésta se presenta aledaña a todo lo que venimos realizando hace tiempo y nos plantea un interesante desafío metodológico. Asimismo, se materializa plural en cuanto a diálogo que puede establecer con las cargas del orden consolidado y porque entraña consigo, nada más y nada menos, que el acto de lectura. Acaso también podría ser pensada como una posibilidad. Piglia, cuando analiza el género policial en *Formas breves* dice que lo que ponen en cuestión los

---

62

Los videos pueden verse en los siguientes sitios: Parte 1:

<http://www.youtube.com/watch?v=uhlAvuS45Qo> ; Parte 2:

<http://www.youtube.com/watch?v=9pc6rwDhLCE> ; también pueden verse los videos de su visita a

Posadas. Parte1: <http://www.youtube.com/watch?v=QYzbtJZcRuo&feature=related> ; Parte2:

<http://www.youtube.com/watch?v=LzcGp3-ga3s&feature=related> y parte3:

<http://www.youtube.com/watch?v=XF0lk6DL8Mo&feature=related>

investigadores de la serie negra es el lugar de la mirada. Esa capacidad de pararse afuera de las instituciones para vislumbrar la construcción de la heterogeneidad.

En síntesis, la historia de César González está trazada por un antes y un después: pasó por 4 institutos de menores, hasta que a los 16 años, por un secuestro extorsivo, le dieron cinco años de condena. Desde el encierro, y al borde de la muerte, la lectura de Walsh le cambió la perspectiva, por ende, la vida. Fundó el fanzine *¿Todo piola?* Como puente que une los barrios marginales del Gran Buenos Aires (Fuerte Apache, La villa 31), estudia filosofía y escribe poesía, además lleva adelante el programa de lectura en las zonas periféricas y el blog Camilo Blajakis. Tiene tan sólo 21 años y un libro publicado: *La venganza del cordero atado*.

Ahora bien, nuestro corpus se centrará más bien en el programa de Canal Encuentro “Historia debidas” y en el Blog que lleva adelante César González. En cuanto a operatoria se trata de intentar realizar una configuración de su identidad narrativa. Sin embargo, no se trata de llevar a cabo un estudio que implique la identidad a través del estilo escritural, sino más bien de ir armando el rompecabezas, las piezas por las cuales es posible vincular la experiencia de César con el acto de lectura y, consecuentemente, con la trama social en la cual se haya inserto, en la cual fluye.

### **Una introducción posible**

*“...tienden a borrarse para constituir un gran continuo carcelario que difunde las técnicas penitenciarias hasta las más inocentes disciplinas, (...) hace pesar sobre el menor ilegalismo, sobre la más pequeña irregularidad, desviación o anomalía, la amenaza de la delincuencia.”*  
(Foucault)

La noción de espacio biográfico, que desarrollara Arfuch podría resultar de relativa importancia para nuestros ulteriores recorridos analíticos, ya que establece la labilidad y porosidad de las fronteras discursivas, la diversidad de los géneros discursivos y la posibilidad de dotar de dimensionalidad a los accionares de un sujeto real en una determinada cultura (Arfuch, 2002:101).

Este «espacio» nos indicaría que biografía y autobiografía no son compartimentos estancos, o géneros dotados de estabilidad -si bien diferentes en cuanto a los estilemas

del discurso- tienen su punto de anclaje en una persona “real”, *más allá* de la diversidad de estrategias retóricas, ideológicas, de verosimilitud, etc. empleadas; *ya que* sus marcas podrían ser halladas en otras escrituras que no pretenden, de ningún modo, configurar la identidad del sí mismo.

En otras palabras, hablaríamos así de un espacio de integración mayor, en el cual se podría establecer una dialéctica entre las versiones del yo con la sociedad mediante la apropiación simbólica y los avatares de su «experiencia» que le permiten autodefinirse. Además de las marcas sociohistóricas y culturales que permiten ubicarlo en un determinado cronotopo. En este sentido, esta noción podría resultar significativa para dotar de una máscara textual a la historia de vida de César González sin recurrir o sentar

las bases sobre un ejercicio meramente biográfico <sup>63</sup> .

A propósito, dice Lotman: «La diferencia entre la vida «extra-biográfica» y la biográfica consiste en que la segunda hace pasar la causalidad de los acontecimientos reales a través de los códigos culturales de época» (Lotman, 1998:214). Todo lo que una época codifica y sobrecodifica culturalmente, es decir, todo lo que de esas experiencias personales sea traducible en base a problemáticas propias de un Universo discursivo determinado.

Así pensado el espacio biográfico, pondría de manifiestos ciertos matices culturales. Y, sobre todo, las condiciones materiales de producción de sentido, las cuales serían los nodos del entramado de la historia del cómo, del qué y para quién César González pasó a ser Camilo Blajakis. Por otro lado, cómo pudo dotarse de una identidad cultural otra y cuáles fueron las apropiaciones que realizó para conseguirlo.

Por otra parte, para Lotman «Cada tipo de cultura elabora sus modelos de ‘gente con biografía’ y ‘gente sin biografía’» (Lotman, 1998:213). Cada cultura crea tipologías deónticas, modelizaciones ideales de quiénes “merecen” una biografía y quiénes “no”. Desde cierta óptica, una determinada semiósfera ya prefigura una masa informe, cuyas

---

63

Por otra parte, esta concepción involucra, necesariamente, a los espacios privado, lugar reservado para la intimidad y el público en su doble acepción de lo político y lo social (cfr. Arfuch, 2005:240) y, desde luego, los desplazamiento que a raíz de la mass mediatización han sufrido estos espacios (Arfuch, 2005:241). No será vano señalar que los espacios biográficos oscilan permanentemente entre los espacios de lo privado y lo público, se articulan en la configuración narrativa de la trama, iluminando ciertos puntos y oscureciendo otros.

narrativas de vida no son proclives a ser conservadas/narradas y un grupo de “personajes” que empezarían a nutrir los anales de la Historia <sup>64</sup> .

Sin embargo, seguir una rutina de pensamiento que trabaje dicotómicamente o de manera diádica: inclusión/exclusión, voz/mudez, focalización/oscuridad, etc., empobrecería la complejidad del tema a tratar. Antes bien, sabemos que, en una época determinada, se establecen horizontes sociales que configuran, para la atención pública, sistemas ideológicos y de representación. No obstante, los mismos se ejecutan, como decía Voloshinov, en *la arena de luchas*, en plena o franca dialogía, no sólo *en*, sino también *más allá* de los campos de interlocución establecidos.

En efecto, si bien existen *ciertos* determinantes sociales, *cierta* dinámica de los campos que trazan los mapas de las historias posibles, *ciertas* políticas de distribución de narraciones, y la configuración de campos de interlocución que está relacionada íntimamente con los procesos de exclusión, etc., también habría hiatos, fisuras, disrupciones, resistencias. Narraciones afuncionales que ni la hegemonía, ni lógica del sistema capitalista y ni de la industria cultural requieren y elementos de sobrecodificación que impregnan los márgenes.

Esto sugiere un proceso en mutación perpetua en el eje del tiempo; rizomático, ya que con diferentes tipos de intensidades combinadas; heterogéneo dada la variabilidad de registros con los que opera; paradójico, porque no se resuelve en el coto cerrado de dos versiones de la historia, como sugiere nuestra primera aproximación a Lotman. Todo un intersticio, toda una opacidad <sup>65</sup> .

Sin embargo, en la dinámica social, antes mencionada señala una marginación social en el contar, puesto que las historias quedan atrapadas en el ghetto establecido, en su legalidad simbólica. Los dilemas en las villas, de la cual proviene César González, por ejemplo: la droga (el paco, sobre todo), la pobreza, la marginalidad (gendarmería

---

64

Como dice White “Es esta necesidad o impulso de clasificar los acontecimientos con respecto a su significación para la cultura o grupo que está escribiendo su propia historia la que hace posible una representación narrativa de los acontecimientos reales.” (White, 1998:25)

65

Así como tampoco es absolutamente negable que en esta dinámica legal de historias articula historias audibles, historia que cobran voz y densidad con otras que pasan no pasan de ser una masa informe de productores de historias. Esto quiere decir que habría cierta estructura, cuya legalidad puede ser subvertida. Más allá de esto, no se trata de prohibir el contar, incluso todo lo contrario, hasta obscenamente los medios de comunicación se meten en los territorios marginales ávidos de narraciones. Antes bien, habría una especie de montaje que traduce lo que ve, que dice no diciendo, que oculta y ocluye más que de lo que muestra. Pero, es necesario hacer el esfuerzo para plantear un territorio multidimensional y lleno de pliegues .

entrando a las villas, increpando a ancianos, niños, mujeres con hijos) son sistemática excarcelaciones de la palabra, expropiaciones del decir, ya que trazan todo un sistema punitivo que mancha, mancilla y señala tendenciosamente a estos sectores sociales. Como dice Grimson: «Indígena, paraguayo, negro, pueden tener una carga negativa en los discursos y políticas hegemónicas. Los sectores dominantes pueden buscar asociarlas al desorden o el atraso...»(Grimson, 2000:45)

Es aquí, en este punto en el cual la historia de César González cobra densidad, cobra vigencia y establece una problemática digna de resolver porque se manifiesta como materialidad discursiva que liga mundos del decir. En efecto, el concepto de cultura se vuelve interesante cuando permite entender las diferencias, los conflictos, las disputas y las relaciones que se producen entre grupos humanos que hablan “idiomas” diferentes (Grimson, 2000:25). En ese intersticio, en esa articulación la historia de César podría ser leída como clave para intentar comprender los mecanismos del poder, los dispositivos hegemónicos del control social desde otro lugar. Por tanto, la narración de esa experiencia sería, en términos de Foucault (o Guillermo de Ockham) un tajo en el orden hegemónico, habilitado la identificación, la posibilidad, la reconstrucción de otro mundo posible (“yo no soy ningún ejemplo, soy en todo caso lo que puede un pibe con herramientas”, dice César).

A saber, un pibe chorro no tendría posibilidades igualitarias (por más todos los discursos que buscan sostener lo contrario), las puertas de las penitenciarías serían, un poco más o menos, giratorias (“salía y volvía a entrar, salía y volvía...”), pues los estigmas sociales diseminan un espiral de múltiples exclusiones y resentimientos hasta que un “raid de choreos” o en un enfrentamiento con la policía lo acerque a la muerte.

Dice César González, que en este sistema ideológico, la noción de futuro queda abortada y que, inclusive, uno sus mayores sueños –le decía a su madre- era morir en una toma de rehenes en un banco. Es lo que le repite, día a día, los encasillamientos de la justicia y todos los aparatos de la ortopedia moral que buscan reproducir la desigualdad. Es la versión única que circula casi camaleónicamente en las polaridades de los estratos de las clases sociales.

En esta línea, César desarrollo una serie de hechos para entender su situación: la década del 90’, la escuela (a la que se iba a comer y su incapacidad de dar respuestas), su abuela que tuvo que hacerse cargo de todos los hijos, su madre en la penitenciaría, el barrio (“yo cada vez que iba a robar, sentía no que estaba haciendo algo malo, sino

recuperando todo lo que la vida no me dio”. Suena a Viejas locas y un tema clásico del rock pseudo marginal de los 90’). Todo, sostiene con lucidez, es un producto de la misma cultura y no una óptica o elección individual –como los sistemas están acostumbrados a decírnoslo-. Serían el sustrato de lo que se viene gestando desde mucho más atrás.

Correrse de esa construcción social, de esas formas y modos de *vigilar y castigar* que tiene el sistema hegemónico no podría sino hacerse a través de la violencia, de una ruptura radical con todo lo conocido y concebible. En este punto se entreteje el acto de lectura de Walsh –justamente- y la anterior golpiza que recibiera en la celda de castigo. En efecto, si las posibilidades son nulas o nimias, tiene que producirse un acontecimiento que irrumpa, que nombre aquello que nunca ha estado allí, que disloque todos los lineamientos.

Desbaratar todas las nociones conocidas, el orden de un discurso que se sostiene por sí mismo, y, de este modo, poner en crisis la interpretación de la vida, de su propia vida. En el sentido de que se hace posible pensar en la conexión de dos mundos. El mundo anterior cobra otro matiz al conectarse con un mundo otro que estaba vedado, cercenado del ángulo de percepción.

Por otra parte, implica también «rechazar una apelación tendenciosa, no reconocerse en una interpelación, llevaría a otro plano la lucha cotidiana y muchas veces invisible sobre los sentidos de las categorías, transformándola en una disputa explícita sobre la nominación y su significado» (Grimson, 2000:47). De hecho, vivencia, historia de vida y producción cultural están íntimamente relacionadas. Digamos, en pocas palabras que el pasaje de pibe chorro a poeta no tiene que ver sólo con un cambio de piel, de metamorfosis en el sentido abstracto del término, se trata de una postura política. Ahí se sitúa César González

### **Prolegómenos: la toma de la palabra**

*“Ah las paredes de la celda.  
De ellas me duelen entretanto más  
las dos largas que tienen esta noche  
algo de madres que ya muertas  
llevan por bromurazos declives,  
a un niño de la mano cada una.” (César Vallejo)*

Hay una postura que podríamos llamar radical con respecto al «espacio biográfico». Piglia dice que toda escritura es de algún modo autobiográfica. Es decir, toda escritura es incapaz de brotar de una especie de limbo o de su dimensión puramente interna, por el contrario, la *escritura* es como un cordón umbilical que se encuentra siempre ligada a la cultura, al mundo de quién la desarrolla. En una trama dada, ya sea que hable de sí mismo, como de ciertas lecturas que realiza el personaje o que se dejan entrever, subrepticamente, en el estilo de su autor o bien que ponga en juego determinados signos semióticos, todo marca una postura ante el mundo, todo lo construye como un narrador que se posiciona en algún sitio.

En el prólogo a *Los Lanzallamas*, Roberto Arlt, efectúa una toma de postura escritural, y, en consecuencia, una forma particular de entender y leer el mundo. En efecto, Transconfigura la imagen de autor: la marginalidad con respecto al campo intelectual y al sistema empleado en el armado del tejido discursivo: señala “su” pésimo realismo; reniega de la técnica y sus aristocracias; nos habla de su febril ajeteo escritural, aquejado por la “columna cotidiana”, esto es, su condición social como *modus operandi*; su prepotencia laboral, un libro tras otro, casi epilépticamente, mientras se oye el rumor de los eunucos (los letrados) quejarse de que los estratos bajos tomen la palabra; la brutalidad en la representación de determinadas situaciones; “hacer” y “no conversar” perpetuamente de literatura (casi la otra cara de la literatura argentina, si pensamos Borges, por ejemplo. Aunque es reconocible que para Borges “hacer” es hablar de literatura).

Un sistema por cuyo tamiz pasará toda una corriente de la literatura argentina. Como señalara Abdala, acaso lo que Arlt vuelve a poner en entre-dicho es el lugar que el escritor ocupa en la cultura. Arlt, como desposeído traza toda una forma desde donde pensar al campo literario y a la sociedad argentina desde una zona estrictamente liminal, como un extranjero, un reciénvenido, dice Piglia.

Borges, su contemporáneo, también realiza un movimiento de configuración de la identidad autoral en base a sus prólogos y a los consensos y disensos que efectúa en el campo intelectual. Los prólogos de Borges son los mapas –de acuerdos, de negaciones, olvidos, quiebres, soterrados elogios y explícitas manifestaciones (Macedonio Fernández, Alfonso Reyes, Stevenson, Kipling)- que trazan y permiten reconstruir las tramas de sus lecturas. La operación consiste en fundarse en una política de lectura, de hecho, como dice Sarlo, Borges da primacía a la lectura antes que a la escritura (Como

vemos, diametralmente opuesta a la de Arlt-. No hay originalidad posible fundada en el ensimismamiento (Sarlo, 2007:206). La originalidad estaría más bien en lo múltiple, en el entrecruzamiento de diversos textos, de relecturas y reescrituras. Cioran decía que lo que más le gustaba de Borges era esa plasticidad, esa habilidad combinatoria para hablar al mismo tiempo del tango y de la metafísica.

Eso lo hace muy diferente a Arlt. Ya que Arlt recurre a enciclopedias baratas, a las revistas y textos de divulgación científica que se encuentran en los kioskos, a los textos esotéricos de Longshanrampa y Blabavtsky; abreva en una extraña combinación con Dostievsky, es un lector heteróclito y disperso. Todo esto crea un panorama de la impronta del escritor, nos dice del desplazamientos en el campo literario.

Fogwill, cuatro décadas después, conoce muy bien ese juego que se establece con los umbrales escriturales. Fogwill también sienta las bases de su programa escritural en base a los prólogos y las glosas –entendiendo glosa no sólo como -, esto patentó una actitud particular hacia la literatura y hacia la vida. Fogwill, acaso como pocos, se detiene en los vasos conectores que unen la literatura a la vida y la vida que, desde luego, no podría no ser pensada sin la escritura (“escribir es pensar”). Es una forma de tomar posicionamiento en el campo intelectual –con toda la dinámica de asociaciones y disociaciones que esto supone–, y, a la vez, por más diferencias que podría tener con Arlt, inaugura un modo otro de “plantarse” ante la problemática del realismo.

Detrás, o más acá, se encuentra la mitología fogwilliana. Una suerte de fragmentos, de instantáneas que lo demarcan: escribir de un tirón, dictando a una de sus secretarias, la mitad del camino drogado, la novela *Los pichiciegos*; situar su novela *La experiencia sensible* en un momento en el que nadie apostaba al realismo... crear slogans publicitarios: el sabor del encuentro, los chicles bazoka, “blasfemar” contra las madres de plaza de mayo; renegar de –Deleuze, Foucault, dioses. En este sentido, el discurso marginal de Fogwill, podría sostenerse, sería un discurso de contornos inexactos, indeterminados, estaría invitando siempre a una movilización de nociones, al pasaje, a veces a la contradicción y al sinsentido; se desliza a la trasgresión de la misma, pues desacomoda al lector, lo irrita, lo pone en vilo (brumar/abrumar; bardo/bardear).

A raíz de lo expuesto, muy tangencialmente claro está, se nos presentan las preguntas: ¿Cuáles serían los dispositivos que “Camilo Blajakis” pondría en circulación con el propósito de configurar una identidad narrativa?, ¿qué postura adquiere en el campo intelectual con el propósito de dotar de voz, de construir lingüísticamente lo que antes

había estado obturado? ¿Qué relación tiene esa toma de postura con su historia pasada? ¿Podrían recorrerse, desde allí, en esa suerte de campo de lecturas, la criticidad hacia/desde dónde le permite pararse para analizar la realidad cultural de su propio sitio, es decir, repensar lo local?

Lo señalado más arriba, evidentemente, nos lleva a los universos discursivos, a los juegos lingüísticos y a las narraciones a través de las cuales, César González, un anónimo “ex pibe chorro”, se dota de un nuevo rostro: estudia filosofía, hace poesía y publica un libro de prosa poética: “La venganza del cordero atado” (alusión a un disco de los Redonditos de Ricota) y elige de una nueva tesitura para transformarse en Camilo Blajakis.

El hecho podría tener un momento clave y una disposición de hechos ordenados en el entramado de su vida: la golpiza que recibiera luego de un hecho oscuro, la celda de castigo a la cual fue enviado y Patricio, esta especie de mago-pedagogo, que, en buena dialéctica enseñaba truquitos de magia y repartía ideología. Justamente, Patricio sería quien le daría, contra la voluntad de la disposición de la celda de castigo, algunos libros: Bukowski, Arlt, Walsh. Todos son obviados. Hasta que, aquí lo inexplicable, casi la fuerza aurática del título de Walsh, *Operación masacre*, que tiene la impronta mística de una iniciación»; lo lee de un tirón y ahí empieza la cuenta regresiva. La lectura adquiere una dimensionalidad plural y una significación múltiple.

Ahora bien, para comenzar a pensar en esta reconfiguración de la identidad narrativa de César González es sumamente productivo recurrir a los planteos de Paul Ricoeur. Ricoeur dice que la identidad narrativa se suscita por la concordancia discordante entre el “carácter duradero del personaje” y la disposición de la trama, la cual se materializa siempre sobre la variación. Aquí, la contigüidad caracterológica del personaje es sometida al dinamismo de la historia, a una variabilidad de acontecimientos que lo transforman. Este dinamismo “forja la identidad del personaje” (Ricoeur, 1999:218).

En efecto, este acontecimiento, como decíamos más arriba, está cifrado en la golpiza, la cárcel de castigo, los libros desperdigados y, uno entre todos ellos, que llama su atención. Ese libro, es el primero de la serie de un paulatino errar leyendo, de una disrupción en el radio de su visión, de un cuestionamiento a la doxa de su existencia y de una reactualización del conjunto de capitales culturales de los que disponía.

Es esta conjunción entre la disposición de los hechos y la unidad caracterológica del personaje en la que se establece la posibilidad de que el sí mismo adquiera una nueva

tesitura: César González se convierte en Camilo Blajakis (Pero César González no lo abandona nunca, no hay pasaje que señale un borramiento o una anulación total del yo anterior). Esto entraña el hecho de que bajo la aparente linealidad o sucesividad de la trama, se permite integrar lo inestable, las líneas de fuga, las volutas de transformaciones cardinales.

Ese viraje, no obstante, tiene que ver con la «lectura». Por tanto habría que indagar en la apropiación, que César González, como lector, realiza de ciertos textos con el propósito de configurar una nueva identidad social. En términos de Ricoeur, refigurar una identidad implica realizar un movimiento hermenéutico y de profundización existencial que supera y, por mucho, el marco del propio texto (Ricoeur, ). “Había que rebautizarse”, le dice la periodista Cocopardo y le pregunta por el pseudónimo utilizado para firmar sus escritos Camilo Blajakis. César, especifica que no se trata de que es otro, porque eso implicaría que de ahí volvería modificado, que lo han cambiado ahí adentro –se refiere a la prisión- por otro, es el mismo pero modificado, mientras realiza una comparación con *La metamorfosis* de Kafka.

El nombre proviene de una combinación entre Camilo Cienfuegos y Domingo Blajakis. Camilo Cienfuegos participa en la revolución cubana, un líder carismático, medio truhán, medio “cachivache” (César dixit), muere prontamente, pero deja un tendal de anécdotas en torno suyo. Blajakis es un obrero griego anarquista, que repartía en las fábricas textos de filosofía. Carisma, solidaridad, saber, revolución, filosofía sería el campo semántico posible a analizar o bien la semiósfera donde se nutre de sentido. A su vez, toma postura en su propia situación sociocultural, enseña talleres de lectura, genera puentes a través de la escritura con el fanzine “¿Todo piola?”<sup>66</sup> Es decir, que el conocimiento de sí no se produce de manera mediata, directa, antes bien, está mediatizado por una variedad de signos culturales a través del acto de lectura (Ricoeur, 1999:227).

Habría otra línea que postula Ricoeur: la variedad de modalidades de identificación a la que se somete el yo, para poder realizar el pasaje hacia una interpretación de sí, a la cual se yuxtapone, inevitablemente, el reconocimiento del *otro* como parte constitutiva del propio discurso. En efecto, al someter al sí a variantes imaginativas el yo cobra otro dinamismo, no se rige, si tenemos en cuenta la historia de César, en variaciones propias

---

66

Sobre el fanzine se presente todo un campo epistemológico de análisis.

del campo –la estructura estructurante, diría Bourdieu- o la semiósfera en el que se desenvuelve César, porque adquiere conciencia del otro, y de lo otro (lo alosemiótico, diría Lotman). En efecto:

La identificación lo es siempre en *virtud de cierta mirada en el Otro*, por lo cual, frente a cada imitación de una imagen modélica, cabría formularse la pregunta del *para quién* se está actuando ese rol, qué mirada es considerada cuando el sujeto se identifica él mismo con una imagen. Esta divergencia entre el modo en que cada uno se ve a sí mismo y el punto desde el cual *es mirado/deseado* actuar (Arfuch, 2002:64).

Podemos notar con esta reflexión de Arfuch «una doble mirada»: en la mirada hacia sí mismo y una mirada en el otro, por consiguiente, no una correspondencia lineal con el propio sujeto, sino que, además, cada acto es una *pose para el otro*. Un sujeto que se ausculta a sí mismo y, a la vez, responde a un rol adoptado; ese *para quien* es inclusivo de la otredad, del *para alguien*.

La lectura viene a agregar aquí, en la relectura del sí mismo de César, un movimiento de disloque; acaso una nueva sintaxis, la cual establece una reconfiguración en la gramática establecida, más bien en las concepciones preestablecidas socialmente: la dinámica del ghetto, la demonización de la pobreza, la encasillamiento de la marginalidad, lo descalificante y clasificante cultural y socialmente, las posibilidades económicas coartadas, los estigmas propios de la delincuencia juvenil, etc.

Esta posibilidad de volver porosas las limitaciones, de expandir los lindes para poder releerlo, invierte la relación de César consigo mismo. Estamos en presencia de un hecho capital, porque le permite obtener la posibilidad de realizar una interpretación otra de sí, cuestionar la doxa y lo aprehendido. Y, de este modo, realizar una relectura de sí mismo y la relación con los otros miembros del pabellón de castigo (“Son todos pibes de la villa, jamás nunca vi un político corrupto. Esto nos está diciendo algo”, le dice a Ana Cocopardo).

Ahora bien, aquí el acto lectura hace plausible que se abran ranuras, rendijas para vislumbrar la realidad social que lo atraviesa. Precisamente, su mirada no se establece como negación o huida de lo “carcelario”, al contrario “no salió un resentido” –dice-, sino alguien que quiere modificar las estructuras trabajando desde las mismas bases.

Como dice Ricoeur, el relato, nunca éticamente neutro, se revela como el primer laboratorio del juicio moral.» (Ricoeur, 1999:138).

De ahí en más, se podría mapear sus lecturas, el acto de lectura que actualiza permanentemente a Blajakis. Lo explícito de los dioses que lo acompañan y de sus evangelios. Walsh, cuyo epicentro implica la epifanía, el despertar, la identificación casi inmediata. De ahí vendría muchos más: el Che Guevara, que César lo cataloga como un santo, y, más abajo puede decirse, en su laboratorio: Nietzsche, Galeano (“me ayudó mucho cuando estaba encerrado”), Arlt, Gironde, Foucault, etc.. Aquí, abruptamente, cerramos la segunda configuración.

### **3. Prefacio: Walsh-Blajaquis**

Josefina Ludmer, en un interesante planteo y una manera de posicionarse (en el 2000 como bisagra) para analizar la fábrica de la realidad propone “ingresar por la literatura”. De esta manera

Usa(r) la literatura como lente, máquina, pantalla, mazo de tarot, vehículo y estaciones para poder ver algo de la fábrica de la realidad, implica leer sin autores ni obras: la especulación es expropiadora. No lee literariamente (con categorías literarias como obra, autor, texto, estilo, escritura y sentido) sino a través de la literatura, en realidad ficción y en ambivalencia. Usa la literatura para entrar en la fábrica de la realidad. (Ludmer, 2010:12)

A la sazón, sería un *juego* de lenguaje propicio para notar que literatura opera como una especie zaguán para leer el mundo, otra vez y de otro modo. Así, arribamos a Walsh. Walsh dice lo siguiente en *Operación masacre*:

Mi casa era peor que el café y peor que la estación de ómnibus, porque había soldados en las azoteas y en la cocina y en los dormitorios, pero principalmente en el baño, y desde entonces he tomado aversión a las casas que están frente a un cuartel, un comando o un departamento de policía. (*Operación masacre*, 2004:18)

En las villa que César habita, de hecho, la policía está en todas partes y en ninguna, dicho borgeanamente. *Está*, porque es el enemigo público número uno, es de quién se habla explícitamente en todos los productos culturales (las narraciones, la cumbia, el

reggetton, etc.); *está* en las historias que se cuenta, en las casas, en las afueras, al cruzarse con los vecinos; en los medios de comunicación, sobre todo en los noticieros (la crónica roja de la prensa local, dice Galeano); en la relación –explícita o no- que tienen con los pibes del barrio. Es signo de indignación “nunca hacen nada”, “sólo transan, extorsionan, roban, golpean”. Es la autoridad- autoritaria, la sobrecodificación de las normas, la injusticia, la causante y la solución de todos los dilemas. Se respira a la policía como en el texto de Walsh. Más allá de esto, “¿puedo volver a la ajedrez?”, se pregunta Walsh, ¿después de haber visto y sentido? La respuesta:

Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. *La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos, pudo ocurrir a cien kilómetros, pudo ocurrir cuando yo no estaba.* (Operación masacre, 2004:18) La cursiva es nuestra

Tres cosas se desprenden de ese párrafo. Si hoy, a la distancia, César tuviera que responder a la primera pregunta diría que No. Después del acto de *leer* ya no se puede desandar el camino, ya no se puede volver, o, si se vuelve, se regresa otro, diferente. Por un lado, la lectura ha transformado una porción epistémica de su conocimiento y de su forma de ver el mundo. Y, por otro, algo así como la conciencia de la problemática en la que fue partícipe parece haberse despertado. El mundo seguirá girando, se puede seguir con lo mismo, pero también se puede tomar otro camino, esa es la cuestión. Imposible cerrar los ojos al truculento juego del que todos somos parte y juez: la violencia y la marginación.

Por otra parte, la *violencia* ha manchado las paredes, su casa, su vida toda aparece marcado por esas “variaciones en rojo” de la violencia social, política, económica, física (recordemos que la primera lectura de *Operación masacre* se produce pos un estado de violencia extrema y en una celda de castigo “me dieron masa esa vez, me agarraron entre cinco”. En esa situación César lee desesperadamente, casi ciego).

Y, por último, el otro César (el mismo) es aquél que se desdobra para mirarse, dice, como Walsh, no es el azar, es algo más, hay una causalidad social en todo esto que pasa

(Nietzsche, otro de sus dioses hoy en día diría: estamos todos en nuestra red) y, asimismo, que lo que ocurre acá, me ocurre a mí, en realidad, le está ocurriendo a muchos otros; muchos otros que no tienen ni la más mínima posibilidad de correr los velos manchados de sangre de sus propias historias. Es cuando un yo dice nosotros y se sitúa en otro plano de la configuración de la narratividad y, desde luego, en otro plano de la realidad.

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. (*Operación masacre*, 2004:19)

Esta lectura despierta la pregunta en la entrevistadora Ana Cocopardo, de una especie de analogía con lo leído por César. César, el muerto, el que volvió de la muerte, el resucitado, puede narrar hoy la experiencia porque se ha transformado, porque ha adquirido otra voz (aunque esa voz no deje de situarse en los claustros docentes, en los centros, en las academias, en los papers que aburridamente leemos). Aquí César, como Walsh, gotea fuera del texto. Lo que leemos hace mundo y el mundo se hace con lo que leemos. No se pueden disolver las fronteras. Como dice Ludmer, la literatura es la realidad, es la fábrica de la realidad, es la potencialidad.

Pero, después de la metamorfosis, inevitablemente hay que pasar por los aparatos de sobre-codificación: las instancias judiciales, los psicólogos, los trabajadores sociales, etc.

...donde todo respira discreción y escepticismo, donde el relato suena un poco más absurdo, un grado más tropical, y veo que el juez duda, hasta que la voz de Livraga trepa esa ardua colina detrás de la cual sólo queda el llanto. (*Operación masacre*, 2004:20)

La psicóloga de César también despliega “discreción y escepticismo”, pues “el psicólogo pulula así como el modesto funcionario de la ortopedia moral”, dice Foucault,

también exuda lo pringoso de una normativa, hasta de un prejuicio, que no solamente no puede leer la problemática de los “pibes chorros” como un hecho social, por ende, complejo, lleno de aristas y opacidades, sino casi directamente en una aplicación abstracta de la norma (Foucault, 2006:37). De este modo, clasifica, encasilla, rotula, etiqueta. “Eso es lo que sos” y “no creo que tengas posibilidades de salir del lugar en donde te has metido”, parece decirle, como portavoz de la institución penal. Es un espacio en el que las fronteras son infranqueables y que las condiciones de vida (además de precarias y estigmatizadas socialmente) señalan un encierro a cielo abierto, el ghetto del cual hablaba Wacquant.

Ahora bien, en este contexto “la descarga eléctrica” que César dice sentir al escribir también tiene un tono “absurdo” y “un grado más tropical”. Ni siquiera se liga a lo tradicional de las prácticas del psicoanálisis, ya sea como catarsis o asociación libre a través de la escritura, puesto que eso está reservado a otros sectores sociales. El yo aquí no tiene palabra ¿hay algo más terrible que quedarse sin voz? No preocuparse mínimamente de “leer” lo que uno de sus pacientes tiene para exponérselo y subrayar el “no fantasear” de la escritura tiene una tesitura ideológica y política bien marcada y, asimismo, una variabilidad significativa de implicancias históricas (creo, y me apuro, a decir, que toda una línea de la literatura podría sondearse desde aquí). Parecen resonar los ecos de *Vigilar y Castigar*, texto que César González lee en la cárcel:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.  
(Foucault, 2006:32)

Ese *signo* impuesto es el que César negocia, invierte, subvierte, contradice, echa nuevas luces y opacidades.

### **Introito: un posible cierre**

*“En este mundo nada está en su sitio, empezando por uno mismo” (Cioran)*

A modo de cierre me gustaría finalizar este trabajo con un problema. En la entrevista, Ana Cocopardo lanza una pregunta que no tiene una respuesta definitiva, cerrada. Le pregunta si no tiene miedo de que la propia historia y el personaje que se tejió dentro de

esa historia terminen devorándose a César González (en cierto sentido, actualiza pero en una polaridad negativa, la problemática del ídem/ipse planteada por Ricoeur). Ahora bien, por un lado, sabemos que estamos inmersos o impregnados por una industria cultural omnívora que rápidamente asimila las producciones culturales “traduciéndolas” de acuerdo con sus parámetros político-ideológicos. Luego, la historia de César, casi instantáneamente, se convierte en una mercancía fetichista (el mercado televisivo, por ejemplo; o bien el mercado editorial, recordemos que César, con tan sólo 21 años publicó “La venganza del cordero atado”, producto precisamente de esa “historia de vida” o capitalizado con esa historia de vida). Asimismo, habría cierta impronta institucionalizada en las actividades que hoy realiza, ya que, como empleado del Ministerio de Educación, debe guardar distancias.

Sin embargo, por otro, y aquí el pliegue, César brinda talleres de lectura y escritura en los barrios marginales, además, con el fanzine “¿Todo piola?” Genera puentes discursivos. En efecto, en las narraciones y la escritura anida un elemento de disloque, ya que posibilitan pensar en mundos posibles, en variaciones imaginativas, cuestionamientos a los discursos totalizantes y reduccionistas, producir zonas de opacidad en el poder que se cree unívoco y plenipotenciario, desbaratar los panópticos, establecer canales de resonancias. Aquí, entonces, la otra cara de Jano. En otras palabras, habría que indagar en los grados de visibilidad que ha adquirido Camilo Blajakis y cómo, de qué manera, esa visibilidad teje, traduce, transforma, genera identificaciones, dota de texto y voz a aquello antes ocluido.

## **Bibliografía**

### Corpus de análisis

Reportaje: Ana Cocopardo- César González. Canal encuentro. Historias debidas. Programa emitido Los videos pueden verse en los siguientes sitios: Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=uhIAvuS45Qo> ; Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=9pc6rwDhLCE>

Blog: Camilo Blajakis <http://camiloblajaquis.blogspot.com/>

Walsh, R.: *Operación masacre*. Buenos Aires, Ediciones de la flor, 2004.

### Corpus teórico

Arfuch, L.: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Ecnómica, 2002, Caps. 1, 6 y 7.

----- (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2003.

----- *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, FCE, 2008.

Foucault, M. (2006): “El cuerpo de los condenados” en *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Grimson, Alejandro (2000) “Cultura, nación y campos de interlocución” en *Comunicación e interculturalidad*, Bs. As.: Norma, 21-54.

Jay, M. (2009): *Cantos de experiencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009, Caps. 8 y 9.

Lotman, Y. (1998): “La biografía literaria en el contexto histórico cultural (sobre la correlación tipológica entre el texto y la personalidad del autor)” en *La semiósfera II*. Madrid, Cátedra.

Ludmer, J.: *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Ricoeur, P. (1996): “Sexto estudio. El sí y la identidad narrativa” en *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI Editores.

Sarlo, B.: *Escritos sobre literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2007.

-----: *Borges, en las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

## **Cine y literatura: algunas formas de vivir afuera**

**Mauro figuero**

### **Primer umbral**

En el presente trabajo nos proponemos pensar la relación dialógica entre «cine» y «literatura». Pero no en un sentido general/teórico, sino más bien intentaremos operar en base a dos producciones concretas. Tomaremos un film: *Buena vida (delivery)* de Di Cesare y una obra *Vivir afuera* de Fogwill<sup>67</sup>, para intentar vislumbrar esas zonas liminales en la que los *campos* articulan relaciones. Es decir, plantearemos ciertos nodos semióticos en los cuales podrían establecerse territorios dialécticos.

De modo que la literatura, si se quiere, pueda operar como una excusa para, al decir de Barthes (2008:36), levantar la cabeza y pensar en otra cosa. Si venimos diciendo, hace bastante tiempo ya, que lo importante es probablemente lo que señalaban Deleuze-Guattari: que todo podría o debería ser conectado con todo, entonces, buscaremos que estos «nodos» puedan ser retraducidos y trabajados en universos discursivos plurales.

Esto supone, a priori, dos cosas: la configuración de un entramado discursivo multidimensional en los que los *textos* (Lotman, 1996:80) se vinculan permanentemente con el mundo como disparadores metareflexivos. Y, por otro, que *dialogan* y se *diseminan* en un denso intertexto: líneas de conexión con otros artefactos culturales, con otros discursos, con los productos de la industria cultural, con los mass media, las ideologías, las representaciones, etc.

Ahora bien, acaso el cine y la literatura nos interpelan en la medida en la que sus mediatizaciones delatan el sentido político y ético de toda composición estética. En ese sentido, ciertos textos (del cine y de la literatura) plantean quizá una conjetura, una posibilidad de repensar el mundo base, de discutir los imaginarios sociales cristalizados, y de escudriñar sus sentidos subrepticios como modalidades colectivas de visualizar/enunciar los senderos socioculturales del hombre.

Esta zona liminal que mencionáramos más arriba entraña, de hecho, la posibilidad de confeccionar un territorio para releer las líneas de fuga de las estructuras binarias de sobrecodificación; los espacios en los que se discuten las representaciones sociales

---

<sup>67</sup> No es casual que los dos textos posean la palabra vida/vivir en sus títulos. Son términos que adquieren sentidos políticos, puesto que marcan –con ironía– las condiciones de producción de la época en los que fueron concebidos: menemismo/postmenemismo.

hegemónicas; los campos de lucha que establecen dinámicas de interlocución con la otredad. Prácticas que ponen entre paréntesis (o al revés) determinados espacios estriados: luchan, deliberan, rivalizan y se desterritorializan de la misma. Es dado pensar, entonces, en un mapa multidimensional de la producción del sentido. Todo esto es posible porque tanto la literatura como el cine poseen ese «excedente» en términos bajtinianos –y por qué no nietzscheanos- que rebasa la linealidad o la literalidad del sentido y las interpretaciones.

### **Segundo umbral: reseñando el mapa**

*“...la filmación del Obelisco desde su interior, y que sorpresivamente revela su lado miserable en sintonía con las vidas de los jóvenes marginados, vale decir, el monumento más visible de la ciudad de Bs. As., su centro, es puesto en evidencia desde su interioridad como coincidente con la realidad que viven los personajes”.*  
(Barreras)

Fogwill es un narrador salvaje y lírico, sobre todo en *Vivir afuera*. Quizá el Fogwill más incisivo sea aquél que plasma sus organismos narrativos sobre/en ciertos dispositivos sociales: la cultura, la sociedad Argentina, sus imaginarios, sus matrices identitarias, sus arquetipos urbanos, su política. Pero sólo para oscurecerlos, para (re)negarlos, para fracturarlos, para deconstruirlos. En definitiva, para desarrollar las trampas en las que establece sus cartografías sociales el hombre.

De esta forma relee oblicuamente. Hay un Fogwill “histórico” como cuando piensa en las Malvinas con *Los Pichiciegos*; o en la dictadura de la década del 70’ con *La experiencia sensible* y *En otro orden de cosas*; o la relación de Estela Martínez de Perón con López Rega en *Una pálida historia de amor*. Y un Fogwill más actual que escribe, glosa, recorta y pega, con urgencia, sobre la realidad sociocultural del país.

La exquisitez de la máquina-narrativa-Fogwill en *Vivir afuera* se encuentra en que los personajes –meros figurines, puras conciencias planas, hilos conductores ideológicos<sup>68</sup>-

<sup>68</sup> Cfr. Sarlo y Garcés. Garcés, G.: “Qué se puede aprender de Fogwill” en Revista *Ñ*, N° 149, 21.10.2007.

rozan casi sensualmente las zonas del margen, y narran, casi en puro dialecto, en líneas de fuga del sentido común de los relatos: anécdotas acerca de la cabeza de Hitler, los campos de Evangélicos –en clave de delirio-, los raides de choreos, la droga, el sida, las Malvinas, el Amia, la sexualidad, etc. La trama se abandona (cfr. Sarlo, 2007:475) en una fuga elíptica por una implosión polifónica, por una dialogismo interno que pluraliza el relato (como Dostoievsky y Arlt, claro está) y disuelve, con ironía, la hegemonía en el arte de contar.

¿Vendrá a las once esta mina? –se preguntaba Wolff-. No es el tipo de mina que se distrae. Algo es seguro: es gato y sabe contar. ¿Cómo se aprenderá a contar? ¿Nacerán así, sabiendo? ¿Será la histeria o algo genético? Es una lástima que a estas minas que saben contar no se les cruce por la cabeza la idea de escribir. En cambio, cada vez hay más estúpidas de esta edad que quieren ser escritoras y, hablando, no pueden contar ni un accidente de tránsito. Escribiendo, peor: tienen que contar que un ómnibus de la línea 60 atropelló un puesto callejero de venta de hot dogs y desde el primer renglón se nota que vacilan entre intentar asemejarse a Thomas Bernhart o Dylan Thomas (*Vivir afuera*: 1998, 116)

El párrafo es elocuente al respecto: cuestiona al campo intelectual, al arte letrado, a la tecnocracia de los dispositivos narrativos. En *Vivir afuera seis personajes en busca de autor*, combinan y recombinan sus trayectorias espiraladas, sus enrancias en la ciudad de Buenos Aires. Se encuentran y desencuentran. Trazan los mapas urbanos a través de un casi perpetuo dialogismo interior; pero en sus fisuras, en sus grietas, en el perfil obscuro, en lo políticamente incorrecto. *Vivir afuera* siempre deja una costra de estupor, *desacomodo en el lector*.

Pichi: dealer, eyaculador precoz, excombatiente de Malvinas. María Eva: la “no infectada puta”, quien tiene sida, pero cuya consigna es pasarla lo mejor posible, ya sea tomando drogas o teniendo sexo bajo el lema “siempre que sea con buena onda”, Bataille y mitología hindú cifran sus coordenadas. Luego está la novia del Pichi, Susi, más conocida como la Petiza, quien fantasea con una vida burguesa en contraposición a la vida que lleva junto a Pichi, mientras transita por sus apetitos sexuales en moteles de medio pelo o en los lindes de las plantaciones de marihuana del Pichi. Renegando de su

clase y condición social, del estigma que la avergüenza: ser del interior. Por último, Saúl y Wolf. Saúl es un importante genetista que ha retornado a la argentina y se siente desterritorializado en esta realidad que aparece manejada por unos hilos absurdos; Wolff (alter ego) es una especie de narrador de la ironía y la paradoja, es nada más que un viejo solitario en Buenos Aires, que parece que vende armas, pero nunca lo sabremos en realidad.

*Buena Vida*, de Di cesare, también tiene ese aire de «relatos de una época signada por las imágenes fuertes, videoclips, diálogos naturales, historias sencillas que dan cuenta de la presencia de la realidad en el cine argentino» (Barreras, 2007:2). Atravesadas por un neorrealismo<sup>69</sup> y esa política estética de lo cotidiano, de lo micro. Asimismo, también desarrollan esa impronta del margen: sus balbuceos, sus callejones sin salida, la norma de “todos contra todos”. *Buena Vida* es signo de lo caduco, de lo “trucho”, de lo patético.

Desde el nombre de la agencia de moto-mandados en la que trabaja Hernán “Good Life”, hasta la arenga de Venancio para levantar el país de su postración económica; desde la mostración de cuerpos paralizados por la imposibilidad del hacer, hasta la solución –muy arltiana, por cierto- de las babosas por parte de uno de los compañeros de trabajo de Hernán. Incluso hay momentos en los que la película parece detenerse; ese instante en el que el sentido parece obturarse, negarse. En efecto, no se trata del ocio burgués, esa temporalidad plagada del entretenimiento y del hastío del entretenimiento, en el cual el no-hacer comporta cierto voyeurismo de mercado (si bien, Benjamin nos dice, que ya en la elipsis ciudadana de Baudelarie se pueden percibir los cambios. Este «vagabundo» parece haberse borrado del mapa para ser suplantado por el «comprador»; el que erra también, claro está, pero tele-dirigido por el mercado).

Se trata, más bien, de *ese* «no hacer» que tiene algo de parálisis, de imposibilidad de cambio, de mirada tejida sobre la nada, o caballo de “soluciones” absurdas, patéticas. Ante la crisis queda sólo el gesto omnipresente de la impotencia. Esta impotencia lo persigue a Hernán durante toda la película y el encendedor –que no enciende, sólo al final- es la huella sónica de que algo “no prende”, de que algo anda mal.

No obstante, a medida que los espacios urbanos parecen ceñirse sobre sí mismos, es decir, en la medida en que el microcosmos de la casa se torna un lugar caótico, grotesco

---

<sup>69</sup> El neorrealismo en Fogwill es una tendencia que no podemos obviar y que el mismo a postulado, en varias oportunidades como la impronta de su estética/ética. Sobre todo en contraposición a los parques de diversión literario post-borgianos.

-al contrario de Fogwill en los que cada espacio, sea abierto o cerrado presupone una huida, un borde, una zona liminal- cifran las problemáticas sociales que la crisis económica hizo estallar: el neoliberalismo a ultranza, las privatizaciones; los okupas (léase Caetano), Venancio y la Normanda, el boliviano y la esposa de Venancio que trabajan a destajo; los que se quejan que no venden nada; la madre soltera; el “matón” que expulsa a la familia de Venancio y se roba casi todas las pertenencias de Hernán. Las frases “baratas”, vacías, acerca de levantar el país trabajando que Venancio sostiene con los que se han acercado a la casa que no es ni siquiera la suya.

Finalmente, habría una línea que entretreje los trasfondos de la ciudad con los interiores de la casa. Cuando Hernán recorre con su moto, se vislumbra esa mole gris, indiferente, esa precariedad, esa carencia paisajes que, cabe señalar, se tornan cada vez más lóbregos en consonancia con el interior de su casa, la cual abandona, como decíamos, un orden. La irrupción de lo desconocido en su morada lo marca con una multiplicidad significativa: físicamente (con Pato o cuando lo golpean físicamente en el living de su casa); y moralmente (la indecisión de expulsarlos definitivamente, de que algo compartan: la exclusión).

### **3 umbral: la crisis**

La primera línea de lectura de los dos textos se trata de la «crisis» en las cuales se configuran los organismos narrativos. Por crisis, entendemos ese lugar del conflicto permanente. Tanto *Buena Vida (delibery)* como *Vivir afuera* entretrejen las producciones de sentido en una especie de borde social, económico, político, ideológico. Es como si se tramasen maquinarias que chirrían, que funcionan mal porque se encuentran desacoplados socialmente. Territorios en los que el humor negro, la ironía, aparecen como *destellos* de los aparatos de sobrecodificación, y aligeran las maquinarias aplanadoras, hogeneizantes, paranoicas, pero sin conseguirlo efectivamente nunca, pues se construyen sobre/en espacios a punto de claudicar, de derrumbarse; en espacios surcados por las reyertas cotidianas.

El film de Di Cesare reactualiza pero en otro orden de cosas, la violencia y la anomia social que parecen surcar los estados radicales de la cuestión. En efecto, como bien lo señala Arancibia en una opinión acerca de ciertos nodos estéticos de los films de Caetano:

Van mapeando la violencia social en todos los sectores de una sociedad que hizo del conflicto una forma de vida. Las imágenes en cada una de las películas dan cuenta de las representaciones más consolidadas en el imaginario a la vez que devela las tramas secretas de la discriminación, la condena, los enfrenamientos abiertos o solapados....(Arancibia, 2007:3)

Por un lado, esto se debe, quizás, a lo que ya hemos señalado anteriormente, la huella social en la que se establecen sus signos: la época menemista/postmenemista, la paradodia y el cinismo del lema “pizza con champagne” – o habría que decir *Pizza, birra y faso*- de la misma. Una sociedad desbastada por la crisis político-institucional, el desempleo y la discriminación (Barreras, 2007:3). Por eso mismo elaboran sus recorridos en la crisis, en la ruptura con la economía, con las relaciones sociales, con el amor, el trabajo, el hombre.

Crisis implica, por otro lado, un territorio denso que se deshace económicamente, donde las posibilidades de obtener ventajas son condiciones sine qua non de todas las relaciones sociales; donde la huida y la fuga hacia otras mecas económicas: la familia de Hernán se fue a España, su amigo fue rechazado para obtener la ciudadanía italiana. En la obra de Fogwill también Saúl, como decíamos, encarna la desterritorialización en su propio país. Pues con todos sus estudios, años viviendo en Estados Unidos, siente que la inestabilidad económica lo abruma, y que en la argentina sólo hay lugar para la mediocridad. Saúl sueña con volver a “otro lado” y subraya a cada paso la precariedad laboral<sup>70</sup>.

Asimismo, en cuanto a las relaciones se establecen entre los personajes, las mismas se tejen sobre la crisis. Pichi y Susi: Susi delira con una vida Burguesa, reniega de las marcas sociales que los cabecitas negras llevan como un estigma social. Mariana y Wolf: el sida es el espacio de desacomodo al lector, el espacio en el que el morbo, los poderes de la perversión y lo obsceno se construyen en el linde y marcan una manera otra de leer la sexualidad. Hernán y Pato: su relación parte de un mutuo

---

<sup>70</sup> «...Papelón es que estemos aquí a esta hora de la mañana con el fitito atravesado en el cordón de la vereda y que un virólogo que podría estar dictando cursos en la academia de medicina de Pennsylvania tenga que escuchar las opiniones de una cotorrita que se pasó la noche bailando salsa y fumando porro y viene para lucir el 205 que le compró el papá...» (Vivir afuera, 1998:162). Notese la lectura política que hace Fogwill del fenómeno.

desconocimiento, pero cuando parece empezar se deshace con la llegada de su familia; Pato no le dice que tiene una hija, es como si necesitara permanentemente mentirse a sí misma y acatar los dictados de su padre. Su actitud apocada no permite condenarla –del todo-. Pato y su padre (“Acá se hace lo que yo digo y punto”, le dice Venancio en una de las escenas de la película.

Venancio y Hernán, claro está, su llegada, junto a su mujer: establecen zonas de derrumbe perpetuo: las llegadas de las máquinas de churro, el boliviano que duerme en el living, los comienzos a funcionar de la maquinaria a las 4 de la mañana, las reuniones en los cuales, con un discurso grandilocuente, se insta a que el cambio o la salida de la crisis sólo se la hace entre todos. Es inevitable no señalar esa escena en la cual Hernán va a colgar sus ropas y tiene que pasar por entremedio de ese grupo al que arenga Venancio, escena cuyo patetismo delata el sentido político del texto y posee un sutil destello del gag: “Hey papi, bajá que me arruinás el lavarropa”. Todas las resonancias sígnicas se traman en un esguince, en una fractura. Acaso Hernán podría hacer suya la frase que Saúl lee, a modo de glosa, en uno de los libros de la vasta biblioteca de Wolff:

Los hombres y el mundo. Tres hombres, dos mundos. Mundo del bien, mundo del mal. Hombres locos, boludos, y hombres hijos de puta. En el mundo del mal los locos se vuelven más locos, los boludos más boludos y los hijos de puta más hijos de puta. En el mundo del bien no se puede pensar, porque ya se fue lejos de nuestro alcance. (*Vivir afuera*, 1998:305)

En efecto, los sentidos de los textos se entraman en la crisis. En la poética de la crisis el territorio presiona, usurpa, empuja, engulle y esos instantes –de placer, de risas- no sólo son poco frecuentes sino que se tejen en la hostilidad como si un cierto nerviosismo, en un tiempo el orden de las cosas se quebrará.

La crisis social se hace presente incluso en una frustrada carrera académica Diseño industrial. Cuando Pato le pregunta y Hernán acerca de unos planos y éste no sabe que responder. La frase cortada, esquiva, demuestran su caducidad. Es una frase que se despiensa a sí misma, casi como si la crisis se hubiera comido su propio dinamismo, como si hubiera cercenado las últimas sílabas o cortado su gramática. Como, por ejemplo, cuando intenta recordar una frase y no puede hacerlo: los huracanes del

corazón son...ahí podrían leerse los textos de Di Cesare y Fogwill, en la ebullición de la crisis que marca los cuerpos y en esos puntos suspensivos que desacomodan al lector.

#### **4 umbral: margen/marginalidad.**

*Se trazan límites: un límite conformista, prudente, plagario. (...) y otro límite, móvil, vacío (apto no importa para qué contornos) allí donde se entrevé la muerte del lenguaje (...) Ni la cultura ni la destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica (Roland Barthes)*

Podría sostenerse que la violencia se postula como nodo en los films argentinos de los últimos veinte años (cfr. Arancibia, 2007:1), aún cuando ésta no se hace explícita, no se nombra, como filtrándose por ciertas rendijas: el ejemplo actual es *Carancho*, cuya estructura narrativa gira en torno a los accidentes, los hospitales y la justicia. Asimismo, podría pensarse que en todos los textos fílmicos aparece una marcada tendencia a la marginalidad social (aquí se discute, efectivamente, la marginalidad postulada por la industria cultural: ese tropo contemporáneo de la transgresión, esa tendencia al más allá; acaso también esa visibilidad estereotipada por los medios de comunicación, políticamente correcta).

En este sentido, cierta línea de la literatura y del cine postula como condición la marginalidad encarnada en un cuestionamiento al arquetipo marginal pregonado por los medios masivos de comunicación y la doxa. La marginalidad, en este sentido, establece los campos de interlocución en los que los imaginarios cristalizados del poder hegemónico saltan como astillas, ante las heterogeneidades diversas, desacopladas (cfr. Belvedere)<sup>71</sup>. Ese orden que supimos (aparentemente) conseguir es el que se tambalea. Por otro lado, la multiplicidad de contextos en los que interviene la discursividad marginal sugiere una distopía, un territorio irregular, sinuoso, polimorfo (Léase, en otras cifras, a *Pizza, birra y Faso* o *La ciénaga*, de Caetano y Martel respectivamente)

---

<sup>71</sup> Es interesante el estudio que, a través del concepto de rizoma, postula Belvedere. Belvedere establece una objeción geopolítica al concepto y desarrolla otra manera de entender a la marginalidad. Cfr. Belvedere, C. *El inconcluso "Proyecto Marginalidad" de América Latina. Una lectura extemporánea, a casi treinta años* en [Apuntes de Investigación del CECYP](http://www.elcorreo.eu.org/esp/article.php3?id_article=5849) Argentina en [http://www.elcorreo.eu.org/esp/article.php3?id\\_article=5849](http://www.elcorreo.eu.org/esp/article.php3?id_article=5849)

Por tanto, la marginalidad no tendría que ver pura y exclusivamente con la periferia de espacios sociales, de arquetipos o estados de cosas o relaciones de dependencia económica. Tampoco se tejería sólo en la pobreza o en lo criminal o en la prostitución o en las drogas, etc., ni menos aún se plantearía únicamente en términos de exclusión, pues se podría ser marginal sin por eso sufrir instancias de exclusión o sin pertenecer a una clase social determinada o subvertir la ley y el orden. La marginalidad es una concepción, un matiz que recorre todo el rizoma social. Desde nuestra perspectiva la marginalidad tendría más bien como un desliz, un corrimiento en el que a través de ciertas categorías del mundo base emerge pero no se cristaliza nunca.

Por consiguiente, sería erróneo imaginarse que la marginalidad vendría dada únicamente como crítica social, en formato revolucionario, combativo, ubicada en la vereda de enfrente; antes bien, a menudo se *orilla*, transita por sus espaldas o se engendra en la contradicción y la paradoja que la preceden.

Diacrónicamente hablando, tampoco sería imposible considerar los topos marginales en base a presupuestos esencialistas que se mantendrían a lo largo del tiempo: la marginalidad no constituye una materialidad social fija. En síntesis, no existe universalidad ni esencialismo en el margen, acaso todo lo contrario: hibridez, mutación y mestizaje. Aquí, precisamente, tanto *Buena vida* como *Vivir afuera* realizan un entramado en la marginalidad, no tanto por sus personajes ni por lo que narran, sino por su tendencia a ubicarse en una zona de fractura, de indeterminación, de ruptura entre dos órdenes. Ahí, en ese punto, creemos, podría pensarse la marginalidad en Fogwill y en Di Cesare. Todo opera mal, por hiatos, por fisuras, por lugares en los que el anti-programa<sup>72</sup> es la norma (Aumont, 1996:126).

Justamente, otro gag casi tan significativo como el anterior es cuando Hernán se queja de sus problemas a su otro compañero de trabajo diciendo “¿Qué?!, me ven cara de boludo a mí. Decime: ¿tengo cara de boludo yo?. Ahí, -y el compañero le señala con el dedo a su propia cara, a su propio gesto. ¿dónde? Ahí, ahí, ahí, ahí.... Esa repetición del «ahí» en la cara precisamente de Hernán marca la burla, es como si el sistema nos hubiese tomado de puntos, como si toda la política estuviese resumida en ese deíctico: ahí, en el rostro de Hernán. Por sinécdoque el rostro de Hernán represente toda la

---

<sup>72</sup> Estos frenos al avance de la historia forman parte de una especie de programa anti-programa. Programa, puesto que pide ser regulado en su desarrollo para ir librando poco a poco las informaciones necesarias al desvelamiento de la solución (...) Anti-programa en cuanto que su función es la de frenar el avance hacia la solución fijada por la intriga de predestinación... Western 126-7

sociedad, más bien a una franja etarea, a una clase social (la burguesía, pequeña y mediana) en la que esa huella se hace presente: «ahí».

Por último, también la marginalidad y los márgenes podrían plantearse en cuanto discursividades “menores”, políticas estéticas que se deslicen de los centros de resonancia hegemónicos, que dañen la lógica de la doxa, que se autoexcluyan, que lo burlen. Habría, en este sentido, una variada gama de marginalidades y sus recorridos serían plenamente multidimensionales. La marginalidad, el margen son zonas densas para desnaturalizar, subvertir, quebrar los centros, ya que trazan todo un mapa en el cual la Argentina se repiensa en carne viva, a veces, con ironía y humor negro otras; con escenas dislocadas descentrando al espectador fatigado de sus cómodas butacas<sup>73</sup>.

### **A modo de cierre**

Los finales de los textos son significativos. En Buena Vida, Hernán se queda sólo, Únicamente en compañía de la máquina de churros que tanto lo enfermizara. Es ahí recién cuando se prende el encendedor. Y la máquina vuelve a recomenzar pero con otro signo, con otras metáforas que la secundan. En *Vivir afuera*, es como si un dispositivo de control narrara los últimos periplos de los personajes en un lenguaje neutro, casi de ordenador. Algo nos ausculta, algo nos vigila, algo se mete con nosotros. Esa mirada supra del dispositivo es una cifra de la narrativa de Fogwill.

Más allá de esto, nos queda la sensación de que los mapas de continuidades/discontinuidades tan frecuente en consignas académicas marcan la instauración de un orden (Como bien lo señalara Unamuno “el pensamiento busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa”). Trazan toda una suerte de líneas de conexión, de puntos más en el que estas líneas difieren o se acercan, casi como una red que se irá armando a medida que se profundice en la confección de la misma.

Tal vez la obligación más apremiante sea no perder de vista las riquezas que se establecen en los intersticios, en esas zonas grises, esa opacidad, ese flujo de intensidades, esas líneas de fuga en las que los textos se transforman en otra cosa, a la vez que repiensa al mundo y sus prerrogativas. Es aquí adonde nos propusimos indagar ambos textos. Pero siempre provisoriamente, siempre en la incertidumbre y en los apuntes de nuestras glosas y reflexiones, en nuestras meras abducciones.

---

<sup>73</sup> Desde luego, es ésta una lectura trunca, introductoria, general, una lectura provisoria, planteada sobre los bordes, pero que requiere una profundización más específica en ambos textos.

Nos quedan dos últimas preguntas: ¿Podemos pensar la estética Latinoamérica sin los elementos estéticos antes mencionados? ¿Se podría pensarlos sin el fracaso, el hambre, la violencia, la crisis, la ruptura, lo menor, lo balbuceante, lo desacoplado?

### Bibliografía

#### Corpus analítico

Fogwill, R.: *Vivir afuera*, Sudamericana, 1998.

Di Cesare, : *Buena Vida (Delivery)*, Argentina, 2004.

#### Corpus teóricos

-Arancibia, Víctor (2007) “¿O Juremos con gloria morir? A propósito de la representación de la violencia en el cine de Adrián Caetano” en *Revista Palabra y persona. Tiempo de violencia* 2ª época, Año II, Nº 2, Abril; (2008a) “Representaciones y documentalismo. Acerca de las estrategias para visibilizar la protesta social” en <http://www.ucasal.net/novedades/archivos/redcomponencia/Eje6/Mesa6-1/Arancibia-.pdf>;

(2008b) “Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel” en *Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación de los imaginarios circulantes en el noroeste argentino* (tesis de maestría) Salta: U.N.Sa.; (2009) “Monumentalización e imagen cinematográfica” en Cebrelli Alejandra y Palermo Zulma (comp.) *Colonialidad del poder* Salta: CEPIHA- CIUNSa.

----- (2007) "El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de *La guerra gaucha*: Representaciones sociales y condiciones de producción” En *Actas de las Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia*, Tucumán: UNT.

-Aumont, Jacques et al. (1996) “Cine y narración” *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 89.157.

----- (1992) “La dimensión temporal del dispositivo” en *La imagen*. Barcelona: Paidós, pp. 169-185.

-Barreras, Luis (2008) “Nuevo Cine Argentino: Transformaciones, Representaciones Y Economía De Un Fenómeno Sociocultural” en *Actas Congreso ALAIC*, México [http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Socioculturales/ponencias/GT21\\_15%20Barreras.pdf](http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Socioculturales/ponencias/GT21_15%20Barreras.pdf)

-Jost, François (2002) “El ojo-cámara” en *El ojo-cámara. Entre film y novela* Bs. As.: Catálogos, pp. 27-64.

-Cebrelli, A./Arancibia, V.: Cebrelli, A.-Arancibia, V. (2005): *Representaciones sociales: modos de mirar y de hacer*. Salta, Universidad Nacional de Salta.

-Camblong, Ana María (2005) “Mapa y relato” en *Mapa semiótico para la alfabetización intercultural en Misiones*, Posadas: U.N.M. Programa de Semiótica, pp. 9-26.

-Garcés, G.: “Qué se puede aprender de Fogwill” en *Revista Ñ*, Nº 149, 21.10.2007.

-Lotman, Y.: *Acerca de la semiósfera*. Madrid, Cátedra, 1996

-Sarlo, B.: *Escritos sobre literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2007.

-Segato, Rita Laura (1999) “El vacío y su frontera: La búsqueda del otro lado en dos textos argentinos” paper leído en el Seminario Internacional *Fronteras, naciones e*

*identidades* que se realizó en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social) en Buenos Aires; (2007) “En Busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial” en *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religios en tiempos de políticas de identidad* Bs. As.: Prometeo, pp.71-97;

## **Un itinerario por Barthes: el écrivain bastardo**

**Mauro Figueredo**

### **Palabras liminares**

*“Debería sin duda interrogarme en principio acerca de las razones que han podido inclinar al Collège de France a recibir a un sujeto incierto, en el cual cada atributo se halla en algún modo combatido por su contrario.” (Barthes)*

Hoy, al *escribir* sobre Barthes, tengo la impresión de posicionarme en una suerte de vestíbulo en el que me impregnan “sensaciones” de espera de la palabra *justa*, precisa (le mot juste, dicen los escritores del siglo XIX). En el que se amontonan lecturas *fascinadas* de sus textos pero sin lineamientos o asideros específicos que me permitan definir o anclar sentidos o modalidades. Tal vez sólo un *partir*, un cúmulo de ideas seminales que atraviesan mi escritura al lado de nulas posibilidades de ubicación de las mismas en un dispositivo determinado. Lo que me acompaña de Barthes acaso sea una *política* de lectura, no su sistema.

En efecto, cada vez que vuelvo y revuelvo mis pasos (y huidas) lectoescriturales hacia Barthes, no puedo evitar el vulnerable vestigio que, al igual que con Nietzsche (no el Nietzsche enseñado en la academia, claro está) y Cioran, de lo no sistematizable (más allá del texto “Análisis estructural del relato”, un punto de partida obligatorio en la carrera de Letras y que se sigue repitiendo casi como un mantra académico: “el primer Barthes...”), de lo que me toca pero que no puedo categorizar, de ese entremedio, de lo neutro, del matiz, y, acaso también, de una escritura definitivamente actual al lado del hecho histórico de que Barthes escribió sus textos, o al mayoría de ellos, entre 1960 y 1980 (cfr. Kristeva, 1974).

Ahora bien, al parecer todo lo dicho se echaría por tierra ante el “abrigo” de mi propuesta de trabajo: seleccionar algunos nodos barthesianos que, de algún modo, abran dimensiones de análisis para la tesis de postgrado y me otorguen un panorama más acabado de sus quehaceres escriturales. Asimismo, en lo posible, cruzar estas dimensiones con otros autores con el propósito de ampliar los campos dialógicos. Aquí, entonces, propongo los siguientes conceptos: Écrivain/Écrivain, Texto/Autor y Crítica (la lectura de Julia Kristeva contradice en parte esta afirmación personal, pues en su interesante trabajo acerca de Barthes nos muestra algo así como los dispositivos barthesianos de *la toma de la palabra*).

### **Antes de ingresar. Barthes: el écrivain**

*“Sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.” (Barthes)*

Barthes dice, en *El placer del texto*, que lo que más le gusta de un texto, no es su dinámica propia, sino aquello que, prácticamente, lo obliga a la levantar la cabeza del acto de lectura y pensar en otra cosa, que lo rebasa (cfr. Barthes, 2008:19). Así, Barthes posicionaría su escritura en ese punto en el que los sentidos emanan del texto y comienzan a fluir hacia el mundo, haciendo mundo, generando mundos posibles. Ese territorio *denso* en el que un modo de producción se conecta con una amplia red de sentido: en el que escritura/lectura y texto son sinónimos (cfr. Barthes, 2008:98). Por tanto, creemos que una puerta de acceso de la tarea escritural de Barthes sería trabajar en base a la distinción que realiza de écrivain y écrivant. Distinción ésta que podría brindarnos un panorama complejo su escritura.

Para comenzar, conviene hacer un par de relaciones dialógicas. El écrivain, dice, cumple *una función*, en cambio, el écrivant, *una actividad* (Barthes, 2003:2003). En efecto, el écrivain es “absorbido por su palabra” en todos los sentidos posibles, porque trabaja sobre su propio instrumento: el lenguaje. De hecho toda su función al ser asimilada *en* el lenguaje comporta dos tipos de modalidades: artesanales, casi como un ebanista, un orfebre, o un tallista, y, por otro, como un técnico: reglas inmanentes de composición, estilo, confección de género: *el écrivain es un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir* (ibídem, 2003:204). Aquí estaría el punto en el que el discurso literario podría suspender o desplazarse, o burlar el discurso del poder pero desde dentro de él (cfr. Barthes, 2008:98).

El écrivant, en cambio, “pretende acabar con la ambigüedad del mundo” (ibídem, 2007:2003). Tarea no de poca monta y para nada menor. Persigue, en otras palabras, eliminar esa *opacidad* en base a normas indiscutibles o propuestas irreversibles, por eso su palabra es transparente –o por lo menos intenta serlo-: la claridad, la lógica, sus aspectos semánticos diferenciados (claros y distintos) buscan apuntalar su pensamiento. La máquina mental para echar a andar necesita de un ordenamiento, de una clasificación

y diferenciación de ideas. Toda la argumentación se basa en ese precepto -según Thomas Abraham este es un legado del pensamiento heleno-. Barthes, dice, de hecho, que nada tranquiliza ni excita tanto como clasificar (cfr. 2008:99).

En este sentido, podríamos hablar del campo del *écrivain* como un campo en el que reglas precisas le otorgan ese carácter irreversible a su escritura. Si bien hay un trabajo con la palabra, ésta se desarrolla en el territorio de la legalidad y de la legibilidad, en deglutir sentidos que luego orientarán “una” lectura. *Los écrivains son hombres transitivos; plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un hacer, no lo constituye* (Ibídem, 2003:206). Si lo real, desde Lacan, es lo *imposible* o bien no se podría representar un orden multidimensional (la realidad) con un orden unidimensional (el lenguaje) no es algo que preocupe al *écrivain* (Barthes, 2008:100).

Por tanto, su labor no podría sino crecer, ser distribuida y consumida en instituciones que sostienen sus quehaceres. Aquí Barthes señala algo capital. Paradojalmente: el orden del discurso posee normas más fijas y tiende a enrigidecerse o sobrecodificarse cuanto más se acerca a las instituciones, la universidad, por ejemplo; pero la palabra, en cuanto valor que proviene de esos centros, y al ser “medio” de portavoces autorizados son tomadas como algo más personal. Algo más de propio del sujeto que las enuncia (Barthes, 2003:208). El andamiaje institucional expresado en toda su (pre)potencia<sup>74</sup>.

Ahora bien, si al parecer todavía Barthes está trabajando en la diferencia, si seguimos por este surco que acabamos de esbozar, no estaremos muy lejos de la propuesta de un *écrivain-écrivain* bastardo. Es el lugar en el que ambas posturas hacia el lenguaje convergen. Si bien las consideraciones de Barthes y Foucault no deberían ser obviadas, los lindes tienden a ser más lábiles de lo que generalmente se supone. Y, por otro lado, nos remiten a un *ars combinatoria*, lugar en el que el discurso científico encuentra una línea de fuga, en el que no se roza con el del pedagogo, pues propone la duda, la suspensión del juicio y la heterogeneidad, la hibridez, el mestizaje.

---

74 Como dice Foucault, el discurso científico estaría sujeto a una serie compleja de *control, selección y redistribución* por una serie de procedimientos que tienen como objetivo «conjurar poderes y dominar los acontecimientos aleatorios» (Foucault, 2004:14). En los mecanismos internos del discurso teórico-crítico –no importa demasiado de qué género se trate: literario, histórico, filosófico, antropológico, etc.-, se encuentran envueltos en mecanismos externos, dispositivos culturales que redistribuyen, organizan, aplican, etc. criterios de “verdad”. A la vez, regulan a los portavoces autorizados, pues no se puede hablar de todo y en cualquier situación (cfr. Foucault, 2004:14; Bourdieu, 1985). «Tabú del objeto», «privilegio del enunciadore» y «ritual de la circunstancia», que Foucault clarificó con una imagen precisa: «Mendel decía la verdad, pero no estaba en la verdad».

...nuestra época parece haber dado a luz un tipo bastardo: el écrivain-écrivain. Su función sólo puede ser paradójica: provoca y conjura a la vez; formalmente, su palabra es libre, sustraída a la institución del lenguaje literario, y sin embargo, encerrada en esta misma libertad, secreta sus propias reglas, bajo la forma de un escribir común (...). En resumen, desde el punto de vista antropológico, el écrivain-écrivain es un excluido integrado por su exclusión misma, un heredero lejano del Maldito: su función en la sociedad global quizá no carezca de relación (Barthes, 2003:210)

Aquí nos encontramos con el Barthes más punzante, en su sustracción perpetua de las instituciones, en una lectura que se propone siempre desplazada y con ánimo de inscribirse en los bordes, en los límites (la noción de texto y el trabajo con los límites en *El placer del texto* son sendos ejemplos de ello). Al respecto, en *Lección inaugural* Barthes subraya este posicionamiento: *es pues manifiestamente un sujeto impuro el que se acogido en una casa donde reinna la ciencia, el saber, el rigor y la invención disciplinada...* (2008:91). Fabián Casas en *Ensayos bonsái* no podría haberlo dicho mejor y resumir la postura barthesiana con respecto a la escritura

Con la primavera llegó a mi vida un regalo de Dios que se llama Rita. Tiene tres meses. La otra noche estábamos en el parque y se puso a cavar un pozo, lo hacía con un convencimiento milenario, lo hacía con el corazón de la especie. De esa manera me gustaría escribir (Casas, 2011:163).

### **Texto/ el autor diseccionado**

*“En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar, pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo...(Barthes)*

Yuri Lotman nos ha enseñado que el texto es un dispositivo cultural y no una materia fija. Un material *vivo* en el cual se combinan diversos dinamismos que remiten al mismo tiempo tanto a un adentro como a un afuera. De hecho, para ser considerado un texto *propriadamente dicho* debe estar en condición de expresar dos códigos a la vez (Lotman, 1996:78). Así, el texto tiende a subrayar su unidad interna, es decir, remarcar sus fronteras, y por otra parte conlleva en sí mismo elementos heterogéneos de manera inmanente, en constante pugna y negociación.

En este sentido, no estaríamos hablando ya de un objeto únicamente, o, como dice Lotman, “de un recipiente pasivo”, sino de un *generador de sentidos*: *...el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada*

*en él desde fuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes.* (Lotman, 1996:80).

El hecho de transformar, compartir, producir, le otorga un matiz diferente a la noción, puesto que instauro un diálogo cultural complejo. Barthes, por su parte, define al texto como una metodología de trabajo que implica un deslizamiento de las categorías: obra, lector, autor. Este deslizamiento tiene que ver con *modo de hacer*: la obra ya no es pasiva en la medida que -como también lo ha señalado Lotman- pasa a tener innumerables vasos conectores (es un entretexo). El lector, ocupa un rol central en este territorio porque recrea y produce nuevos mensajes. Por último, el autor no es un análogo de demiurgo, quien con sus vivencias y entrevistas cifra la obra, simplemente otro punto de engarce, de intersección de caminos discursivos. Por otro lado, *Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de 'descifrar' un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último...*(Barthes, 1994:70). De acuerdo. No podría o debería encontrarse una correspondencia directa entre el autor y el narrador o la obra en sí. Está claro que hablamos de una relación de fractura ya que atraviesa voces y situaciones históricas y socioculturales muy diversas. En este sentido,

...un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben (...)(Barthes, 1994:71)

Toda la diseminación y explosión del sentido está en el “lector”, que establece una dinámica muy diversa: salta, analiza, obvia, reinterpreta, los conecta, los ignora, las cambia, las traduce, las hace fluir con su opinión, genera matrices de identificación, etc.<sup>75</sup>. Hay una multiplicidad tan diversa que incluye el acto de lectura que atraviesa innumerables procesos<sup>76</sup>, muchos de los cuales esquivan al erudito, a la academia. Esta

---

75 Ricoeur ha trabajado de una manera muy interesante el acto de lectura y la apropiación que realiza el sujeto a través de ese acto. De manera que el acto de lectura podría otorgarme distinción, identidad y diferencia.

76 En efecto, “Como si fuera, a través de al alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus confidencias.” (Barthes, 1994:66)

*diseminación* es lo que Barthes intenta recuperar con su escritura (una postura muy borgiana, por cierto).

A su vez, el texto es el recorte del denso tejido de la cultura, no una pieza, no una estructura, no un mecanismo. La obra, dice Barthes (1994:73), requeriría como signo institucional de una línea interpretativa correspondiente a un determinado campo disciplinar: marxismo, psicoanálisis, semiología, lingüística, etc. el texto, en cambio, opera en las zonas liminales. El texto es el que llega hasta los límites de las reglas, pues opera en una suerte de trabajo transdisciplinar; en ese intersticio de las pautas y normas textuales con las socioculturales. Por tanto, la noción de texto *remite a la idea de juego; el engendramiento del significante perpetuo... de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones...* (ibídem, 1994:76).

El texto es una rasgadura, un tajo (el saber consiste en hacer tajos, dice Foucault); esas diferentes variaciones del significante que Barthes bien define en *El placer del texto: Lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme* (Barthes, 2008:19).

En efecto, la riqueza de la noción de texto tanto para Lotman como para Barthes se relaciona con sus líneas limítrofes (véase, al respecto, el concepto de Frontera y el de semiósfera). El texto paradójicamente incluye una zona límite pero no final, en la medida que es el punto de cruce con otros textos de la cultura. Por lo tanto, su línea limítrofe efectúa una marca pero no su límite preciso, pues se articula con diversos medios de elaboración y producción de sentido y con las condiciones sociales que marcan pero no restringen su itinerario. Así, el acto de lectura y el trabajo con la escritura sobre determinadas zonas del texto provocaría nuevos dinamismos culturales. Las interacciones culturales desmienten a cada paso la geografía del texto y las apropiaciones e interacciones a las macroreglas sociales.

...no hay una gramática del texto, y no obstante está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (...) que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las 'fuentes', las 'influencias' de una obra es satisfacer el mito de la filiación;...(Barthes, 1994:78)

Los ecos de Bajtin de *Estética de la creación verbal* aparecen en esta frase de Barthes. Todo texto fluye en un río heraclíteo de otros textos. Su característica es la interconexión perpetua. Desde la visión del texto la obra no sería la palabra unívoca ni irrepitible de UN autor porque es un producto “bastardo” de muchas otras filiaciones, de muchas otras voces. Un texto no puede nombrar su unicidad, su origen, como Adán, puesto que su palabra fue pronunciada mil veces antes de su arribo. Su voz se teje sobre otras innumerables voces, es un collage, una glosa. No podría confundirse con una arqueología, con una búsqueda que explicita o clarifique el mito de su escritura sin perder su potencialidad, su desarrollo proteico.

En síntesis, una visión de este tipo requiere que la noción de texto se teja sobre la pluralidad. La tarea del científico social no sería indagar o buscar el sentido específico, el desvelo de lo oculto que facilitaría la comprensión (como el écrivain) de lo complejo. Nada podemos decir de esto. El texto se configura en la irreductible discontinuidad, en la opacidad, en una infinita travesía, en un derrame semiótico que se filtra en múltiples ranuras del tejido social (no se podría, a nuestro modo de ver, pensar la escritura de Barthes sin este punto capital: *La cámara lúcida* o *Mitologías*, por ejemplo).

Podemos decir, asimismo, que no hay nada más pernicioso para el poder hegemónico que el desliz, el fluir, el derrape de los sentidos. Por eso, también, la intensiva búsqueda por contenerlo en las instituciones, en las disciplinas, de encorsetarlo en esquemas de interpretación o bien en los mundos y modos en los que se edulcora, se atenúa, se pierde, o simplemente se transforma en otra cosa (las ideologías que comportan estos olvidos que una relectura de Marx ha hecho plausible).

No obstante, los sentidos no son múltiples al interior de la obra en sí, a las diversas lecturas que podríamos hacer de acuerdo con nuestros capitales culturales, sino, a esa zona en la que el sentido fluye, hace mundo: *El texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, de una diseminación.* (1994:77)<sup>77</sup>. No

---

77 Habría que realizar un cruce con el texto “La muerte del autor”. No creemos en las fórmulas. Descreemos de las síntesis categorizantes como las muertes de los grandes relatos, de la historia, del sujeto, de Dios. Como una lectura superficial del texto hace suponer. Pensamos en revisitaciones, en abordajes o suturas diferentes. El autor, como decía en dicho texto Barthes no muere, al contrario, entra en otro circuito. Esa proclama de Barthes no debe leerse como una apología o un panfleto a la eliminación del sujeto Autor. Al contrario. Se trata de inscribir la escritura en esa zona liminal en la que los sentidos se construyen “entre” autor/narrador y lector/escritor. Repitamos: no en la pluralidad de interpretaciones, en esa maquinaria significante infinita que atraviesa la cultura, la historia y lo sujetos, sino en ese cordón umbilical que une biológicamente e históricamente al lector con los textos. De alguna manera, la operación de

estaríamos hablando de una jerarquía (El Ulyses de Joyce no sería diferente, de acuerdo con el cúmulo de estrategias narrativas, de cualquier otro texto), sino más bien de una pluralidad de conexiones posibles.

## **Crítica**

“[crítica]...ejercicio en el cual pone toda su “profundidad”, es decir, su elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones.”  
(Barthes)

En raras ocasiones nos preguntamos “¿Qué es la crítica?” Sin embargo es un vocablo que usamos con soltura, desde situaciones cotidianas hasta ciertos dramas existenciales relacionados con las acciones de los otros; desde la más pura defensiva hasta la glosa que le aplicamos a la crónica roja de la prensa. Está tan pegado nuestro itinerario que soporta, casi siempre, un modo de *hacer discursivo*.

Vale decir que se trata de una especie de toma de postura de la palabra, de un posicionamiento que generalmente juega como un puntapié inicial de lo que vendrá en el discurso o del “afinamiento” en la mirada, aunque no se la nombre, o se la impute a los demás como una *falta*. Como dice Eagleton al referirse a la ideología: un término que se utilice tan indiscriminadamente pierde su filo, su posibilidad de contestar, de brindar respuestas; se vuelve casi una muletilla, o un ícono que no dice nada.

Lo concreto es que el término crítica, a priori, nos invita a la reflexión: opera con una cierta gradación de la objetividad, implica recular de posiciones de la doxa, mirarse a uno mismo (el ser biológico y social) y al mundo que nos rodea, es decir, participar de la representación que llevamos a cabo y apuntalar nuestras diatribas e ideas claras y precisas acerca de algún tema en concreto. En esta línea, la crítica requiere de un esfuerzo, de un desarrollo de la agudeza. Como decía Schopenhauer, la inteligencia da en el blanco, en cambio, el genio da en un blanco que los demás no pueden ver. Así de sutil puede ser la crítica.

Ahora bien, Barthes ha utilizado con frecuencia el término. Más como labor que como posicionamiento en el campo intelectual. Barthes dice que lo peor del discurso crítico no es su ideología, sino su *silencio*. El silencio de la “buena fe” positivista, esto es, la anulación del sujeto social e histórico y del horizonte sociocultural que lo rodea. Más

---

Barthes, con respecto a la escritura, restaura la corporeidad del crítico, del que trabaja con la palabra, al arraigarlo a la historia y a la biopolítica y dotarlo de una voz que “pone el cuerpo” en cada gesto, en cada letra.

bien, para Barthes, se trata de un apartar, a la manera de Nietzsche, para mirar en perspectiva: *la lectura tienen una estrecha dependencia con respecto a mi cultura, a mi conocimiento del mundo* (Barthes, 1973:25).

No hay idea más corrosiva para la crítica que «el factor distanciamiento», esto es, observar un fenómeno de la realidad como un investigador “objetivo” asegurado y resguardado sólo por ciertas líneas epistemológicas. Estas líneas hablarían por sí mismas validando criterios de verdad. La paradoja del distanciamiento se instaura en el afán de «autodestrucción del sujeto» (cfr. Parrett, 1995), en la anulación de su subjetividad. Barthes, siempre parte de este territorio: si bien no se puede obviar la disciplina, tampoco se puede negar el hecho de que la historia y el mundo participan en su discurso<sup>78</sup>.

Por otro lado, como ya anticipáramos, *Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma...* (Ibidem, 1973:304). Por lo tanto, todo discurso social que no reflexione sobre sí mismo, sobre sus prácticas, que no se desdoble para autocriticarse está condenado a la obsecuencia, al plagio subrepticio, o a la reproducción del discurso del poder hegemónico.

Asimismo, el discurso crítico se erige parasitariamente sobre otros discursos. La vinculación entre el lenguaje objeto y el mundo, o, para decirlo con palabras de Barthes, la “frotación” de ambos lenguajes es lo que le otorga su carácter de criticidad (Ibidem, 1973:304). por eso podemos decir con Kant que no hay conocimiento sin experiencia, sin esa cuota en el cual Crítica quiere decir análisis de las condiciones de posibilidad de la experiencia (Abraham, 2010:438)<sup>79</sup>.

Puede decirse que la tarea crítica (...) es puramente formal: no es “descubrir” en la obra o en el autor analizados, algo “oculto”, “profundo”, “secreto” que hubiera pasado inadvertido hasta entonces (...) sino tan sólo *ajustar* como un bien ebanista que aproxima, tanteando “inteligentemente”, dos piezas de un mueble complicado... (Barthes, 1973:305)

---

78 Si hablamos de objetividad se desprende la paradoja de lo «aideológico» del discurso de la crítica. Si bien los discursos críticos han intentado posicionarse, a través de mecanismos lingüísticos en la objetividad absoluta, en la certeza de lo comprobable, negando la ideología puesta en cada gesto, el mismo hecho de elegir qué investigar y cómo disponer los materiales ya es ideológico. La impronta del sujeto no puede ser borrada así como así. La ideología sigue operando en todos los niveles del discurso de la crítica.

79 Kant, como dice Abraham, es fundador del discurso filosófico, moral y científico, son puestos

Aquí se rozan la noción de texto con la crítica. Es saludable que la labor de Barthes nos deje más interrogantes que respuestas: la crítica: ¿Destruye, construye o deconstruye o todo a la vez? ¿Existe un abismo entre ella y la praxis? ¿Es mera retórica de grupos dominantes, que, en cierta forma, no contribuyen a las problemáticas sociales emergentes? ¿Ilumina u oscurece: Descartes o la caverna de Platón? ¿Libera o esclaviza, es decir sus paradigmas podrían ser algo así como mallas de fuerza que nos restringen, o las mordazas que no nos dejan hablar sino de forma ininteligible? ¿Está basada en la hipertrofia terminológica que el gran público no alcanza a asimilar? ¿Hay discontinuidades, nodos teóricos que podrían volver o debemos tratarla como si fuese una *flecha lingüística* apuntando al “progreso”, a la superación de lo antiguo? Luego, ¿la crítica sería algo así como una moda discursiva a caballo sobre los paradigmas imperantes?

De hecho, la crítica, en el mejor de los casos, tendería a buscar poner “en crisis” lo que está vigente, la doxa, aquello que des-nutre, que descalcifica las problemáticas sociales, que surge como un paternalismo recalitrante.

Hay para todos los gustos, desde luego, pero la crítica necesaria, ésa que se erige en forma de querrela ante el sentido común, ante lo repetitivo: es aquella que desarma, deconstruye, que rompe, disloca y rotura, que hace mella en el discurso paradigmático. Cuando Paulo Freire realiza una crítica a la producción de la enseñanza desarrolla todo un posicionamiento del conocimiento; cuando los pensadores de la sospecha efectúan un daño al narcisismo occidental. Freud, por ejemplo, cuando discute acerca del lugar del inconsciente; Nietzsche, acerca del discurso filosófico, abriendo nuevos senderos especulativos, o Marx, las condiciones de producción capitalista (Foucault, 2002:25), efectúan territorios de criticidad. Incluso el prólogo de Roberto Arlt en *Los lanzallamas* es una crítica de la palabra, del decir; al igual que el prólogo de *La experiencia sensible* de Fogwill un posicionamiento en el campo intelectual. Artes del poder de tomar la palabra. Los ejemplos se podrían multiplicar hasta el hartazgo.

En efecto, «Toda la riqueza de la noción de praxis está contenida en la idea de que la interpretación puede ser una herramienta crítica, de “puesta en crisis” de las estructuras materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia» (Grüner, 2007:12).

**A modo de cierre**

Hemos recorrido algunos pliegues -simplemente algunos- del discurso barthesiano. Hemos tratado por todos los medios no sólo de clarificar nuestro panorama afinando nuestros itinerarios de lectura, sino también profundizando en las reflexiones propuestas por Barthes.

Por tanto, hemos intentado ingresar al universo de Barthes a modo de variación, discontinuidad. En dichos espacios dialógicos lo que más hemos vislumbrado es que la escritura de Barthes nunca se detiene en un punto hasta agotarlo o plantea líneas que podrían pensarse por separado. Al contrario. Todo lo que Barthes pone en juego discursivamente se vuelve a conectar con otros temas y opera como una especie de argamasa con la literatura. De hecho, hay muchas palabras que para Barthes son sinónimas: texto, literatura, escritura (cfr. *Lección inaugural*, 2008:98). Por ejemplo, pensar en la noción de criticidad en Barthes es conectarlo con una modalidad de trabajo en el que trabaja la noción de texto como un dispositivo plural, como una *forma* de escritura. O bien, desarrollar las funciones del écrivain es repensar el lugar de la palabra en las instituciones.

Si habría algo que Barthes nos ha legado es la capacidad de expandir nuestros territorios y pensar en la escritura como una forma de hacer mundo.

### **Bibliografía:**

AA. VV.: "Entrevista con Roland Barthes" (Jean Thibaudeau) y "Hablar con la literatura" (Julia Kristeva) en *El proceso de la escritura*. ROLAND BARTHES. Bs. As., Cladén, 1974, pp. 41-74 y 75-121.

Abraham, T.: *Historia de una biblioteca*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

Barthes, R.: "La muerte del autor" y "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1994, pp. 65-71 y 73-82.

----- (2002): *La torre Eiffel*. Textos sobre la imagen. Buenos Aires, Paidós, 95-108.

-----: "Flaubert y la frase" en *Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. 191-204

-----: "¿Qué es la crítica?" en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973, 301-307.

-----: "La imagen" "La escritura de lo visible" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós. Pp. 11-47.

-----: *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

Casas, F.: *Ensayos bonsái*. Buenos Aires, Emecé, 2010.

Lotman, Y.: *Acerca de la semiósfera*. México, FCE, 1996.

Maingenau, D.: *Términos claves de análisis del discurso*.

Sarlo, B.-Altamirano, C.: "Texto" en *Conceptos claves de sociología literaria*. Siglo XXI, 1990.

## Una lectura lemming. Lo visible y lo enunciable en Fabián Casas

Mauro Figueredo

### Umbrales visibles/enunciabiles

*"Hablar con Fabián Casas fue una nueva educación para mí" (Viggo Mortensen)*

Si hay algo que, con frecuencia, se toma como postulado de base es la irreductibilidad de lo discursivo a lo visible, y viceversa. Son regímenes que se *traducen* siempre en fractura (1). Imposible aprehender la totalidad de una imagen, de un estado de cosas o de la realidad con las palabras (hablamos, más bien, de una *lectura*, de una aproximación) o, lo que viene a ser lo mismo, irrisorio tratar de captar la complejidad de territorio discursivo sólo con imágenes (pese al imaginario que hace de la misma el centro de operaciones de la posmodernidad, al aire de lo inefable que transmiten, a la sucesión casi ininterrumpida de las mismas)<sup>80</sup>.

Lo visible podría ser glosado con lo enunciable pero no completa nunca su registro por más exactitud y verosimilitud que detente<sup>81</sup>, ya que, en buen tono peirciano, siempre podremos decir algo más al respecto. Si, lo enunciable tiene *primacía* sobre lo visible es porque éste último se deja determinar pero, a la vez, no se deja reducir, su característica primordial es la irreductibilidad (Deleuze, 1993:78). Y, a la inversa, lo visible, por el simple hecho de ser visible no justifica, de ningún modo, la supremacía de lo que se ve por sobre lo enunciable. Es decir, que entre lo que decimos y lo que vemos siempre habría una amplia zona de negociación, disputa o distorsión (2).

Por ejemplo, las pruebas legales en un juicio o flirteo entre dos personas. En efecto, en *Boquitas pintadas*, de Puig, se teje una especie de teoría del murmullo. Dos dimensiones operan dialécticamente generando una zona de opacidad. Ésta se ubica en

---

<sup>80</sup> Justamente, hace poco asistí a una charla sobre la difusión de la lectura. Una de las disertantes, que tenía una especie de biblio-móvil (perteneciente al Estado), empezó la charla diciendo: "Para nosotros, los que llevamos adelante esta biblioteca móvil, una imagen vale más que mil palabras", y lanzó una suerte de power point lacrimoso en el que se mostraba a miles de niños leyendo. Es encargada de incentivar la lectura, pero, precisamente, para ella y para su grupo son más potentes las imágenes que las estrategias de incentivación a la lectura.

<sup>81</sup> Por más que se hable de los otros pliegues y otras zonas que el discurso artístico abona, aún así no estaríamos en condiciones de decir que ya hemos abrevado en "todo", en la totalidad de lo que se ve.

un intersticio entre lo que se dice y lo que no se dice. Cada decir tiene un mundo de voces (incluso de silencios) que lo pluraliza, lo complejiza, lo contradice, lo bifurca. En este sentido, la palabra posee zonas en las que se asemejan a ese bullir del cual nunca podemos estar seguros de pisar espacios discursivos claros o discernibles. Esto le otorga superficies otras a las imágenes melodramáticas, adquieren nuevos matices que ensombrecen la escena, nuevos vasos conectores que le otorgan tonalidades y texturas.

Algo similar ocurre con el texto de Fabián Casas *Los Lemmings y los otros*. Colección de relatos que pensamos recorrer para plantear algunas problemáticas de lo visible/enunciable. En los textos de Casas, los tejidos de visibilidad se presentan casi en un estado en bruto -el objetivismo de la última corriente de escritores argentinos, precedidos por la dupla: Fogwill/Lamborghini-. Esto genera zonas de densidad semiótica y dispara las líneas de interconexión posibles en una pluralidad de haces de luz.

Ahora bien, comúnmente decimos que hemos visto (un cuadro en una sala de exposición, una pelea cotidiana entre unos amigos, la complejidad de una teoría, un accidente de tránsito, etc.) o, mejor dicho, logrado *ver* cuando alguien, con su narración, nos ha puesto o enfocado la problemática desde cierta óptica. De manera que lo que anteriormente se presentaba como borroso, ahora ha cobrado nuevas dimensiones de visibilidad (la narración *hace ver*) (3). Por otro lado, alguna imagen-símbolo: la mano de Maradona en el gol a los ingleses, el rostro del che Guevara; o imágenes mass mediáticas: la foto (anacrónica) de una modelo colgada en el almacén de la esquina, un niño iraquí portando una metralleta americana, etc.) han ejecutado, sin que le exijamos, un amplio circuito de discursividad. La imagen habla, nos comunica (4).

El primer axioma de la comunicación de Paul Watzlawick “no se puede no comunicar” opera en este sentido. También podría relacionarse con la *síntesis* de Deleuze sobre la epistemología focaultiana: *el «mundo habla», como si las cosas visibles murmurarán ya un sentido que nuestro lenguaje sólo tiene que reconocer...* (Deleuze, 1993:83). Esta última afirmación, nos ha llevado a una zona en la que podemos decir mucho, tal vez demasiado, de lo que hemos visto; pero siempre lo que diremos acerca de lo visto se cocina sobre un molde de materialidad ya marcado en la propia visibilidad. Hablamos

de regímenes de visibilidad, de repertorios y murmuraciones surcadas socialmente<sup>82</sup>, de *emplazamientos*. Desde esta “perspectiva” las visibilidades rumian, susurran, mascullan sentidos (5).

Más allá de esto, tal vez podríamos visitar este último tramo conceptual con una imagen de la filosofía: la caverna de Platón. Si dejamos de lado el trascendentalismo que marca esa metáfora y la glosa erudita del “correcto” significado según el pensamiento heleno, es decir la distinción que realiza Platón entre episteme y doxa, o bien las artes en la cual prima el Rey filósofo, etc., acaso podríamos encontrarle otra huella a la imagen. Si se quiere, surfear por el sentido oblicuo de la caverna y las sombras.

De ese modo, podríamos decir que no sólo estamos limitados por nuestros sentidos y por nuestra posición en el mundo (capitales socioculturales/relaciones de poder/materializaciones de espacio-tiempo/situaciones), sino que potencialmente nuestros sentidos nos pueden decir mucho más cosas de lo que la materialidad nos está mostrando. Sospecho, decía Ahab en *Moby Dick*, que lo que llamamos nuestra sombra es nuestra verdadera esencia. Así, como “nuestro” lugar en el mundo nos marca una forma de percibir las cosas y las texturas, a la vez, lo que vemos siempre posee un «excedente». En algunas ocasiones, de hecho, percibimos las cosas a través de una compleja potencialidad en el que los sentidos se diversifican y multiplican<sup>83</sup>.

No obstante, tendríamos que aceptar que el sentido se hace carne entre los actores sociales, que no está en la mente de las personas (o sino degenera en síntoma o en trauma) o en la cultura: se intercambia, se conecta con diversos flujos de intensidades semióticas (cfr. Puccinelli Oralani 2002, Bruner, 1998). El sentido se construye en la interacción y no antes (existo, luego pienso. Tal como lo plantea Peirce). El signo, no podría pensarse como ya nos lo han enseñado los lingüistas y analistas del discurso sin la otredad; es en ese entremedio en donde el lenguaje cobra vida. Y ahí entra en juego el carácter orgánico de la realidad/lo real. Sin embargo, algunas preguntas siguen siendo pertinentes: ¿Cuándo el decir lo hacen los otros y establecen zonas de visibilidad que no

---

<sup>82</sup> La transgresión no tiene mucho sentido desde el planteo de Foucault. Puesto que toda época ya elabora un reservorio de formas posibles. No habría un sentido expuesto y un sentido oculto, o que se “prohíbe” decir, sino que en cada período histórico se llega hasta los límites de lo decible (cfr. Deleuze, 1993).

<sup>83</sup> Es discutible si podemos decir con Rorty y los epígonos de Derrida si abrir el objeto significa decir lo que queremos, y si eso implica un ejercicio democrático sobre lo enunciable. Ese abrir, probablemente, tenga más que ver con lo que planteara Eco. los límites de esa interpretación. En un sentido compartido en el cual el mismo se entreteje.

nos son propias? ¿Cuándo lo enunciable tiene que ver con un cierto orden de cosas y con el pensamiento hegemónico?<sup>84</sup>

Esto no quiere decir que haya un sentido totalmente anestesiado por la red de regímenes de visibilidad que se configuran socialmente -casi una supersocialización durkheiminiana- sino que lo que se ve se corresponde con una serie de reglas, de pautas, de formas, organizadas que atraviesan todos los estratos sociales. Aquí entra a tallar otra cuestión que no deberíamos descuidar: lo enunciable/visible siempre se juega en la arena de luchas (política/ideológica) por el sentido de las prácticas de interpretación, en un juego escénico de la política del decir<sup>85</sup>. Es donde se entretajan a carne viva las representaciones sociales. De esta suerte, no existiría una dicotomía irreductible entre lo visible y lo enunciable, más bien una tercera dimensión en la que ambos se combinan para generar diversos estratos de ver/hablar, de hacer mundo.

### **Territorio Casas**

*“No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente.” (Deleuze-Guattari)*

Antes de comenzar, el texto de Fabián, *Los Lemmings y los otros*, Casas merece unas breves palabras. Se trata de una colección de cuentos cortos en los que cada historia está interconectada con las otras, cuyo nodo temático gira en torno a la infancia y de la relación del narrador Andrés Stella y su amigo-guía: Máximo Disfrute. Sin embargo, hay dos relatos que exceden este marco: “Casa con diez pinos” y “Asterix, el encargado” (sendos homenajes a Fogwill, cabe mencionar). Por otro lado, la prosa de Casas, es como si estuviera siempre pegada a la conversación. Podríamos hablar de una especie de contigüidad en la que el hablar se presenta de manera hilativa, casi sin hiatos, en la búsqueda perpetua de esa coloquialidad, de ese contar que trabaja con cierto objetivismo, con porciones en bruto de las percepciones/afecciones.

---

<sup>84</sup> Hay ejemplos muy claros. El caso que brinda Alejandra Cebrelli en el libro..., acerca de las comunidades indígenas del Chaco es evidente. (marca contemporánea de la visibilidad que cobran ciertos grupos pero con una palabra ajena, con una palabra que no es la suya propia)

<sup>85</sup> No solamente estamos determinados por nuestro co-enunciarios sino también por el campo de enunciación, la posición social que ostentamos y de acuerdo con nuestros capitales culturales para que, retóricamente, podamos decir algo. Mendel dice la verdad pero no está en la verdad, dice Foucault. Todas esas mecanismos de poder que controlan el discurso nos muestran que no hay Nada más “fascista” que la palabra, protodo lo que obliga a decir, dice Barthes.

Si ahondamos un poco más en la dinámica del texto, éste podría resumirse en dos ideas seminales. Primero, podría decirse que, más allá de la materialidad y las texturas que evocan, los estratos narrativos del texto se combinan y rozan y vuelven indeterminadas las líneas divisorias entre la literatura y otras manifestaciones sociales. A través de un paréntesis, podríamos reflexionar con Josefina Ludmer (cfr. Ludmer, 2010:12): sacarle las marcas de circunnavegación al texto en sí, para trabajar en esa *frontera* en la cual se conecta con otras agencias sociales. La literatura sería pensada así como *prisma* o *tarot* para releer la fábrica de la realidad.

Segundo, Casas esboza una fotografía de la infancia. La infancia sería el territorio discursivo para repensar las líneas de fuga, la discontinuidad, la traducción de dos sistemas distintos. La infancia, como *cronotopo*, construye mundos alternativos, los atiborra de imágenes míticas, de personajes que dejan huella, de fantasmagorías. Dice Casas:

Me doy cuenta de que mi club [se refiere a San Lorenzo] está asociado a mi infancia, que es el momento donde tomás combustible. En la infancia cargás combustible, y para mí después no volvés a cargar nunca más. De la calidad de ese combustible depende el tipo de personas que vas a ser cuando las papas quemen.

Osho, en *El libro del niño*, dice que no es casual que a los hombres los desvele una obsesión: la búsqueda de los caminos que posibiliten una suerte de retorno al paraíso perdido, a aquello que se ha tenido alguna vez –o se cree haber tenido– pero que hoy, sumidos en la burocracia de nuestras relaciones sociales se entrevé como lejano, inalcanzable. Esa búsqueda está cifrada, opina, en el recuerdo del «tiempo de la niñez». Lo que señala, en el fondo, una idea nietzscheana: la «transmutación de valores», las cuales evocan al niño como creador de valores no esclerosados por los impedimentos de la urgencia social y, por ende, como el urdidor de mundos lúdicos no sopesados por nuestra racionalidad técnica: «El niño es inocencia y olvido, un nuevo inicio, un juego, una rueda que comienza a girar en forma espontánea, un movimiento inicial, un santo decir ¡sí!» (*Así hablaba Zaratustra*, 2005:25).

En efecto, ¿cuándo lo enunciable se abre, de tal modo que deja una especie de rescoldo que hace efervescencia más allá de lo dicho? -decía Barthes: lo que más me gusta de un texto es aquello que me obliga a levantar la cabeza y pensar en otra cosa- ¿De qué modo lo enunciable, al trabajar con la pensatividad, se hace carne en una imagen y conjuga

dos regímenes diferentes? ¿Por qué la infancia proyecta esa potencia de lo intraducible, lo indeterminado? ¿Por qué mezcla, hibridiza y satura de sentido los automatismos de las percepciones? Veamos:

Era un lugar mítico [el baldío de la calle Agrelo] donde íbamos los más grandes del colegio. Antes había habido ahí una calesita horrenda que por suerte fue demolida. Y al lado se alzaba la masa negra de la fábrica de cigarrillos abandonada. Salíamos treparnos por los techos para inspeccionarla... El tano Fuzzaro conocía ese lugar a la perfección... Era nuestro Stalker organizando tours por las piezas vacías, repletas de la basura más disparatada: preservativos, mangueras, corbatas, gatos muertos, sillas... un día encontramos una revista pornográfica, se llamaba "Noche de bodas"... No me dejó dormir por una semana... (Los Lemmings, 2010:12)

El baldío es un espacio que aparece asediado de lo que ya no se usa, de lo que ya no sirve, de lo que cae, inevitablemente, en diferentes grados de corrosión temporal e inclemencia climática. Todo se desgasta, todo es inútil (Como en *Ubik* de Philipp Dick). El baldío, incluso, puede funcionar como un minibasural. En consecuencia, tiene mucho que ver con el abandono. Paradójicamente, ese no valor, ese abandono, tanto en el mundo de los niños como en el de los derivantes: cirujas, cartoneros, vagabundos de toda ralea vuelve a cobrar valores otros.

Por otra parte, el baldío también puede pensarse como un territorio de transgresión: el cigarrillo, la pornografía pero, por sobre todo, las narraciones, la comunicaciones que se tejen y se imbuyen de la clandestinidad. Por tanto, habría pensatividad en la imagen del baldío porque se conectan, en desacople, dos espacios no homogéneos: lo pictórico de un terreno abandonado (la mole gris de la fábrica de cigarrillos y de la zona baldía) y como lugar mítico. Las dos líneas que se superponen son el baldío en cuanto tal y los actores, en este caso los niños, que circulan con tours y minpandillas, transformado el lugar.

En efecto, la arquitectura del baldío no es solamente una mole de cemento de ciudad, o un territorio informe dejado allí por la falta de planificación urbana por parte del gobierno. Es una forma de iluminación que, sin hurgar demasiado, podríamos señalar como espacio de visibilidad/invisibilidad porque en la misma medida en que hace enunciable/visible determinadas porciones tiene que, para poder subsistir, distribuir porciones de iluminación difusa, e incluso muchas veces volverlas tan sombría que no se la pueda ver. La *imagen pensante* siempre puede decir algo más de lo que ya ha manifestado. Lo enunciable adquiere gradaciones de luminosidad oscura, en tanto y en

cuanto que lo enunciable se materializa como en un cuchicheo, en expresiones de rostros que no media luz alguna.

Como dice Deleuze (1993:80), las visibilidades no son formas de objetos ni siquiera formas que se revelarán al contacto con la luz, son formas de intensidades, centelleos que le otorgan determinados matices de luminosidad a las configuraciones sociales (todo lo que podemos decir acerca de algo). La visibilidad que adquiere el baldío tiene que ver con hendir, romper esa mole gris y ese espacio marginal para que cobre nuevos circuitos de visibilidad, nuevos destellos que disparan iluminaciones discursivas diversas, configuraciones conceptuales plurales: reflejos y refracciones continuas, tanto desde como hacia los participantes. Ver no es la cosa en sí, es todo lo enunciable acerca de la misma.

Lo que hacen la patrulla de pibes por el barrio es justamente eso: crear nuevas zonas de visibilidad, por ende, de enunciabilidad. Abrir los lugares, transformarlos en cancha de Fútbol o laboratorio para su propia formación; dotar de nuevas funciones los objetos abandonados. *Ser luz es ser lenguaje*, no se reduce a la capacidad de iluminación sino que involucra todos los otros sentidos. Ser luz es ser tacto, olfato, afecto (Deleuze, 1993:86-7).

Ahora bien, Máximo Disfrute, guía o instructor de Andes Stella, ídolo indiscutible de la barra de Boedo se presenta como el eje o *leit motiv* de toda la obra de Casas<sup>86</sup>. Máximo comprende, rápidamente que ser adulto “es una mierda y que no hay forma de obtener un final feliz” (cfr. 2010:34). Máximo masculla este conocimiento debajo de una cama, oculto, en una pensión que no se admiten niños. El juego de esta *imagen pensante* es múltiple. Su imaginación se acelera, vira hacia otros territorios, es clandestina, plebeya. Su discursividad es un cruce que evoca, que sugiere: es un niño adulto, la lucidez le hace ver, por eso, justamente, le hace romper lo esperable. La reconstrucción de mundos posibles se dispara instalando una suerte de pequeños mundos en los que siempre vemos *algo más*. Aquí Casas reescribe a Arlt.

...por el ventanal se ve el bosque que es la parte de atrás de la casa que cuidamos... tendrías que verlo, es un bosque pulenta, con ciervos y pájaros de todos los colores y caballos fosforescentes y lechuzas que hablan. ¡Era Máximo en todo su esplendor! (...), estaría bueno que vos pudieras venir a recorrer este bosque, te metés en él y parece interminable, es como si creciera a su antojo a medida que uno camina.

---

<sup>86</sup> Hay una suerte de apéndice en el cual M. D. está internado y delira en un lenguaje “chabón” acerca de algunos acontecimientos suscitados.

Y agregó: (...) Agarramos a los perros y nos perdemos en el bosque y cocinamos algo por ahí. Es bien pulenta. (El bosque pulenta, 32)

Del mismo tenor son las narraciones que Andrés cuenta del Gran Fantástico o del gordo Noriega acerca del pájaro caburé. Las imágenes se conectan con las narraciones sin determinarlos nunca, suspendiendo toda conclusión. En todo caso, como opinaba Rancière de Balzac, una serie microhistorias, de microacontecimientos minan la narración en sí, proyectando devenires otros. Se deviene animal, niño, pájaro, skalter, aspirante a amante. Es un mundo alternativo, posible que se despegue del mundo base. Su textura es la fosforescencia, la discursividad animal, lo infinito, la deriva.

Justamente, en su análisis acerca del cuadro de Velázquez, *Las meninas*, Michel Foucault (cfr. 1991:13) habla de la mirada del artista, es decir la pose a punto de iniciar un trazo en el marco de la tela-óleo y los que aparecen más allá de ésta establecen una zona de indeterminación, un punto ciego. Primero, porque los espectadores, dice, son móviles, varían permanentemente en un devenir perpetuo, de modo que lo que el artista mira o está mirando es una suerte de metamorfosis de rostros, miradas, pareceres que fluyen más allá de las dimensiones de la tela. Borgianamente: todos los rostros y ninguno, “vi todos los rostros y ninguno me reflejó”. Las interpretaciones se juegan en ese espacio.

Precisamente, la riqueza de la prosa de Fabián Casas está ahí, en ese territorio en el que la emergencia de un juego suspendido genera variables interpretaciones y conjuga dos regímenes diferentes, no homogeneizables. Ahí estaría “El bosque pulenta”, las anécdotas de Máximo Disfrute y el bodeismo Zen del japonés Uzu, el rumiar bajo de la cama, la batalla mítica entre Boedo y Flores, el talasa que los adobaba en la casa del Tano, la pelea del Tano, la música disco en la dictadura, el liquid paper de las Malvinas y el sida, los cuatro fantásticos amantes de su madre, Alejandra Fraga, etc.. En donde lo dicho se dispara en otras dimensiones. Si, como dice Deleuze (1991:166), lo que conserva las obras, como señala el pintor chino, es la cantidad de vacíos que llenan la misma. En esos vacíos es donde circula lo proteico de la prosa de Fabián Casas.

El gesto por capturar en un “trazo” es la primeridad peirciana, la mera potencialidad, no sabemos –no podemos saber, puesto que no lo vemos- que es lo que está a punto de emerger en la tela, es el puro cero (cfr. Foucault, 1991:14). Y aunque lo supiéramos y lo indeterminado de pronto pasara a lo determinado, y una figura, un rostro, algunas formas, la densidad de un trazo o la textura de un color empezaran a cobrar dimensiones

(sentido), dada esa costra, ese excedente diría Bajtin, las lecturas e interpretaciones recrearán siempre un nuevo cuadro, una nueva zona de visibilidad. Repetimos, lo más interesante de Casas se halla en esa media res, en ese in-between.

Veamos un último párrafo en el que podría distinguirse otra zona de visibilidad/enunciabilidad: “Asterix, el encargado”.

Una mujer se me acercó gritándome algo en un idioma extraño. Me dio un vaso de plástico y tomé un poco y otro poco me lo tiré en la cara. Ardía como la puta madre. Entonces algo me sucedió. Me paré de golpe. Por algún motivo inexplicable, en un abrir y cerrar de ojos que yo era miembro de esa tribu. (...). Un morochón con la camiseta de un club de fútbol se me vino encima. Era un hermano enloquecido. Nos empezamos a pegar de lo lindo. No me dolían los golpes, no sentía el cuerpo. Yo era Asterix, era yo, era nadie. Y comprendí que en esa noche extraña bajo las estrellas de una barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve *satori*. (“Asterix, el encargado” 2010:46)

Tener *satori* es, justamente, tener una iluminación, una epifanía, aunque no es sólo eso. Aquí, la visibilidad es algo plural, digo yo, digo nosotros. En guaraní, por ejemplo, yo significa nosotros, algo que el alfabeto silábico no ha podido contemplar en su total magnitud. Las funciones del lenguaje demarcan, escinden, dividen. Sin dudas, esto proviene no sólo del alfabeto silábico sino del pensamiento griego: del logos.

Tener *satori* implica que *ver* no puede hacerse por medio de un voyeurismo, como un espectador distendido, pasivo, fragmentario. Ver es experimentar. Se ve en la medida en que se está adentro, en la medida en que se participa. Por eso la visibilidad no desdeña el cuerpo; el rostro lleno de sangre que nubla el ver plantea la visibilidad en otra dimensión, el flujo y reflujo de la sangre es lo humano (demasiado humano) de estar en el cuerpo. Nuevamente, otro acercamiento a Fogwill pero desde otro territorio discursivo<sup>87</sup>.

De la misma manera, No sentir el cuerpo es no sentir el cuerpo social, el cuerpo asignado socialmente: identificado con un número de identidad, de cuenta, marcado por un estrato socioeconómico (portador de objetos de distinción) y algunas opiniones predigeridas de la etnia. Romper el rostro es romper, justamente con la apoteosis de la construcción de identidad de la cultura occidental.

Como dice Le Breton, el Renacimiento, al descubrir el rostro le ha otorgado el concepto de individualidad al ser humano, y la noción de posesión: un cuerpo es patrimonio de

---

<sup>87</sup> “Help a él” por ejemplo, es una suerte de reescritura de El Aleph, de Borges. Nada más que en envés de tratarse de una experiencia metafísica se trata de una experiencia con las drogas y el sexo como motores de la experiencia sensible.

uno mismo (cfr. Le Breton, 2008:223). Largos avatares históricos han debido sucederse para que el que el cuerpo delimite, que señale la diferencia entre un ser humano y otro e implique la ruptura con la solidaridad del cosmos. Como señala este autor, para las sociedades occidentales el cuerpo es como una especie de hilo conector con otros miembros de la sociedad. Para las sociedades tradicionales, en cambio, el cuerpo es un interruptor que conecta al cuerpo con el cosmos, con la simbología comunitaria (Le Breton, 2008:223). La concepción occidental del rostro y del cuerpo es a la que hace mella Casas, es a la que hace tambalear. Está en comunicación y comunión con la colectividad, con una multitud informe.

### **A modo de cierre**

*“La performance estuvo perfecta. El Gran Escritor hizo chistes, despedazó a otros escritores –se ensañó especialmente con García Márquez- y terminó leyendo un fragmento de una novela in progress. El Mini Escritor dijo una sarta de boludeces, nombró a Deleuze y habló de la influencia del Gran Escritor en la literatura Argentina.”(Casa con diez pinos, Casas)*

El mundo que nos plantea Fabián Casas, desde nuestra perspectiva, podría pensarse análogamente con una opinión de Foucault (11:) acerca de Manet. Foucault nos habla que una de las características de la revolución artística propuesta por Manet es que las texturas, colores, formas pugnan por salirse de la tela. Perspectiva que comparte con Deleuze (cfr. 1991:190), que radicaliza en Kandinsky. Hay un punto en el que la tela hace mundo, el marco es el límite pero a la vez es la frontera que conecta al cuadro con el mundo. Un texto empieza a fugarse, empieza a generar esa línea en la cual se cuestionan los lineamientos y formaciones discursivas que marcan los estratos de lo visible y de lo enunciable. Creemos que ahí estaría la riqueza de los mundos narrativos propuestos por Fabián Casas. Ese territorio discursivo, su pluralidad y sus juegos entre otros escritores como Arlt, Fogwill y Lamborghini es una tarea pendiente.

### **Bibliografía**

- Casas, F.: *Ensayos bonsái*. Santiago Arcos Editor, 2010.  
Casas, F.: *Los lemmings y los otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2010.

Deleuze, G.: “Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)” en *Foucault*. México, Paidós, 1991.

Deleuze, G.-Guattari, F.: “Percepto, afecto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993.

Foucault, m.: *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay, 2004.

-----: “Las meninas”, en *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1991.

Rancière, J.: “La imagen intolerable” y “La imagen pensativa”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Le Breton, D.: *Antropología del cuerpo y de la modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.... 2008

Ludmer, J.: *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

Menos que una imagen”, en *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

Aires, Psiqué, 1984.

Paul Klee, “Filosofía de la creación”, en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.

Paul Virilio, “Una amnesia topográfica”, en *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina, Resistencia, Octubre de 2011.

**“Ceviche: una nueva cocina del policial”**

María Aurelia Escalada- Mercedes García Saraví

Universidad Nacional de Misiones

Este trabajo se enmarca en una investigación que propone nuevas miradas a la novela negra argentina contemporánea, en función de la hibridez y la permanente trasgresión genérica que la caracterizan. En este contexto, la poética del género se reinventa a partir de diversas estrategias narrativas y de la coexistencia de matices y elementos provenientes de otros discursos y prácticas sociales.

El corpus de trabajo de la investigación está formado por las novelas de la colección *Negro Absoluto*, escritas entre los años 2008 y 2010; esta iniciativa literaria incentivada y dirigida por Juan Sasturain, obedece a la necesidad de reapropiarse del género policial negro. Sasturain propone volver a acercar los acontecimientos de la novela negra a la realidad y el espacio argentino. La novela negra es un género hipercodificado cuyas pautas se repiten en el tiempo con mayor o menor fidelidad al modelo convencional. Su presencia en el campo se ha proyectado con diferentes grados de transformaciones. En la narrativa argentina actual la novela negra escapa a la repetición en la medida que incorpora nuevas estrategias y se ve atravesada por múltiples discursividades que otorgan nuevos matices y reclaman nuevas competencias lectoras más allá de aquellas que permiten reconocer sus elementos tipificadores.

En esta ponencia, nos ocupamos puntualmente de *Ceviche* (2009) de Federico Levín, novela en la cual, el autor da una vuelta de tuerca al policial negro y combina distintos ingredientes que provienen de la tradición literaria, de la gastronomía, del entrecruzamiento de géneros, y de un trabajo particular a nivel de narración. La renovación de la metáfora y el símil aporta matices originales que, combinados con la metadiscursividad muestran la ductilidad del paradigma. Esta flexibilidad es la que permite que el género continúe vigente y siga convocando tanto a lectores cuanto a autores que ven un nicho propicio de experimentación y renovación estética. En este sentido, Levín escribe desde y contra el género, se apropia de sus convenciones para saturarlas, desplazarlas, desmentirlas. Esta saturación que se manifiesta en los distintos niveles de la obra, por la permanente yuxtaposición de distintos procedimientos, constituye lo que hemos optado por llamar “zona de densidad”.

La novela transcurre en el barrio porteño del Abasto, en donde Héctor “el Sapo” Vizcarra, periodista gastronómico, deviene circunstancialmente en detective y se adentra en la comunidad peruana para resolver un crimen del cual es testigo al tiempo que come el mejor ceviche que jamás haya probado.

La instancia de lo urbano como referencia, central en la novela negra, tiene un papel de indicio para el lector, pues conforma un conjunto de trazas en las que se asientan las huellas de los crímenes. Pero también la ciudad es el territorio donde se expresan materialmente las problemáticas sociales y estéticas que plantea la ficción. En este espacio la mirada rescata las fracturas de un tejido social y moral que se desintegra en discriminaciones y segregaciones. Las distintas trayectorias y configuraciones espaciales del entorno urbano instauran problemáticas que aportan textura y complejidad al género.

En tal sentido, la marginalidad y su relación con la configuración de la identidad es una cuestión medular que en *Ceviche* aparece como una zona densa en la medida que la novela problematiza al abordarla desde diferentes planos. El barrio como escenario configura un pequeño mundo cotidiano que ha sufrido mutaciones y fragmentaciones que solo pueden apreciarse con una mirada cercana. Este ambiente ve moverse al protagonista como un extranjero en su tierra, deslumbrado por las costumbres de otros extranjeros: los inmigrantes peruanos, que a través de su comida, usanzas y rituales proporcionan un motivo para discurrir sobre este tema.

Por un lado, puede considerarse al género policial como un problema de identidad, en la medida que busca un culpable. Por otro, resulta particularmente compleja la construcción de la identidad del protagonista, escritor y pesquero a la vez, quien deambula desorientado, buscando su lugar no sólo en la geografía que lo ve desplazarse, sino también en la trama. Las trayectorias del Sapo delinean el espacio urbano el cual es percibido desde los sentidos del gusto y el olfato que se enfrentan a lo extraño. Al problema de alteridad que le plantean los integrantes de la comunidad peruana, se le yuxtapone el de la identidad propia. El protagonista, periodista gastronómico deviene en detective ad hoc, a la par de los acontecimientos y muestra la convergencia de los roles de autor y personaje. Vivir en el margen supone generar estrategias y formas de adaptación. Según lo plantea Michel De Certeau (Cf. De Certeau, M. (2006a)), existiría una creatividad particular en la práctica de lo cotidiano, a la hora de subvertir los modos estandarizados de vivir impuestos por la clase dominante. Y es

justamente en estos intersticios de la práctica cotidiana, donde se produce el desvío respecto a lo establecido y se generan nuevos códigos. La apropiación del espacio por parte de la comunidad peruana en el territorio del Abasto, supone una inversión de las leyes hegemónicas. Sendero y Mineral son las dos organizaciones del narcotráfico que se disputan el poder, a la vez que imponen nuevas leyes y refuncionalizan algunos espacios del territorio urbano.

Sobre la Avenida Corrientes a la vista de miles de personas que pasan constantemente y sin mirar durante el día, hay un viejo hotel familiar, hoy tomado y remodelado para albergar las oficinas de Sendero... (LEVIN, 2009:107)

El reordenamiento de los distintos espacios del barrio, supone la imposición de un orden-otro que subvierte que aparato del estado y somete a las instituciones. El narcotráfico se convierte en la fuente de ingresos, de trabajo, educación y salud de la comunidad.

...porque si bien nos dedicamos a un comercio ilegal (...), creemos que Sendero sirve para muchas cosas, y tiene una función muy importante para nuestra comunidad. Nosotros le damos trabajo a muchísimas personas (...), ayudamos a los que tienen problemas y con el dinero que entra por el trabajo que hacen los ayudamos a construir una vida digna, asignamos viviendas, hacemos planes de educación, nos ocupamos de las embarazadas, de los enfermos... Sí, es cierto que en Sendero trabajan menores de edad, pero todos están supervisados y es obligatorio que asistan a clase además de trabajar...(p.115)

Héctor Vizcarra es un “sapo de otro pozo” (p.27), un personaje que se configura como un sujeto solitario, inadaptado, que se marginaliza y aparta de la convivencia social. “Estando en el Abasto, dice el Sapo, se está todos los lugares del mundo” (p.15), de modo que la identidad se pone en juego frente a la alteridad, tal como lo plantea Marc Augé (Cf. Augé M. :1992) cuando sostiene que “no hay identidad sin la presencia de los otros. No hay identidad sin alteridad”.

Hay otro barrio en el mismo lugar y al mismo tiempo. Barrios paralelos, fantasmales o carnales. Hay otros tiempos del barrio que transcurren ahora mismo, lugares que se esconden a la vista y configuran su propia patria (...) familias que se arman y desarman, mutan y se fusionan en un ir y venir donde ya ninguna de las fusiones

es un país entero, una familia entera. Ningún sitio es un lugar más que por su función de extrañamiento: el acá se compone por lo que se extraña del allá, y viceversa. Como una diáspora de pinball con lo que se pierde y se inventa en cada rebote. Son extraños y yo soy extraño para ellos, pero vivimos en el mismo sitio: no podemos extrañarnos. (p.270)

El tratamiento del espacio se vuelve denso al momento que metafóricamente reproduce el modo en que el autor se aproxima/distancia del género, entendido como un territorio convencional, hipercodificado en el que la escritura subvierte las reglas. Asimismo, el barrio tiene su contraparte en los *shopping center*, un simulacro de ciudad en miniatura, “una especie de calle sin autos ni peatones, pero con mucho olor a comida” (p.194), “un barrio dentro del barrio” (p.194), que mantiene una relación indiferente con la ciudad que lo rodea, acentuando así la frontera entre el adentro y el afuera (Cf. Sarlo, 2009:13). Es un espacio que anula el sentido de orientación e ignora la geografía exterior. La descripción que propone Levín para recrear el espacio del *shopping center* se desplaza semánticamente hacia lo escatológico y agudiza un repertorio metafórico que asocia el cuerpo humano con esa construcción que transgrede y desmiente la lógica exterior. El conjunto de asociaciones con lo corporal lleva al aparato digestivo.

... el estómago de ese monstruo que digiere millones de movimientos, voces y transacciones del día que pasó... (p.199)

La escatología conduce al grotesco al insistir en el acto vital de comer. Ese proceso inversor representa los valores sociales cruzados, a partir de la permanente insistencia del relato en el hecho de que nada ni nadie es lo que parece. Frente a esta disociación y enfatizando el cruce de sentidos, el autor propone una descripción altamente estetizada de otro espacio: el patio del conventillo, el cual se materializa en metáforas que aluden a lo geométrico. El sentido se desplaza en este caso hacia un conjunto de imágenes aparentemente arbitrarias y contrapuestas, ajenas a la cosa. La selección de atributos distantes en el paradigma produce un efecto eufémico, intelectualizado, pictórico, cercano al cubismo.

... debajo del ruido viscoso de la radio mal sintonizada, el silencio en el patio es como de mármol, duro y antiguo, respetuoso. El Sapo levanta la vista al cielo, un segundo de suspensión, pero el cielo no llega. Las sogas que sostienen la ropa que se seca se cruzan formando

rombos, rectángulos y triángulos, grandes y pequeños. A través de los pequeños espacios libres se puede ver el cableado de la zona, especialmente complejo, televisión, luz, teléfono... (p.121)

Estas observaciones se proyectan de forma recurrente en distintos niveles de la obra: ciudad dentro de ciudad, novela dentro de novela. La duplicación se intensifica en una poética del simulacro que tiene como base la ironía y su efecto distanciador.

Un aspecto central de la novela lo constituye el trabajo con la parodia. Paradójicamente, la parodia implica la trasgresión de la norma, pero la trasgresión es inherente a la norma misma. Parodiar implica necesariamente conocer el género, deconstruir sus convenciones. El texto parodiado subyacente permanece, se ve reforzado, y es reconocible por el lector. El traspaso de los límites convencionales genera líneas de fuga que posibilitan la vigencia y renovación del género.

*Ceviche* parte del modelo norteamericano *hard boiled*, se apropia de sus convenciones y las vuelve zonas densas. El distanciamiento paródico se logra mediante procedimientos tales como la ironía y la metarreflexión. El autor opta por el sesgo irónico y anula la expectativa de verosimilitud. El tratamiento afecta entre otras cosas, a los personajes, cuya caracterización evidencia una dimensión cómica por medio de la caricatura y los nombres “escatológicos”, “Intestino Delgado”, “Sudor de Sombra” o el propio “Sapo”. La distancia irónica alcanza también a la lógica de los acontecimientos. Un ejemplo de ello es la escena del velorio, que se presenta como un ambiente inoportunamente festivo en donde la comida y la música son los protagonistas principales. Los asistentes al evento desfilan frente al Sapo como caricaturas de un carnaval que alcanza su punto culminante en el momento en que el féretro es utilizado como “cajón peruano” por los músicos. Otra vez la comida, los olores y los sabores son las impresiones que definen esta escena.

Para en el primero y en el segundo piso, pero las puertas están cerradas y el aroma, que es su pista más fuerte para localizar lo que se supone debe ser el velorio, le indica que hay que seguir subiendo... (p.49)

La ironía también está presente en el gesto de someter la historia a un estilo narrativo denso. Levín opta por una prosa atiborrada de metáforas, comparaciones y adjetivaciones desplazadas hacia sentidos insospechados, que horadan cualquier expectativa. Son múltiples los deslizamientos semánticos que se proyectan en las

descripciones. Desde este punto de vista, podemos ver que la metáfora del relato policial y sus convenciones se reflejan a través de los sentidos del olfato y del gusto en otro discurso convencional: la receta de cocina, reforzando el estrecho vínculo entre literatura y gastronomía:

... frente a él tiene todo lo que se necesita para que un ceviche sea un ceviche: pescado, cebolla, ajíes. Y claro, todo sería potencial si no sacara (...) dos limones redondos y amarillos... (p.16)

Sin embargo toda convención tiene la potencialidad de ser violada. Tal como lo plantea Derrida (Cf. Derrida Jacques:1980) cuando sostiene que la “Ley del Género es precisamente la ley de la contaminación, una ley de impureza”

Esta descripción sería absurda si no fuera porque el ceviche peruano se prepara con esos limones verdes y chiquitos (...) que con su acidez rotunda cocinan la carne del pescado, hacen sudar la cebolla (...) no como estos limones grandes y amarillos que tardan alrededor de media hora...(p.16)

El Sapo se encuentra “felizmente rodeado de restaurantes peruanos que preparan comida peruana para argentinos” (p.25) de este modo, la cocina se constituye como alegoría propicia para discurrir sobre la hibridez genérica. La isotopía del crimen y la pesquisa convergen en la escritura sobre otra cosa, son desplazamientos de sentido y de simbología que insisten desde la prosa en la presencia del género.

...estaba la obligatoria barra de Inca Cola, esa gaseosa amarilla por la que los peruanos (...) podrían *matar* sin ningún prurito (...) todo me hacía pensar que en ese lugar lo único que les importa es la comida, lo cual suele ser un *indicio* de lo más auspicioso (...) Lo más intenso que me deparó el almuerzo fue la decisión de, por fin, probar esta bebida y enterarme de que es una gaseosa común y corriente (...) Un verdadero *misterio*. Al menos me saqué la *intriga* y la probé, habiendo pagado la *crueldad* de doce pesos por una botella de dos litros... (p.23)

En el trabajo con la prosa, las adjetivaciones, metáforas y comparaciones que exceden el referente, elevan la novela a una estetización hiperbólica, descolocada para el género. De este modo la prosa adquiere un matiz particular al momento que el autor aleja el sustantivo del atributo a la vez que potencia el sentido renovado del término.

Las prosopopeyas para los artefactos domésticos los instalan en una relación inhabitual con el protagonista.

... el ventilador que tendría que ocuparse de refrescarlo en esta mañana tórrida, se escapa una y otra vez, gira su cabeza, como si estuviera buscando otro culpable, sin prisa y sin pausa, o como si evitara clavar su mirada en El Sapo... (p.13)

Por otra parte, la figura del improvisado detective, es una zona densa que concentra y conecta todos los aspectos de la obra, atravesada por el permanente entrecruzamiento de dos universos: el de la cocina y el de la escritura.

Si como lo que no quiero, como mal, la paso mal, me indigesto y escribo para el culo (...) En fin, termino escribiendo barbaridades sobre el lugar (...) pero así es la cosa, si me llaman a mí es porque quieren un texto venenoso (p.19)

El Sapo se mueve únicamente impelido por el hambre, que da lugar a una obsesión duplicada y convergente: no puede parar de comer, y del mismo modo, no puede parar de investigar. Es un hombre quieto, se desplaza lentamente, conoce y percibe su entorno a través de la comida. La comida no es sino su forma de acercarse al mundo. El hambre es una urgencia, una necesidad vital a la cual se suma otro ingrediente: el enigma. Ambos, enigma y hambre llevan al Sapo a perderse en los laberintos de la comunidad peruana, guiado por el sabor y el olor de su cocina.

...quiero saber, llenarme de información, que total adentro se mezcla todo. Adentro tengo lugar para todo. Por cada sólido o información que me entra se genera un espacio para dos más de igual tamaño, pero no puedo entender lo que pasa ahí entre dos elementos. (p.131)

Tiene hambre de saber y de comer, pero no puede utilizar sus insumos como indicios o pistas. Es un detective defectuoso, que mantiene una ingenua relación con el género. Quiere seguir sabiendo, pero carece de los recursos técnicos propios de la profesión. La falta de pericia detectivesca pone en riesgo su supervivencia. La escritura es la que lo ubica en ese rol y él solo puede limitarse a lidiar con ello. El hecho de tomar posición con respecto al género a través de la parodia es en cierta forma un gesto autorreflexivo. La continua metarreflexión que se manifiesta en distintos niveles de la obra constituye un procedimiento central. El trabajo con la metaficción vuelve la novela

sobre sí misma a través de recursos y estrategias que llaman la atención sobre su condición de obra ficcional y ponen al descubierto las estrategias del proceso escritural.

En *Ceviche* la novela negra se convierte en un medio para hablar de la creación literaria. El componente estructural del enigma propicia una instancia de reflexión y de experimentación en la que el proceso de escritura deviene en *leit motiv* del relato. La permanente autorreferencialidad del Sapo en la obra, quien se sorprende a sí mismo en su quehacer literario y expone los mecanismos de creación, permite a Levín resaltar la complejidad intrínseca del proceso de escribir. Este procedimiento se vuelve denso al crear un autor-personaje que no tiene todo el control sobre lo escrito. Un cuaderno que se inicia como un repertorio de preparaciones y recetas deviene en novela, y un autor se va transformando consciente pero involuntariamente en detective, al tiempo que busca, inseguro, su lugar en la trama.

Ya no hay dudas: estoy escribiendo un relato policial. El problema es que no puedo inventar la trama porque la trama me pasa, me sucede. Tal vez sea lo mejor, no para mí sino para el policial en ciernes. Nunca tuve mucho ingenio. La trama me escribe a mí y la verdad es que yo no tengo muchos recursos para hacerle frente, ni siquiera sé cuál es el lugar que ocupo, cuál es mi función. Debo estar investigando, pero no queda del todo claro que ésa sea la clave de esta historia. Además, carezco de recursos técnicos. Ayer, tuve un arma muy cerca, muy a punto de ser utilizada y no tengo la menor idea de nombres y modelos de armas (...) El otro problemita es que mi falta de habilidad para imaginar un policial está poniendo en riesgo mi supervivencia (p. 130)

Este conjunto argumental y argumentativo entraña una zona de densidad que implica la superposición de las funciones de autor y personaje, al momento que anula la distancia entre ambos. Esta yuxtaposición entorpece la autonomía de cada uno. El recurso de densificar, entonces, en lugar de proveer mayores herramientas para la claridad enunciativa y de lectura, complica y oscurece el desarrollo. Levín va más allá cuando la operación metanarrativa se vuelve sobre sí misma al final. Es entonces cuando aparece “la novela de la novela”, alguien que escribe una novela desplegando una metaficción especular, en la cual el relato alude a sí mismo convertido en contenido de la narración. Es en ese momento, cuando se revela el narrador, Dionisio, quien desempeñó hasta entonces el rol convencional de ayudante en la pesquisa.

Sin embargo, a una lectura atenta no se le escapa la marcada vacilación sobre quién escribe. La inestabilidad de la narración insinúa en varios momentos la presencia de una voz ambigua, difícil de identificar, a través del estilo indirecto libre, que irrumpe en tiempo presente y disloca el hilo de la narración.

Su cuaderno que todavía, porque ahora es todavía hoy, no deja de ser un simple diario de experiencias gastronómicas. (p.17)

Ya en el primer capítulo el lector se enfrenta a esta inesperada voz que de alguna manera anticipa la revelación final del narrador, cuyas huellas se esparcen en toda la novela y quizá su presencia sea el enigma más importante, más aún que el de la anécdota policial.

Eso sí, leyendo y corrigiendo, no estoy seguro de que hayamos logrado una novela policial. Más bien la entiendo como una de aventuras o desventuras. Las aventuras o desventuras de dos tipos que se hacen amigos y se descubren escritores. (p.275)

Hasta acá hemos intentado demostrar que Levín adscribe al proyecto genérico de la novela negra a la vez que propone nuevas lecturas. *Ceviche* supera las imposiciones del paradigma y despliega un complejo territorio de cuestionamientos sobre la ficción, la identidad del escritor y los recursos estéticos de una escritura que busca diferenciarse. La hibridez, la ambigüedad y la contradicción se superponen con la anécdota del crimen. El autor desobedece las convenciones del policial y las satura hasta desmontarlas.

Tanto el realismo en el sentido de crítica social, el cuestionamiento sobre la identidad, como así también el enigma, son elementos convencionales, territorializadores, que adscriben al paradigma de la novela negra. En contraposición a ello, aparece el efecto desterritorializador de la prosa, el modo del relato y la inserción de otros discursos como la gastronomía y el diario íntimo, los cuales operan como líneas de fuga.

Investigación, escritura y comida se citan unas a otras permanentemente y su entrecruzamiento conforma una zona de densidad que problematiza la pertenencia a un género, a la vez que indaga cuestiones relacionadas a la creación literaria desde otro lugar.

El juego metaficcional, de continuas referencias a un texto en gestación implica una trasgresión a la verosimilitud del universo de la novela y contribuye a aumentar la

distancia entre dicho universo y la instancia narradora, a la vez que refuerza la mirada irónica desde la que el autor adhiere al género. Por otra parte, este recurso supone que el lector se vea obligado a cambiar su perspectiva, a trascender las expectativas de un pacto tradicional para asumir una actitud crítica frente al texto.

En el trabajo con la prosa las descripciones se caracterizan por la inversión del repertorio de imágenes y símbolos. Eufemismo y escatología se entrecruzan ante referencias insospechadas que socavan el pacto de lectura.

Finalmente el procedimiento predominante del presente constante y la múltiple identidad de la instancia narradora son hallazgos contundentes que marcan la escritura de Levin como un desplazamiento en las convenciones del género policial.

## **Bibliografía**

- Amar Sanchez, A.M. (2000) *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arán, P.O. (2001) *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba: Epóke.
- Arán, P.O. (2003): *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000
- Boileau- Narcejac (1968) *La Novela Policial*. Bs. As.: Paidós.
- Chandler, R. (1944) "The simple art of murder" en *Atlantic Monthly Magazine*, Boston.
- De Certeau, M. (2006a) *La invención de lo cotidiano I* Buenos Aires: Katz Barpal Editores.
- ----- (2006b) *La invención de lo cotidiano II*. Buenos Aires: Katz Barpal Editores.
- Deleuze, G. – Guattari, F. (2006) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre Textos.
- Derrida, J.(1980). *La ley del género* (mimeo) [trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glyph, 7]
- Giardinelli, M. (1984) *El género negro* Vol. I. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Lafforgue, J. – RIVERA, J B. (1996) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Bs. As.: Colihue.
- Mattalia, Sonia (2008) *La ley y el crimen. Los usos del policial en la narrativa argentina*. Madrid: Iberoamericana.
- Ponce, N. (2001) *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Du Temps.
- Sarlo, B. (2009) *La ciudad vista*, Bs. As.: Siglo XXI

IV CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE LITERATURA Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011

**La cocina del crimen: *Ceviche* de Federico Levín.**

Carolina Repetto y María Aurelia Escalada  
Universidad Nacional de Misiones

Este trabajo forma parte de una investigación que propone nuevas lecturas de la novela negra argentina contemporánea, a partir de la hibridez que la caracteriza. Entendida como un género codificado cuyas pautas se repiten en el tiempo con mayor o menor fidelidad al modelo convencional, la novela negra se ha proyectado en el campo literario con diferentes grados de transformaciones. El objeto de esta investigación está formado por las novelas de la colección *Negro Absoluto*, escritas entre los años 2008 y 2010; iniciativa literaria incentivada y dirigida por Juan Sasturain. Nos ocupamos aquí de *Ceviche* (2009) de Federico Levín, que combina distintos ingredientes que provienen de la tradición literaria, de la gastronomía, del entrecruzamiento de géneros. Nos centraremos en dos aspectos que convergen en ella: por un lado el espacio urbano en relación con la identidad y por otro, la gastronomía como elementos portantes del relato.

*Ceviche*, es un recorrido por un espacio geográfico acotado y permanece fiel a esa tendencia del género a presentar espacios y expresar temas y problemáticas que pertenecen a la realidad urbana y sus prácticas. El escenario urbano se circunscribe al barrio porteño del Abasto, en donde el protagonista, Héctor “El Sapo” Vizcarra, periodista gastronómico, deviene accidentalmente en detective y se infiltra la comunidad peruana para resolver un crimen del cual es testigo al tiempo que come el mejor ceviche que jamás haya probado. El barrio se presenta como ese pequeño mundo cotidiano que ha sufrido mutaciones que solo pueden apreciarse con una mirada cercana. Asimismo, la ciudad es el mapa donde asientan las huellas de los crímenes y el territorio donde se materializan problemáticas sociales y estéticas que plantea la ficción. Pero es también el espacio como lugar vivido, al decir de De Certeau<sup>88</sup>, como el

---

<sup>88</sup> De Certeau sostiene que “el espacio es un lugar vivido” resumiendo la diferencia entre espacio y lugar, de modo que, a través de la interacción, los lugares se transforman en *espacios de comunicación*. Según De Certeau, los lugares son fijos y estables mientras que las fronteras de los espacios son flexibles y han sido construidas de una manera simbólica e interpretativa. Dichos *espacios de comunicación* son creados por la interacción de los sujetos. (De Certeau, 1984:110-120).

barrio de fronteras flexibles que, a partir de las prácticas cotidianas se manifiestan en las trayectorias de los personajes de *Ceviche*. En este escenario el Sapo Vizcarra, detective *gourmet*, se ve envuelto en diversas situaciones que lo van atrayendo hacia la pesquisa y el desarrollo de la trama policial.

El azar de los desplazamientos que se trazan en esa errancia experimental por el barrio, lo sitúan como testigo presencial en el escenario de un crimen y lo llevan, de la situación de vecino que comparte sus prácticas en un mismo espacio público, materializadas en la gastronomía, a un contacto más próximo con la comunidad peruana siempre a través de la comida. La trama criminal en que se ve envuelto es consecuencia de dichas prácticas. El barrio revela las porosidades culturales, los espacios de simbiosis con el medio, como así también los acuerdos o reglas generadas al interior del microcosmos de la comunidad inmigrante peruana. Es el escenario en donde El Sapo desarrolla su vida cotidiana y juega un importante papel en la configuración de su identidad. En él se ponen de manifiesto intercambios simbólicos que cuestionan la identidad de los que están en contacto. Por esto, el protagonista dirá que "...estando en el Abasto se está en todos los lugares del mundo" (Levín 2009:15).

El encuentro con el otro, a la vez cercano por la proximidad física pero también culturalmente lejano, obliga a descifrar las convenciones colectivas de un grupo con códigos propios. Las fronteras entre el yo y el otro comportan un proceso de hibridación que genera otros espacios de significado y se transforman en espacios *entre*, en términos de Homi Bhabha, a través de los cuales los significados culturales y políticos son negociados. En tal sentido, la marginalidad y su relación con la configuración de la identidad se materializan en el barrio. Esto aparece en *Ceviche* como una zona de densidad en la medida en que la novela las problematiza en diferentes planos que se refieren a la cuestión argumental pero también se espejea en el género que está operando siempre en ese borde del territorio y transitándolo.

Habitar esta zona intermedia, supone generar estrategias y formas de adaptación y de apropiación. Según lo plantea De Certeau, existiría una creatividad particular en la práctica de lo cotidiano, a la hora de subvertir los modos estandarizados de vivir. En estos intersticios se produce un desplazamiento respecto a lo establecido y se generan nuevos códigos. Habitar el *entre* supone también un gesto de apropiación del espacio por parte de la comunidad peruana en el territorio del Abasto, que plantea una inversión de las leyes hegemónicas. Sendero y Mineral son, en el relato, las dos

organizaciones del narcotráfico que se disputan el poder y refuncionalizan el territorio urbano

Sobre la Avenida Corrientes a la vista de miles de personas que pasan constantemente y sin mirar durante el día, hay un viejo hotel familiar, hoy tomado y remodelado para albergar las oficinas de Sendero... (107)

Héctor Vizcarra es un outsider, solitario, apartado de la convivencia social y aun así, incómodo, se sabe parte de un Nosotros. Deambula desorientado, al tiempo que su identidad se pone en juego a través de las relaciones y experiencias con el otro. "No hay identidad sin la presencia de los otros" tal como lo plantea Marc Augé. En la novela eso se despliega en escenas culinarias, amorosas y de muerte. En las identidades y en las alteridades, participan "la percepción individual del tiempo" y su relación con el espacio".

Hay otro barrio en el mismo lugar y al mismo tiempo. Barrios paralelos, fantasmales o carnales. Hay otros tiempos del barrio que transcurren ahora mismo, lugares que se esconden a la vista y configuran su propia patria (...) familias que se arman y desarman, mutan y se fusionan en un ir y venir donde ya ninguna de las fusiones es un país entero, una familia entera. Ningún sitio es un lugar más que por su función de extrañamiento: el acá se compone por lo que se extraña del allá, y viceversa. (...) Son extraños y yo soy extraño para ellos, pero vivimos en el mismo sitio: no podemos extrañarnos. (.270)

El *entre* promueve una región libre y experimental, que permite introducir nuevas reglas combinatorias, nuevos órdenes. *Ceviche* asume una estética híbrida y se sitúa en un territorio intermedio en la medida que el trazado canónico y la hipercodificación que caracteriza al policial se disuelve en una multiplicidad. Levin aprovecha el límite poroso de las convenciones de la novela negra, donde confluyen otros discursos y procedimientos, y en la tangencia intergenérica, contamina al género con otras cadenas significantes.

Esta problematización del espacio y las negociaciones de las identidades, lo propio y lo ajeno que se despliega a nivel argumental, está proyectada en la cuestión genérica. Es un juego metonímico entre la identidad, la comida y género. El ejemplo

más claro es la reflexión que realiza El Sapo sobre la preparación del Ceviche, adaptado al paladar porteño que lo convierte en un híbrido. En una sociedad cosmopolita, caracterizada por la hibridez cultural, la novela negra también se ve disgregada. La disolución de las fronteras geográficas, económicas, ideológicas, culturales y raciales encuentra su correlato en el mundo de la ficción donde las formas y convenciones se han difuminado. La cocina entendida como manifestación cultural, es un gesto territorializador que pone en contacto a una comunidad con sus costumbres más allá de los emplazamientos geográficos. Pero también la cocina es síntoma del estado de una “cultura híbrida”, signo del cosmopolitismo donde lo propio y lo ajeno se funden y se confunden. Por eso El Sapo dice::

No entiendo lo que pasa con lugares como Abimael. Supongo que intentan aggiornarse al paladar porteño, tal vez, pero terminan destrozando el plato típico y ni siquiera llegan al paladar porteño que no sabe como es. Convertir el ceviche en un híbrido debe ser una tarea ardua. El ceviche es un extremo. Mas o menos ceviche no es ceviche. Supongo que son las caras de la globalización: estoy felizmente rodeado de restaurantes peruanos que preparan comida peruana para argentinos. (25)

Literatura y gastronomía forman un mismo tejido en el que otros discursos y recursos desbordan la anécdota policial. El diario y la receta de cocina ofrecen un sutil andamiaje para la reflexión sobre la literatura. La historia evoluciona y reflexiona parodiando géneros y estilos de escritura, roles de autor y lector, en un complejo universo narrativo en el que Levín logra una articulación precisa entre los elementos tradicionales del género y la fragmentariedad e hibridez propias de la ficción actual.

La novela negra proporciona un manual de instrucciones para hacer otra cosa, nuevamente sigue imponiendo sus convenciones para trasgredirlas y desplaza el marco argumental para que tengan cabida otros asuntos. De esta manera el autor se apropia del género como pretexto para introducir guiños que, desde una prosa que en sus procedimientos excede lo esperado en el policial, despliega el discreto hedonismo de la gastronomía. Este desplazamiento propone una lectura del policial desde otros sentidos, como el olfato y el gusto, descentrando la investigación, la busca de indicios de lo visual, que ha sido un lugar común. Asimismo se percibe una búsqueda expresiva a través del lenguaje mismo, el texto evidencia una mixtura de géneros literarios donde

coexisten recetas, diario íntimo, poesía, música y una prosa dislocada, rica en metáforas, y comparaciones insólitas, algo barroca, e irónica. En el trabajo con la prosa las descripciones se caracterizan por la inversión del repertorio de imágenes y símbolos; eufemismo y escatología se entrecruzan ante referencias insospechadas que socavan el pacto de lectura; mientras el tejido narrativo mantiene un hilo de tensión dramática marcado por las convenciones del policial negro.

En *Ceviche*, la comida se liga a la forma de ser del personaje. El hambre como una urgencia guía la pesquisa del improvisado detective quien se mueve orientado por los olores y sabores. El hambre también es una manera de conocer, un modo de ver e interpretar el mundo. La cocina no sólo dice mucho del Sapo y lo define, sino también le permite conocer su alrededor, a sus vecinos, y hasta a sus enemigos. Por lo tanto, es central en la novela la relación permanente que se establece entre *comer* y *conocer*, dos actividades vitales, física la una, intelectual la otra, las cuales se convierten en los motores que impulsan la trama.

...quiero saber, llenarme de información, que total adentro se mezcla todo. Adentro tengo lugar para todo. Por cada sólido o información que me entra se genera un espacio para dos más de igual tamaño, pero no puedo entender lo que pasa ahí entre dos elementos. (131)

Alrededor de la comida, pues, se extienden una serie de puentes que establecen relaciones múltiples entre la cocina y la alimentación por un lado y la escritura y la obra literaria por otro.

Como ingredientes de una receta gastronómica, los ingredientes de un policial, es decir sus convenciones más instaladas se combinan en esta novela. No obstante, no son meros accesorios, definen la trama porque hacen avanzar la acción de manera decisiva. Estamos ante la creación de un personaje gourmet, de ese ser que es boca y se apropia de la disyunción deleuziana entre comer y hablar (Deleuze 1990:33); la boca, como zona densa que contiene el sentido del gusto, saborea, decodifica los alimentos, pero también es boca que habla, enuncia, produce significados y analiza verbalmente los acontecimientos para encontrar un culpable. El Sapo se mueve impelido por el hambre, que da lugar a una doble obsesión: no puede parar de comer, y del mismo modo, no puede parar de investigar. Estas dos actividades tienen la misma contraparte, enunciar la explicación de ambas. Por esa razón, tampoco puede parar de hablar.

El ambiguo rol El Sapo en el que se yuxtaponen narrador, personaje y autor, es una zona densa que deconstruye la ficción, al introducir en su diario un espacio metarreflexivo sobre la creación literaria que lo lleva a tomar conciencia de que escribe un policial. Así como éste es un espacio siempre transgredido, en paralelo, el diario de recetas e impresiones culinarias, desdobra la historia desde el nuevo paradigma de indicios. El Sapo se sorprende a sí mismo en su quehacer literario y expone los mecanismos de creación, resaltando la complejidad inherente al proceso de escritura. Este procedimiento se vuelve denso en la medida que propone un autor-personaje que no tiene todo el control sobre lo escrito. Un cuaderno que se inicia como un repertorio de recetas deviene en novela, y un autor que se transforma consciente pero involuntariamente en detective, al tiempo que busca, inseguro, su lugar en la trama.

Ya no hay dudas: estoy escribiendo un relato policial. El problema es que no puedo inventar la trama porque la trama me pasa, me sucede. Tal vez sea lo mejor, no para mí sino para el policial en ciernes. Nunca tuve mucho ingenio. La trama me escribe a mí y la verdad es que yo no tengo muchos recursos para hacerle frente, ni siquiera sé cuál es el lugar que ocupo, cuál es mi función. Debo estar investigando, pero no queda del todo claro que ésa sea la clave de esta historia. Además, carezco de recursos técnicos. Ayer, tuve un arma muy cerca, muy a punto de ser utilizada y no tengo la menor idea de nombres y modelos de armas (...) El otro problemita es que mi falta de habilidad para imaginar un policial está poniendo en riesgo mi supervivencia (130)

Levín va más allá cuando, en el final, la operación metanarrativa se vuelve sobre sí misma. Es entonces cuando aparece “la novela de la novela”, alguien que escribe un policial desplegando una metaficción especular, en la cual el relato alude a sí mismo convertido en contenido de la narración. Es en ese momento, cuando se revela el verdadero narrador, que hasta entonces ha tenido un rol secundario. Hemos propuesto que la hibridez de la novela *Ceviche* se funda en su situación en un territorio de borde respecto al género, gesto que se ve reforzado por la trama que, al problematizar la cuestión de la identidad, vinculada al espacio geográfico del barrio porteño del Abasto, determina una zona de densidad que yuxtapone sentidos en ese territorio liminar.

Reconocemos en la novela una doble operación: por un lado, existen elementos territorializadores, que adscriben la novela al género negro, como la anécdota policial,

la figura del detective, el escenario urbano y el hilo narrativo que conduce a la resolución de un enigma. Por otro lado se plantean líneas de fuga en los desplazamientos, con el tratamiento tangencial de lo genérico, dado por ejemplo a través del universo culinario y el juego metaficcional, que implica una trasgresión a la verosimilitud del universo de la novela y contribuye a aumentar la distancia entre dicho universo y la instancia narradora. El tratamiento y la percepción del espacio a través de los sentidos del gusto y el olfato es otro de los recursos que marcan un giro en las convenciones del género policial, haciendo de la escritura de Levín el escenario donde encontrar el activo margen de la hibridez.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sanchez, A.M. (2000) *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Arán, P.O. (2001) *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba: Epóke.
- Arán, P.O. (2003): *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000
- Bhabha H.K. (2010) *Nación y narración* Madrid: Siglo XXI
- Boileau- Narcejac (1968) *La Novela Policial*. Bs. As.: Paidós.
- Chandler, R. (1944) "The simple art of murder" en *Atlantic Monthly Magazine*, Boston.
- De Certeau, M. (2006a) *La invención de lo cotidiano I* Buenos Aires: Katz Barpal Editores.
- ----- (2006b) *La invención de lo cotidiano II*. Buenos Aires: Katz Barpal Editores.
- Deleuze, G. – Guattari, F. (2006) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre Textos.
- ----- (1975) Kafka, por una literatura menor, 1990
- Derrida, J.(1980). *La ley del género* (mimeo) [trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glyph, 7]
- Giardinelli, M. (1984) *El género negro* Vol. I. México: Universidad Autónoma Metropolitana
- Lafforgue, J. – RIVERA, J B. (1996) *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Bs. As.: Colihue.
- Mattalia, Sonia (2008) *La ley y el crimen. Los usos del policial en la narrativa argentina*. Madrid: Iberoamericana.
- Ponce, N. (2001) *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Du Temps.
- Sarlo, B. (2009) *La ciudad vista*, Bs. As.: Siglo XXI
- Todorov, T. (1978) "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco: 1988